

Backlight 02

6th international photographic triennial in tampere, finland

Backlight Organization

Antti Haapio, Photographic Centre Nykyaika
Ulrich Haas-Pursiainen, Photographic Centre Nykyaika
Harri Laakso, Arts Council of Pirkanmaa
Marjo-Riitta Saloniemi, Museum Centre Vapriikki
Alessandra Capodaqua, Fondazuone Studio Marangoni, Italy
Paul de Felice, Café Crème, Luxembourg
Marianne Baviera, Pro Helvetia, Switzerland

sponsors

Vitrea Oy
Epson
Dialab Oy
Ammattikuva Oy
Sokos Hotels
Thomsen Transport
Soundi
HiQ visual oy

Publisher
Photographic Centre Nykyaika
Backlight publications
ISBN 952-91-5523-9

Editors Antti Haapio & Harri Laakso
texts © by writers
photographs © by artists

Cover photograph © Marcos López

Translations
Kati Kaartinen, Arja Nevalainen

Design Petri Nuutinen

Printing Tampereen Offsetpalvelu Oy 2002

Backlight workgroup

Hannu Vanhanen, University of Tampere
Juha Suonpää, Tampere Polytecnic School of Art and Media
Petri Nuutinen, Arts Council of Pirkanmaa
Timo Jalkanen, Jalkanen Art & Science Oy
Pekka Keskinen, Jalkanen Art & Science Oy
Matti Raatikainen, Jalkanen Art & Science Oy
Ami Hyvärinen, HiQ visual Oy
Jan-Erik Lundström, BildMuseet, Sweden
Sirpa Joenniemi, Tampere Museum of Contemporary Art
Mikko Marjamäki, Tampere Museum of Contemporary Art
Hannu Taros, Tampere Museum of Contemporary Art
Kim Karvinen, Museum Centre Vapriikki
Jaakko Viitalähde, Museum Centre Vapriikki
Merja Vedenjuoksu, Museum Centre Vapriikki
Tuomo Parikka, Museum Centre Vapriikki

The Board Of Photographic Centre Nykyaika

Antti Haapio, Chairman
Ulrich Haas-Pursiainen
Ali Helin
Tuukka Toijanniemi
Juha Suonpää

Valokuvakeskus Photographic Centre
Nykyaika
Kehräsaari, 33200 Tampere, Finland
Tel. +358-3-214 6677
Fax. +358-3-214 8080
www.backlight.fi

Margarita Ledo Andión, Leader of the Programme, University of Santiago de Compostela, Spain

Espanjalainen dokumenttivalokuvaus: eräänlainen paradoksi

Seuraavilla sivuilla käsittelen muutamia espanjalaisen dokumenttikuvauksen olennaisia piirteitä. Aloitan vertailemalla kahta tyypillistä ja kansainvälisesti tunnettua kuvaajaa 1990- ja 1950-luvuilta – Richard Terréä ja Cristina García Roderoa. Mutta ennen kuin aloitan vertailla heidän töitään totean muutaman seikan:

1. Mielestäni dokumenttikuvaus on osa sekä julkista elämänpiiriä – ottaen huomioon median merkityksen julkisten paikkojen rakentumisessa – että realismia, sen merkityksen, konventioiden ja ilmaisumuotojen vuoksi.

2. Historialliset syyt saavat pitämään vuotta 1970 edeltävää espanjalaista dokumenttivalokuvausta aseena espanjalaisfasismin ikonografiaa vastaan, kun taas nykyään se voidaan nähdä identiteetin, moninaisuuden ja monikulttuuristen päämäärien edistäjänä.



Manel Armengol, 1976
Demostration in Barcelona claiming for Freedom, Amnesty and Autonomy / Mielenosoitus Barcelonassa vapauden, amnestian ja autonomian puolesta

Spanish Documentary Photo: A Kind of Paradox

In the following pages I intend to point out and discuss some relevant features of Spanish documentary photography. I will begin by setting up a dialogue between the works of two representative and internationally well-known authors from the nineties and fifties – Ricard Terré and Cristina García Rodero. But before moving on to the actual comparison of their works let me give you some statements:

1. I think of documentary photography, as a phenomenon belonging to the public sphere – taking into account the significant role of the mass-media in the construction of the public sphere – and to Realism in terms of its meaning, conventions and/or expression.

2. Historical reasons lead us to consider Spanish documentary photo previous to the 1970s as a tool to fight the iconography of Spanish fascism, whereas nowadays it can be seen as an operator of identity, diversity and multicultural goals.

