

La última entrega

RAFAEL BLANCO (NANKAYSHAN)



La última entrega

RAFAEL BLANCO (NANKAYSHAN)

Febrero - abril 2015
Espacio IniciarTE de Córdoba



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejera
Montserrat Reyes Cilleza

Secretaria General de Cultura
María del Mar Alfaro García

Director General de Instituciones Museísticas, Acción Cultural y Promoción del Arte
Sebastián Rueda Ruiz

Delegada Territorial de Educación, Cultura y Deporte en Córdoba
Manuela Gómez Camacho

Director de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
José Francisco Pérez Moreno

EXPOSICIÓN

Sala Inicarte Córdoba

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero
Eva López Clavijo
Carmen Serrano Murillo

MONTAJE

Zum Creativos S.L.

CATÁLOGO

EDITA
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales

TEXTOS

Jesús Micó

TRADUCCIÓN

Deirdre B. Jerry

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento Gráfico
Francisco José Romero Romero

FOTOGRAFÍA

Rafel Blanco
Making of: Emilio Varo, Raúl Mengibar, Álvaro Pulido y Rafael Blanco

IMPRIME

Servigraf Artes Gráficas, S.L.

© de los textos: sus autores



© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte

© de las reproducciones: sus autores


ISBN 978-84-9959-185-8

Depósito legal: SE 177-2015

Comisión Valoración Proyectos en Córdoba: Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Carmen del Campo Romaguera, Pablo García Casado, Jacinto Lara Hidalgo, Pablo Rabasco Pozuelo e Hisae Yanase

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental	Agotamiento de recursos fósiles	Huella de carbono	
por producto impreso	0,46 kg petróleo eq	1,39 Kg CO ₂ eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE Y ORGANIZACIÓN DEL TERRITORIO reg. n.º: 2015/15
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,21 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	10,17 %	4,55 %	

Más información en www.ecoedicion.eu

ÍNDICE

Presentación

Luciano Alonso

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

5

Unas invisibles y poéticas “Cartas a Theo”...

Jesús Micó

7

Obras

19

Biografía

59

Traducciones / Translations

63

El programa Iniciararte de la Junta de Andalucía, tras su exitosa puesta en marcha, continúa este año cubriendo una etapa vital del artista visual joven y andaluz, haciendo de enlace entre el mundo de la formación reglada y el acceso al mundo laboral. A través de la selección de proyectos artísticos innovadores se ofrece la oportunidad de producir obras de nueva creación, su exhibición pública y su difusión mediante la elaboración de un catálogo bilingüe.

En “La última entrega” Rafael Blanco trabaja a través de la narrativa fotográfica de ficción, estilo fotográfico que comenzó a mediados del siglo XX. Interesado en la temática del *Cyberpunk*, refleja al hombre postmoderno y postindustrial que deambula solitario por un hábitat devastado por la descontrolada y voraz revolución tecnológica. Sus piezas fotográficas narran así una historia de ficción donde, en un próximo futuro decadente y posttecnológico, el correo postal es engullido por las nuevas herramientas de comunicación digitales.

Luciano Alonso
Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

Unas invisibles y poéticas “Cartas a Theo”...

Desde el mismo momento de su nacimiento, allá en los inicios del siglo XIX, la función primordial que se otorgó a la fotografía no fue otra que la de ser el (tan esperado) medio con el que, por fin, se conseguiría una representación objetiva, testimonial y fiel del mundo real. En sus primeros 50 años de historia se la consideró básicamente como una suerte de nueva tecnología (visual) de la época que se aplicó a todos los ámbitos del saber y del conocimiento con la intención de inventariar gráfica, notarial y fehacientemente el mundo y la vida en general. En ese sentido, subrayemos una máxima fundamental relativa a sus orígenes: la fotografía fue tanto causa como consecuencia de la Ilustración. Nos referimos a que nuestro medio nació fruto de ese clima necesariamente cientifista y de desarrollo del conocimiento en todos sus órdenes que se dio de forma especial en el siglo de las luces (llamado así porque las fuerzas de la razón iluminarían por fin las históricas tinieblas del desconocimiento). Independientemente de que se necesitaran centurias de investigaciones previas (tanto en el campo de la óp-