3. I will look at photography as a direct quotation of the real world – so close to and at the same time so far from the real world. Similarly, I will consider representation policies as an integral part of the aesthetic dimension, an artistic strategy even. Unlike Andreas Muller-Phole, I do not think that exploring a space-time, seeking and finding are out of fashion in contemporary practice. As I am speaking about seeking and finding a space where the material, the real, the photographic object could express itself, I will avoid any reference to staging photography, but not to the photographic pose as one of the most decisive ways TO MOVE ALONG A STRATEGY OF SENSE.

To begin with let us consider a couple of quotations: One from the French film-critic André Bazin: " It will always be necessary to sacrifice something of the reality to the reality. To the truth of reality, we may read.", and the other from the Portuguese architect Fernando Távora: "Modernity manifests itself in quality, in the preciseness of



Virxilio Vieitez



Virxilio Vieitez

the relation between artistic work and life." And a paradox: In terms of visual composition perhaps the sixties are closer to the so called *avant-gardes* – authorial point of view and so on. Perhaps the return to realistic conventions by contemporary photographers is a sort of turning point, which manifests itself in a new metaphor of the photographic practice as a means to confront a very high-tech, performing and globalised world.

A few years ago, short before the turn of the century, a popular Galician photographer from the 1960s called Virxilio Vieitez became known in the photographic world. His work fascinated the art curators. Thus, an unknown photographer from an unknown country entered the art market and soon became a part of the high culture network. As I wrote at the time, the main question was: Why do *we* like Virxilio Vieitez's photos? Why do Virxilio's photographs appeal to *us,* as a collective subject?

The outdoor photograph, daylight as an inscription on the image, the frontal quality of the portrait and the altarpiece – all these features originate in Virxilio's experience as a street photographer of the Catalonian middle class that moved from Girona to Platja d'Aro for the summer. The parties with the crews of crossing ships in the early fifties, and the tourist who pays for his photograph in advance, made up a scenario where Virxilio Vieitez felt completely at home: "Such was the atmosphere of his time." Virxilio and his buddies must have watched those Italian movies in which ordinary people told their ordinary stories. But all these surmises, particularly the influence of Neo-realism apply to any innovative photographer of that time.

Virxilio Vieitez creates images combining simple and familiar spaces, goods and conventions. On these elements he plays three variations based on the relationship between background and figure,

3. Lähestyn valokuvausta todellisen maailman suorana lainauksena – se on niin lähellä ja samanaikaisesti niin kaukana todellisesta maailmasta. Samaten tutkin esittämistapoja olennaisena osana esteettistä ulottuvuutta, jopa taiteellista strategiaa. Toisin kuin Andreas Muller-Phole, en ajattele että ajan ja tilan tutkiminen, etsiminen ja löytäminen ovat menneet pois muodista. Koska puhun sellaisen tilan hakemisesta ja löytämisestä, jossa käsin kosketeltava, todellinen kohde voi todentua, vältän kaikkia viittauksia lavastettuihin kuviin, mutta en sellaisiin, joissa asettelu edistää parhaiten näkemyksien esilletuonnin strategiaa.

Tarkastelkaamme aluksi paria lainausta: Ensimmäinen ranskalaiselta elokuvakriitikolta André Bazinilta: "Meidän täytyy aina uhrata todellisuudesta jotain todellisuudelle. Todellisuuden totuudelle." Toinen portugalilaisarkkitehdilta Fernando Távoralta: "Nykyaika ilmenee laadussa, taideteoksen ja elämän suhteessa." Ja sitten paradoksi: Kuvallisessa kompositiossa kuusikymmentäluvulla oltiin lähempänä niin sanottua *avantgardea* – taiteilijan näkemys ja niin edelleen. Ehkä nykykuvaajien paluu realistisiin perinteisiin on tavallaan käännekohta, joka ilmenee valokuvauksen keinona kohdata erittäin korkean teknologian hallitsema, suorituskeskeinen ja globalisoitunut maailma.

Muutama vuosi sitten, vähän ennen vuosisadan vaihdetta, suosittu galicialainen valokuvaaja kuusikymmentäluvulta, Virxilio Vieitez, alkoi saavuttaa kuuluisuutta. Hänen työnsä kiehtoivat kuraattoreita. Näin tuntematon kuvaaja tuntemattomasta maasta astui taidemarkkinoille ja oli pian osa korkeakulttuurista verkostoa. Kuten kirjoitin siihen aikaan, tärkein kysymys oli: Miksi *me* pidämme Virxilio Vieitezin teoksista? Miksi Virxilion kuvat vetoavat *meihin,* kollektiivisena kokonaisuutena?

Ulkona päivänvalossa otettu kuva, muotokuvan ja alttaritaulun frontaalisuus – kaikki nämä piirteet juontavat Virxilion kokemuksesta katukuvaajana, katalonialaisen keskiluokan edustajana, joka muutti Gironasta Platja d'Aroon aina kesäksi. Viisikymmentäluvun alun laivoilla seilailevat juhlijat ja turistit, jotka maksoivat kuvistaan etukäteen, loivat tunnelman jossa Virxilio Vieitez oli kotonaan: "Sellainen oli ajan henki". Virxilion ja hänen tuttaviensa oli täytynyt katsella italialaisia elokuvia, joissa tavalliset ihmiset kertoivat tavallisia tarinoitaan. Mutta kaikki nämä arvailut, erityisesti neorealismia koskevat, koskettivat kaikkia sen ajan innovatiivisia valokuvaajia.

Virxilio Vieitez luo kuvia, joissa yhdistyvät yksinkertaiset ja tutut paikat, esineet ja tottumukset.

Näistä osasista hän panee yhteen kolmenlaisia kuvia. Ne perustuvat taustan ja mallin suhteeseen, viittauksiin kuvan ulkopuolelle, näkyväisen merkityksen vahvistamiseen eleiden ja tavaroiden kautta – ruoan, pukujen, auton... – aistillisessa ilmapiirissä, jossa esineet ja ihmiset kohtaavat toisensa, sekä erilaisten tekstuurien kautta: mullan, karhunvatukkapensaiden, seipäitten ja eläinten karvan. Kokemus, kuvakieli ja esittämisen rituaalit ovat kaikki läsnä.

Virxilio Vieitez tuntee viehtymystä keskushahmoihin – yksittäisiin tai useampiin – ja taustoihin, joko selviin tai hämäriin, joilla hän korostaa todellisuuden vaikutelmaa.

Me pidämme niistä, kuten pidämme vaihtelusta mallin ja taustan sekä taiteilijan ja katsojan välillä, perspektiivien mestareiden luomana. Mutta pidämme myös siitä, että näiden kuvien avulla koemme uudelleen erityisen, maallisen ja humanistisen, tavan katsoa länsimaista kulttuuria, mikä johtaa juurensa renessanssiin. Sen voi löytää Rembrandtin Amsterdamin-kuparipiirroksista – hyvin samanlaisista kuin Virxilion vaikeasti tavoiteltavat tiet – ja Nicholas Rayn *Nuoresta kapinallisesta*, tai vaikkapa valokuvasta, jossa ne tyypit seisovat rekan edessä.

Lisäksi Virxilio Vieitezin valokuvat kertovat halustamme palata todellisuuteen; näkemykseen, että valokuvat ovat osa aineellista kulttuuriamme johon muistomme ovat ankkuroituneet; moninaisuuden ja luettavuuden arvoihin; niiden maailman ymmärrykseen – lyhyesti, siihen "ihannekuvaan" itsestämme, jota me kaikki etsimme.

Kun sanomme "taiteellinen intuitio", tarkoitamme sitä näkemystä todellisuudesta joka Virxilio Vieitezillä on, ja joka säilyy mysteerinä, jopa hänelle itselleen.

Palataksemme yleisempiin näkökohtiin, on hyvä pitää mielessä, että valokuvauksen ensiaskelista lähtien – jotka otettiin samaan aikaan toisen teollisen vallankumouksen aikoihin – se on kehittynyt moderniin ja elitistiseen suuntaan: se kertoo halustamme hallita viettelyä. Ihmiset haluavat kuvia, jokainen haluaa ottaa kuvia... ammattinsa vuoksi (tiedettä, kaupankäyntiä, painokoneita, laitoksia varten...) ja yksityisen ilon vuoksi, muistoksi, tavoitellen sitä mikä on ulottumattomissa.

Huolimatta kuvallisten perinteiden toistamisesta, sekä muodon ja kohteiden valinnasta, valokuvaus alkoi pian erottautua maalaustaiteesta sosiaalisen funktionsa takia sekä kyvyllään saada meidät liikuttumaan siitä, mikä on todellista.