tica, con todo el desarrollo histórico de los aparatos y artilugios prefotográficos y la cámara oscura, como en el campo de la química, con el pertinente estudio de los materiales fotosensibles) fue ese florecimiento de todas las líneas del saber, del conocimiento y de las ideas que trajo consigo el rico periodo ilustrado el que, como decimos, generó el clima cientifista y tecnológico suficientemente evolucionado y propicio para que la fotografía irrumpiera definitivamente en la Historia. A ello nos estábamos refiriendo, pues, con la segunda parte de esa sentencia, la que subraya el nacimiento de la fotografía como una consecuencia de la Ilustración. Pero hemos mencionado también que la fotografía fue causa de dicho periodo. Puede resultar a priori paradójico o contradictorio que un medio (el fotográfico) sea, a la vez, causa y consecuencia de un periodo histórico determinado pero es fundamental señalar que desde el mismo nacimiento de la fotografía, ésta se convertiría en el mejor motor y aliado del progreso en todas sus formas que supuso y necesitaba la Ilustración (por eso lo hemos definido también como causa de la misma). Nos referimos

ahora a que, desde el mismo momento en que nació, la fotografía se erigiría en la perfecta herramienta (esa nueva tecnología de la época que mencionábamos antes) que estaría al servicio de ámbitos tan amplios como la geografía, la topografía, la arquitectura, la ingeniería, la antropología, la medicina, las ciencias físicas del movimiento (cronofotografía), la biología, la botánica, la zoología, la astronomía, el retrato y el registro de la identidad, la criminología, la arqueología, la historia, el arte¹ y un largo etc. En definitiva, una excelente herramienta al servicio de todos los ordenes del saber que estaban en pleno crecimiento, desarrollo y efervescencia en esos inicios del siglo XIX. La fotografía contribuiría como pocas otras cosas al progreso de todos esos ámbitos del conocimiento general. Las aplicaciones científicas, documentales y utilitarias de todo tipo marcarían la tónica general y dominante de nuestro medio en este periodo. Ésos serían su concepción y uso sociales fundamentales y predominantes en aquel momento, los de un orden práctico y servicial. Se registraba gráficamente todo, desde lo remotamente lejano (fotografía astronómica) hasta lo infinitamente pequeño (fotografía microscópica). Todo tuvo que ser fotografiado, dado que antes de su nacimiento, como es lógico, no había nada registrado con el nuevo medio. Fue el periodo de la gran exploración fotográfica del mundo y la vida.

En cambio, durante esos inicios, la intención deliberadamente artística del medio, mucho menos

dominante a los usos aplicados y prácticos que acabamos de describir, estuvo representada por autores (y autoras), los prepictorialistas (Cameron, Carroll, Hawarden, Reijlander, etc), que en su gran mayoría veían a la fotografía como un medio con el que crear imágenes cargadas de poesía y narratividad, de literatura y romanticismo, imágenes que buscaban la trascendencia estética y que versaban sobre cuestiones nada utilitarias como eran la belleza, la moral y el espíritu.

Desde entonces y hasta la actualidad, de manera general (y esquemática, conste) podemos sostener que la diferencia entre estas dos intencionalidades (la utilitaria –o, mejor, documental, testimonial– y la artística) reside en la relación que en uno y otro caso se establece entre los conceptos fotografía y realidad. Así, en el uso testimonial o notarial, el equilibrio de fuerzas se basa en la idea de que es la fotografía la que está al servicio (a la búsqueda y captura) de lo real ya existente, la misión fundamental del fotógrafo es elegir y seccionar fragmentos de la realidad que se halla en el mundo físico que nos rodea, una realidad que está ahí y de la cual el fotógrafo debe seccionar una parte, haciendo su selección con un personal punto de vista y una especial concepción narrativa que son los que le dan un sentido u otro (no es la misma elección la que realizaría Robert Frank que la de Cartier Bresson, por poner un ejemplo bien aclarador). Ni que decir tiene que este uso notarial

1 Nótese en este caso: la fotografía aplicada al arte (fotografía para la documentación del arte) y no la fotografía entendida como arte.



exige un lenguaje fotográfico puro sin manipular, un lenguaje formalmente documental, que es el que proyecta una sensación mayor de decidido verismo y testimonio, el que el espectador considera equivalente al de una experiencia visual directa digna de crédito. En la intencionalidad artística, en cambio, lo que vemos es una inversión de ese equilibrio de fuerzas, de tal manera que nos encontramos con que es la realidad la que está al servicio de la fotografía, la que se ofrece y entrega a ella: el fotógrafo la construye para ser fotografiada, la escenifica, la dirige, la ficciona, la controla, es una realidad que se crea exclusivamente para ser registrada por la cámara (sólo hay que comenzar recordando la obra de una gran pionera de esta concepción, Julia M. Cameron). El lenguaje que requiere esta intención artística, a diferencia del primer ejemplo, puede ser doble: o puro (formalmente documental) o manipulado. Ello implica que, en el primer caso, se intervenga la realidad que habrá delante de la cámara (esa realidad será construida de una manera inventada) y en el segundo se transgreda el propio lenguaje puro del medio (lo que se consigue con el fotomontaje y la fotografía formalmente intervenida, con el lenguaje extradocumental de la fotografía a través de la aplicación de técnicas como el collage, el montaje y cualquier tipo de manipulación).

En cualquier caso, hemos sacado a colación todos estos detallados aspectos historicistas y teóricos porque vienen que ni pintados para comenzar a adentrarnos en la concepción de lo fotográfico que tiene Rafael Blanco, un autor que en este proyecto que nos presenta en el programa *Iniciarte* se ha decantado claramente por una de estas dos históricas intencionalidades,

la de la fotografía construida (o escenografiada, ficcionada) que, además, presenta un innegable lenguaje testimonial. Así, en dicho proyecto, titulado *La última entrega*, la apariencia de las imágenes es claramente documental, dado que no son imágenes obtenidas a través de recursos como el fotomontaje, el collage o cualquier otro tipo de manipulación formal del lenguaje fotográfico directo. Son imágenes obtenidas con la sencillez de un disparo puro de cámara sin ninguna intervención extranormal (salvo las necesarias técnicas de tratamiento habitual de toda fotografía: las referentes a la mejora y acabado de este tipo de imágenes con las correcciones y calibraciones pertinentes de histogramas, gamas tonales, equilibrios de color, nitidez, contraste, etc). Pero en cambio, las escenas registradas por Blanco han sido elaboradas de una manera ficcional, con una intención narrativa argumental muy determinada, protagonizadas todas por un personaje que vive una historia concreta, y, en todo caso, siempre (escenas) dirigidas y pensadas por este joven autor cordobés. Por un lado parecen imágenes captadas por un ágil cazador de instantáneas al más puro estilo testimonial heredero de la teoría del instante decisivo de Cartier-Bresson (máxime cuando muchas de ellas nos presentan al personaje en pleno movimiento, en plena acción) pero, por otro, son escenas deliberadamente creadas, ficcionadas y teatralizadas (por cierto, cada una de ellas con su pertinente *making off*) para narrarnos una historia inventada muy particular.

Blanco nos presenta un trabajo que es una ficción en la que de alguna manera se reflexiona sobre el eterno tema de la condición humana, el progreso y la tecnología, pero también sobre otros aspectos como el ecosistema, el hábitat, la supervivencia...