Mielestäni valokuvaus tänä päivänä – erityisesti

on cross-references to the off-screen, on the amplification of the meaning of the visible through the gestures and objects – the food, the dress, the car... – in a sensual atmosphere where things and people come together, and by virtue of the merging of different textures: earth, blackberry bushes, stakes, and animal hair. Experience, imagery and representation rituals are all involved.

Virxilio Vieitez has a bias towards central characters – single or multiple – and in-depth backgrounds, either clear or blurred, by means of which he emphasizes the reality-effect.

We like them just as we like the transfers between figure and background, author and spectator, carried out by the masters of perspective. But also because through these images we reenact a peculiar, lay and humanist, way of looking characteristic of the Western world, which dates back to Renaissance, and can be found as well in Rembrandt's Amsterdam engravings – very similar to Virxilio's elusive roads– and in Nicholas Ray's *Rebel without a Cause* or in the photograph of those guys standing by the truck.

Moreover, Virxilio Vieitez' photographs bear witness to our need to turn back to reality, to the notion that photographs are a part of the material culture where our memories are rooted, to the values of diversity and readability, their understanding of the world, in sum, to that "favorite image" of oneself that everybody is looking for.

For when we say "artistic intuition" we mean that insight into reality which pervades Virxilio Vieitez, and which remains a secret, even for himself.

Coming back towards some general remarks, it is useful to keep in mind that since its earliest public appearances, which coincided with the appearance of laicism during the Second Industrial Revolution, photography developed into a modern and elitist concept: our ability to master seduction. People want to have photos, everyone wants to take photos... as a profession (for science, trade, print, institutions...) as an intimate joy, as a souvenir, as a desire of what is beyond.

Despite reproducing pictorial conventions, both in form and scene, the photo soon began to distance itself from the painting through its social function and to glimpse into one of the wonders of human expression: our capacity to be moved by the real.

In my opinion, nowadays photography – particularly documentary photography – faces the challenge of the unification of aesthetics and politics, of beauty and truth, of author, material and spectator – as in the earlier years of the communication age, back in the 1920s, when we learnt about our relationship with the camera and with the image of ourselves produced by the camera, or in the sixties, when the Spanish generation of documentary photo took over the streets and started constructing images as a part of the material history of culture.

Walter Benjamin – and the fact that I am quoting Benjamin here



Manuel Ferrol, A Coruña, 1956
from the series 'Emigration' / sarjasta "Siirtolaisuus"



Xavier Miserachs, Barcelona, 1962
Emigrants arriving to France station / Siirtolaisia saapumassa Ranskan asemalle

is a sign, a symptom, that history is not over – called our attention to the snobbish dispute that pushed photography towards the field of artistic tradition. In his short, authoritative text he shows how the essence of photography lies in its reproducibility, its mass use, and its mediating function – this idea informs the first generation of Spanish documentary photographers after the Civil War.

They were convinced of the historicity of photography, of its being part of a system of signs that was created on the basis of exclusions (the symbolic versus the real; art versus document; imagination, fiction, the utopian belief versus positivist truth) and touching on the ambiguity involved in all creative activity, from re-coded convention to provocation, within the mode of image production and dissemination. For the first time after the Civil War, there was a generation of photographers who proposed to establish a nexus between the art world and the media.

There is not unity of style, nor of subject-matter, nor of decision about photography as a social practice. There is, however, coherence about aspects such as the identity of the photographic medium, which becomes a central concern, and to take distance from the conservative stereotypes of official Spain: the landscape, the still life, the portrait and Ortiz Echagüe as sublimation and alter ego of God. For the first time, neither the sky was blue nor were the photographs pretty – as Robert Frank would put it in *The Americans.*

Without anything to justify, exchanging the notion of proof for that of proposal, photography gains access to the direct-direct, to the street and the hidden places, and seeking and finding it becomes a

dokumenttikuvaus – kohtaa estetiikan ja politiikan, kauneuden ja totuuden sekä kuvaajan, materiaalin ja katsojan yhdistymisen haasteen – aivan kuten 1920-luvulla, jolloin opimme suhteestamme kameraan sekä sen tuottamaan kuvaan itsestämme, tai 1960-luvulla, jolloin espanjalaissukupolvi dokumenttikuvaajia valtasi kadut ja alkoi tuottaa kuvia osana konkreettista kulttuurihistoriaa.