Así como en la época de la Ilustración todo progreso parecía iluminar al Hombre en su largo camino hacia un mundo mucho más civilizado y desarrollado en el que la mejora de la condición humana en todos sus órdenes parecía garantizar un final emancipador feliz (del Hombre) con su propia Historia, la ficción que se nos narra en *La última entrega* sucede no sólo en un mundo posmoderno (en el sentido de que sucede en un mundo crítico en el que hace ya mucho que se cuestionaban los grandes metarrelatos en que se sustentó la modernidad, especialmente el de esa creencia en el final emancipador feliz entre el Hombre y la Historia) sino que el personaje se nos presenta en lo que parece ser un devastado mundo postindustrial y posttecnológico, un mundo en el que la tecnología ha superado al ser humano (y, con ello, le ha fallado) y ha provocado casi su completa desaparición. Es un mundo distópico con su pertinente panorama desolador y con los vestigios del pasado abandonados a una naturaleza incontrolada. Es indudable, según nos indica él mismo, la influencia del cine y la literatura en el trabajo de nuestro joven artista. Especialmente las obras que, desde ambas disciplinas (pero también desde los videojuegos y el cómic), se hicieron en torno a los años 80-90 del siglo pasado y que dieron lugar al subgénero del *ciberpunk*. Películas, cómics, novelas y videojuegos (todas influencias reconocidas por Blanco) que, según nuestro autor, «nos hablaban en muchos casos de algunos futuros posibles donde la humanidad ha perdido el control sobre la tecnología provocando como consecuencia la extinción de la propia especie. En muchos casos se basaban en la idea de evolución de nuestra especie hacia una realidad distópica, por lo general ambientada en grandes urbes superpobladas y sobresaturadas de tecnología

y donde el humano se enfrenta a la máquina por su supervivencia. Si imaginamos más allá de esas tecno ciudades y nos adentramos en un mundo postdistópico donde ya ni siquiera hay rastro de la tecnología, donde la naturaleza ha seguido su curso, un mundo donde una diminuta presencia humana (que aún mantiene un legítimo recuerdo de lo que fue) lucha por sobrevivir, estaríamos adentrándonos en el contexto temporal y ambiental de este proyecto». Con la historia de ese solitario y desolado personaje enmascarado (pues respira aire viciado de un mundo distópico) que sin hálito ni casi descanso (y, parece ser que también sin éxito), deambula por un mundo inhóspito buscando destinatarios (que puedan estar vivos) de unas misteriosas cartas y así encontrar un último vestigio de calor y vida humanos, Blanco también pretende reflexionar sobre la idea de que los avances tecnológicos implican la desaparición de otras fórmulas que nos fueron útiles en su momento y, cómo en el caso concreto de las comunicaciones, los métodos tradicionales, comparados con los digitales, implicaban un contacto humano que está en trance de desaparecer. En *La última entrega* nuestro joven artista reflexiona (de una manera más universal) sobre la desaparición de la especie humana (en un mundo en el que la tecnología parece haber superado las expectativas de estar a nuestro servicio y nos ha abocado a la desaparición como especie) pero también homenajea de una manera particular al correo tradicional. En la obra se tiene muy presente la desaparición actual a la que en la mayoría de los países más avanzados parece ir abocado el servicio postal de correos, que tanto y tan bien nos ha servido siempre. Hay como un matiz de pequeño tributo a dicho servicio, un servicio que, como



sabemos, está en pleno proceso de mutación y/o en trance de desaparición en el mundo contemporáneo con la irrupción de las nuevas tecnologías de comunicación y la web.

Además de todo lo hasta aquí mencionado, se debe señalar que en esta obra Rafael Blanco emplea otros recursos metafóricos dignos de destacar, unos poéticos guiños que pueden pasar desapercibidos al espectador si no se le indican en este texto: por ejemplo, no es casual que algunas escenas se hayan localizado y grabado en las viejas minas andaluzas de Tharsis (según Blanco: «un lugar con una historia tan relevante, prolongada en el tiempo y en la memoria, abandonado de esa manera»), unas minas que le sirven para conectar la historia de *La última entrega* con la realidad económica actual de profunda crisis que se vive en este momento histórico, tema (por desgracia) muy presente para un joven español de su generación. También señala Blanco que las misivas que lleva el personaje tienen como textos (aunque en realidad no se vean nunca) partes del libro de Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*: «utilizando esos textos me pareció reforzar el discurso de la desaparición, tanto del personaje como el del correo postal, usando las palabras de una persona que decidió su propia muerte. Este detalle no se puede apreciar en las imágenes pero el hecho de haberlo decidido así para mí tiene un gran valor». Por supuesto que lo tiene, añadimos nosotros: es una preciosa argumentación de gran valor poético, aunque no se pueda ver ni saber a simple vista (lo cual, en sí, precisamente, la hace aún más –poética–). También la máscara es otro de esos recursos metafóricos que emplea Blanco y que en este trabajo tiene más de un nivel de significación. El pri-