Walter Benjamin – ja hänen tässä siteeraamiseni on merkki ja oire siitä ettei historia ole vielä ohi – kohdisti huomiomme snobistiseen kiistaan, joka työnsi valokuvausta kohti taiteellisen perinteen kenttää. Lyhyessä, auktoritatiivisessa kirjoituksessaan hän osoittaa kuinka valokuvauksen ydin on sen toistettavuudessa, sen massakäytössä ja sen tietojen välittävyydessä – tämä käsitys vaikutti ensimmäiseen kansalaissodan jälkeiseen espanjalaisdokumentaristien sukupolveen.

He uskoivat valokuvauksen todellisuuteen ja siihen, että se oli osa merkistöä joka perustuu poisrajaamiseen (symbolinen vs. todellinen, taide vs. dokumentti; mielikuvitus, fiktio, utopistisuus vs. positivistinen totuus) ja kaiken luovan toiminnan monimielisyyteen, uudelleen kooditetuista konventioista provokaatioon kuvantuotannon ja -levityksen sisällä. Ensimmäistä kertaa kansalaissodan jälkeen oli olemassa valokuvaajien sukupolvi, joka pyrki muodostamaan yhteyden taiteen ja tiedotuksen maailmojen välille.

Ei ole olemassa tyylin tai aiheitten yhtenäisyyttä, eikä myöskään yhteistä sopimusta siitä, mitä valokuvaus sosiaalisena käytäntönä on. Tiettyä yhdenmukaisuutta kuitenkin ilmenee valokuvauksen joillain alueilla, kuten sen pyrkimyksessä etääntyä virallisen Espanjan vanhoillisista stereotyypeistä: maisemakuvista, asetelmista, muotokuvista ja Ortiz Echagüen ylentämisestä Jumalan alter egoksi. Ensimmäistä kertaa taivaat eivät olleet sinisiä eivätkä kuvat herttaisia – kuten Robert Frank sen ilmaisee *The Americans* – kirjassa.

Kun valokuvauksella ei ole mitään todistettavana ja kun se muuttaa todistuksen taakan ehdotukseksi, se saavuttaa suoran ilmaisun, pääsyn kaduille ja salaisiin paikkoihin, joiden hakeminen ja löytäminen tulee suorastaan päämääräksi, motoksi *(úsase máis ben para palabras, e para a fotografía resultaa extraño, tal vez é mellor emblem)* kokonaiselle sukupolvelle. He olivat itsenäisiä, keskiluokkalaisia ihmisiä, joilla oli kriittinen asenne ja halu tehdä yhteistyötä myös muiden taiteentekijöiden kanssa ja hyödyntää myös muita ilmaisutapoja – maalausta ja kirjallisuutta (Dau al Set ja El Paso), elokuvaa (avantgarde, neorealismi, formalismi jne.) ja musiikkia (Bela Bartok ja jazz).

He olivat kontekstualisteja *(a palabra non existe creo que se entende)*, ja he suosivat tiedotusvälineissä käytettävää kuvaa, kehittäen tietynlaista luovuuden solidaarisuutta. He hakivat vaikutteita, eläen aikana jolloin heidän täytyi puolustaa asennettaan ja mielipiteitään valokuvillaan; moninaisuutta kohti suuntaavia ideoitaan, jotka voimistuivat niin, että ne alkoivat vaikuttaa sekä sisä- ja ulkopuolella yhteiskunnan, jossa valokuvaaja ei ollut yksi "hyvistä tyypeistä". Lisäksi he olivat yhteydessä muihin valokuvaajiin vastustaakseen virallista ylenkatsetta kaikkea dokumentaarisuudelta haiskahtavaa kohtaan, tai huono-onnista kuvaesseiden ja reportaasien reformistista perinnettä – erityisesti Magnum-kuvaajien, kuten Capan, Smithin tai Cartier-Bressonin harhaoppeja kohtaan.

"Oriol y yo hemos ido a París" (Oriol – valokuvaaja Masponsin sukunimi – ja minä olemme käyneet Pariisissa) kertoi perusteellisesti AFALin (Almerian valokuvausyhdistyksen) matkasta toukokesäkuussa 1961 Vogue-lehden maailmassa. Mukana oli ollut Chevalier,Ellen kansikuvaaja, ja ennen kaikkea "häneen suurimman vaikutuksen tehnyt kaveri", Willian Klein, joka oli ottanut tärähtäneet ja epätarkat kuvat *Rome*-kirjaan, suunnitellut *Domuksen* kannet, tehnyt elokuvia – henkilö, kuten Tatlin, joka yhdisti työssään luomisen ja toteutuksen.

MOTTO (úsase máis ben para palabras, e para a fotografía resulta extraño, tal vez é mellor EMBLEM) for an entire generation. They were independent, middleclass people, with a critical attitude, with a desire of cross-over with other professions and expressions – painting and literature (Dau al Set and El Paso), film (avant-gardes, Neorealism, Formalism, etc.) and music (Bela Bartok and jazz).

They were CONTEXTUALISTS (a palabra non existe creo que se entende), they came out in favour of the image published in the media and developed a certain creative solidarity. They searched for sources and influences, they lived at a time when they were obliged to identify attitude and opinion, to defend, through their photographic practice, a set of progressive ideas which led them towards diversity and which, on the rebound, had a multiplying effect inside and outside a society that was full of cover-ups, in which someone working as a photographer was not exactly seen as "good guy". Moreover, they were in touch with other photographers as a means to oppose the official scorn of anything that bore the trace of the documentary as well as the ill-fated reformist inheritance of the photo-essay and reportage, of the so-called "Magnum Line" to put a finger on Capa, Smith or Cartier-Bresson's heresies.

"Oriol y yo hemos ido a París" (Oriol – the surname of the photographer Maspons – and myself have been to Paris) was the thorough coverage for AFAL, Almeria Photographic Association (May-June 1961) of Miserachs' voyage of discovery through the world of the *Vogue* magazine. It included Chevalier, the cover photographer for *Elle*, and above all, and the "guy who most impressed" him, William Klein, responsible for the "shaky, out of focus" pictures in the book *Rome,* the cover designer for *Domus*, the film-maker, the person who –like Tatlin– united creation and execution.

Their photographs appeared in publications such as *Picture Post, Popular Photography, Camera, Rivista Fotografica italiana or Photo-Cine* etc. They were shown in exhibitions such as Otto Steinert's 'Subjective Fotografie' and 'Invented Images: Non-Figurative Photography' (Brussels, 1957). Maspons was awarded a prize by *Popular Photographed,* while the members of AFAL took part in the 16th Salon Albert I in Charleroi, and the 2nd International Photography Biennial organised by *Camera* (Pescara, 58). Even the 1964 World Photographic Exhibition, sponsored by Stern, included works by Cualladó, Miserachs and Terré..., and in 1961 Lumen Editorial began a collection titled "Palabra e Imagen" based on the photographer-writer formula.

Our choice, inside the AFAL group, is Ricard Terré, after a text written by Carlos Saura, in 1962:

The most epidermal, concrete and superficial in appearance has an incredible amount of suggestive power, evocativeness or simply live

presence, when the sensitive observer give us his version...

Ricard Terré's photographic work is less standardised than the work of other members of his generation. Moreover, it provides a link with the nineties, since he started taking photographs again around that time. Simplicity and structure, form and content, composition as meaning, the relationship between the photographer and the other as mere evidence, the use of new materials, the superimposition of planes, the visual as an added value... Ricard Terré and his capacity to come close to his subject and to incorporate otherness to the photographic field: the squinting girl.



Ricard Terré



Cristina García Rodero: Sacrifice as a prier

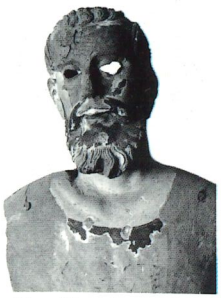
Similar in its themes – religion, human relationships with icons and symbols, fear and loss... – different in the *mise en form,* and quite distant in time, Cristina García Rodero's work claims for itself the name of "documentary photography". From *Hidden Spain*, 1985, to her last series made in Haiti, she spent fifteen years searching for and recording ancestral rituals. She chose black and white as a means for linking the eternal present, which represents that complex process of human behaviour between *Heaven and Earth*, the title for her work in progress through several countries, from Georgia to Cuba, and separated realities.

Her images swell up from the very flux of life, from direct interaction with it, writes Rosa Martínez for La Biennale di Venezia (2002) – Plateau of Humankind: "*They are also the harvest of a long relationship with the history of painting and of knowledge of the laws of figurative representation. Thus, they provide the spectator with double pleasure: that of traversing time and space to view life's contradictions, and that of delighting in the wisdom of a generous, emotive and deeply human vision.*"

Because the ritual is there in order to be seen by someone who does not take part in the ceremony but rather is a *voyeur,* and to move into the camera the reproduction of resistance mechanisms by virtue



Ricard Terré. 1958



Ricard Terré. 2001

Heidän kuviaan ilmestyi muuan muassa julkaisuissa *Picture Post, Popular Photography, Camera, Rivista Fotografica Italiana* ja *Photo-Cine.* Kuvia oli esillä esimerkiksi Otto Steinertin "Subjektiivista valokuvausta" ja "Keksittyjä kuvia: Eiesittävää valokuvausta" (Brysseli, 1957) -näyttelyissä. *Popular Photography* palkitsi Masponsin, kun taas AFALin jäsenet ottivat osaa Charleroissa kuudenteentoista Salon Albert I -tilaisuuteen ja toiseen *Camera*-julkaisun (Pescera, 1958) kansainväliseen valokuvabiennaaliin. Jopa vuoden 1964 Maailman valokuvauksen näyttelyssä (jota *Stern* sponsoroi) oli mukana töitä Cualladólta, Miserachsilta ja Terréltä..., ja vuonna 1961 *Lumenissa* alkoi sarja "Palabra a Imagen", joka perustui kirjoittavien kuvaajien reportaaseille.

Valitsemme AFAL-ryhmästä Ricard Terrén (teksti Carlos Sauran, 1962):

Kaikkein ulkoiselta olemukseltaan pinnallisimmalla ja konkreettisimmalla on uskomaton, ajatuksia herättävä vaikutus, joka loihtii mieleemme kuvia tai yksinkertaisesti läsnäolon tunnun, kun herkkä havainnoitsija kertoo meille näkemästään...

Ricard Terrén työt eivät ole niin norminmukaisia kuin muiden hänen sukupolvensa kuvaajien. Lisäksi ne muodostavat yhteyden 90-luvulle, koska hän aloitti kuvien ottamisen uudelleen niihin aikoihin. Yksinkertaisuus ja rakenne, muotoa ja sisältö, sommittelu merkityksenä, valokuvaajan ja toisen suhde vain todistuksena tapahtuneesta, uusien materiaalien käyttö, päällekkäiskuvaus, visuaalisuus lisäarvona... Ricard Terré ja hänen kykynsä tulla lähelle kohdettaan ja sisällyttää toiseus osaksi valokuvauksen kenttää: silmiään siristelevä tyttö.

Cristian García Roderon työt ovat samankaltaisia teemoiltaan – uskonto, ihmissuhteet ikoneihin ja symboleihin puettuna, pelko ja menetyksen tun-

ne – mutta erilaisia ilmiasultaan ja ajallisesti varsin etäisiä. Ne suorastaan vaativat tulla määritellyksi "dokumenttivalokuviksi". Vuodesta 1985 (*Kätketty Espanja*) viimeisimpään Haitilla kuvaamiinsa otoksiin asti hän on viettänyt 15 vuotta etsimällä ja tallentamalla esi-isiltä perittyjä rituaaleja. Rodero valitsi mustavalkokuvauksen yhdistääkseen ikuisen nykyhetken (joka kuvaa ihmisten kompleksista käytöstä taivaan ja maan välissä – Heaven and Earth on nimi työlle jota hän on kuvannut useassa maassa, Georgiasta Kuubaan) ja toisistaan etääntyneet todellisuudet. Hänen kuvansa kohoavat elämän kiertokulusta ja suorasta vuorovaikutuksesta sen kanssa, kirjoittaa Rosa Martinez Venetsian biennaalissa 2002 (Plateau of Humankind): *"Ne ovat myös tulosta maalaustaiteen historian ja figuratiivisen esityksen lakien pitkäaikaisesta tuntemuksesta. Näin ne tarjoavat katsojalle kaksinkertaisen nautinnon: ajassa ja paikassa matkustamisen (tarkastellen elämän vastakohtaisuuksia) ja anteliaasta, tunteikkaasta ja syvästi inhimillisestä viisaudesta iloitsemisen."*

Rituaalisuutta käytetään sellaisten ihmisten vuoksi jotka eivät itse ota osaa seremoniaan vaan ovat ulkopuolisia katselijoita. Rituaalit jäljentävät vastustusmekanismeja, joissa jokapäiväiset asiat luodaan todenkaltaisten, mutta totuutta tavoittamattomien ilmiöiden tuolla puolen. Sellaiset vastustusmekanismit, kuten niin monet muutkin näppärät temput, toimivat viimeisenä keinona ja kumpuavat ikivanhasta älystämme joka mahdollistaa sen, että kykenemme taidokkaasti esittämään ja kuvaamaan sekä uudelleen arvioimaan niitä.

Lopuksi dokumenttikuvaaja, josta pidän hyvin paljon: Miguel Trillo. Hänen kuvistaan kohoaa näkyväisen ylittävä tunne, joka yhdistää 1960- ja 1990-luvut: hän käytti samoja malleja kuin Virxilio Vieitez, samoissa asennoissa mutta eri konnotaatioilla; hän on myös matkaaja, asioiden omaksuja, joka tietää milloin voi puuttua tilanteeseen ja milloin siirtyä taka-alalle neutraaliutensa säilyttääkseen. Hän on poikkeus uusien kuvaajien joukossa, koska hänen valokuvansa ovat sekä jatkumo hänen Madridin yöelämästä nauttimiselleen (svengaava Madrid) että hänen omille ajatuksilleen. Urbaaneja heimoja, vaihtoehtojulkaisuja, vaihtoehtoisia paikkoja, kulttuuri kansalaistuotantona... ja hänen "pakonomainen halunsa tulkita *modernisuutta*, sitä häilyväistä aluetta joka vaatii analysoijiltansa palavaa antaumusta" Joe Luis Gallero: "Onnellinen kalastaja".

Kadulla taas, melodraama taas hallittuna ironiana, valokuvaajan matka ajassaan... Merkki



Ricard Terré



Cristina García Rodero

of which the everyday is invented beyond that which has appearance of reality without being able to be so. Such resistance mechanisms, like so many other tricks and ingenuities, are used as a last resort which stems from our immemorial intelligence turning us into a collective that exorcises its great capacity for representation, for re-appropriation.

And let me end with a documentary photographer I like very



Ricard Terré



Cristina García Rodero

much: Miguel Trillo, a feeling, beyond the visible, that joined the sixties and nineties through the consciousness of the *modelo* – the same women portrayed by Virxilio Vieitez, the same pose with different connotations... – and a traveller with his finger on the shutter release button, an APPROPRIATOR who seems to know when to intervene and when to move away in order to preserve his own neutrality. He is an exception among new authors, since for him photography signifies both the extension of his delight in Madrid's nigthlife (swinging Madrid) and his personal reflection. Urban tribes, modest publications, alternative spaces, culture as a citizenship production... and his "obsessive desire

to decipher *the modern*, that nebulous territory which demands so fervent a gaze of any analyst who attempts to read the signs of the times", following José Luis Gallero's text "The happy fisherman".

The street again, the melodrama as mastered irony again, the passage of the photographer amid his time... the mark of a candid and nomadic generation, for whom Vietnam is but a distant reality, and who handle their own body up as a sign.

The way in which the body and the clothes are placed is neither so trendy nor so ephemeral... The frontal look suggestive of photographer-model complicity and the echoes, voices that resound at a plastic level and also at the level of composition, could be taken from the photographic culture. His communicative stamp, his discourse, that is, his ideology, are connected with a revitalization of truth comparable to that attempted by Michel de Certeau in his propositions: The locus that relates the ambiguous freedom of the rituals to the uncertain freedom of justice...

Always our capacity to move from the irreverent to the abysmal as if nothing could happen.



Miguel Trillo, Madrid, 1992:
Construction School / Rakennuskoulu

teeskentelemättömästä ja nomadisesta sukupolvesta, jolle Vietnam on vain kaukaista todellisuutta, ja jotka viestivät omalla ruumiillaan.

Tapa, jolla ruumis ja vaatteet asettuvat, ei ole trendikäs eikä ohimeneväinen. ..Kuvien frontaliteetti viittaa kuvaajan ja mallin rikoskumppanuuteen ja kaikuihin, jotka kohoavat sekä rakenteelliselta että asetelmalliselta tasolta. Trillon oma tapa kommunikoida ja hänen ideologiansa yrittävät uudelleen elävöittää totuuden. Sitä voi verrata tässä suhteessa Michel de Certeaun pyrkimyksiin: paikkaan, joka yhdistää rituaalien moniselitteisen vapauden epävarmaan oikeudenmukaisuuteen...

Kykenemme aina siirtymään ylenkatseesta syvään kauhuun, aivan kuin mitään ei voisi tapahtua.