mero es el más literal, nuestro personaje la usa como consecuencia de que la propia distopía hace al aire casi irrespirable. Pero en *La última entrega* la máscara también hace referencia menos directa (es decir, más elíptica, más metafórica) a la cuestión de la identidad en el mundo contemporáneo y sus sistemas de comunicación, unos sistemas que permiten que la gente se cree sus propios personajes sin una identidad cierta en las redes sociales de intercomunicación: se describen en ellas, a través de sus perfiles personales, como desearían ser (con lo que, en teoría, se están idealizando) y no como son en realidad.

Por último quisiéramos matizar (también desde una revisión historicista) una detallada apreciación (no sin fundamento) que nuestro joven artista ha realizado sobre la mayor o menor capacidad narrativa de la imagen fotográfica (algo que, como es lógico, está en la esencia creativa de *La última entrega*). En el texto de argumentación teórica del proyecto que Blanco presentó para solicitar la beca de este premio *Iniciarte*, vemos que nuestro artista escribió: «A finales de los años 60, tanto el escritor Julio Cortázar con *Las babas del diablo*, como el director de cine Michelangelo Antonioni con *Blow up* y el fotógrafo Duane Michals con sus “secuencias fotográficas” comenzaron a plantear un discurso en el cual la fotografía ya no solo representaba un fragmento congelado de la realidad sino que podía llegar a contarnos una historia [más elaborada], de tal manera que nosotros [los espectadores], a través de nuestra imaginación, fuéramos los especiales narradores de la misma. Ellos dieron paso a la construcción de la narrativa fotográfica de ficción y a la imaginación del fotógrafo a la hora de construir historias a través de varias imágenes. Con el [histórico



y dominante] factor de credibilidad que tenía toda verdad fotográfica, la inclusión/valoración de otros aspectos narrativos de orden paraliterario, filosófico, social, emocional, humano, etc que estos tres autores plantearon y que, en muchos casos, eran difíciles de captar a través [de la lectura simple] de una imagen, se creó un caldo de cultivo próspero para una nueva concepción y un nuevo discurso fotográficos». Pues bien, sin entrar a cuestionar nada de lo que se manifiesta en esta interesante declaración (y congratulándonos de que nuestro joven autor la tenga tan presente en vez de tener otras visiones de la fotografía), quisiéramos añadirle (a la citada declaración) que la cuestión sobre la capacidad narrativa de la imagen fotográfica fue especialmente tenida en cuenta, subvertida y genialmente ampliada por unos/as autores/as que precedieron varias décadas a Antonioni, Michals y Cortázar. Nos referimos a los surrealistas históricos, quienes en su fascinación por la (para ellos) capacidad enigmática y fantástica de la fotografía directa documental (a veces ficcionada –Claude Cahun, Paul Nogué–, a veces no –Atget–), no dudaron en presentar ejemplos de las mismas en sus emblemáticas e históricas revistas (*Minotaure*, *La Révolution Surréaliste*). Nuestros artistas de la libre imaginación fueron los primeros en realizar una lectura moder-

na de la fotografía, especialmente de la documental. Y así, aunque para el gran público (casi hasta a día de hoy) toda fotografía directa (documental, pues), toda imagen fotográfica, tiene un poder denotativo tan brutal (casi de orden especular: al daguerrotipo se le denominó como «el espejo con memoria») que anula su posible poder connotativo, ya en aquellos años de entreguerras los surrealistas rechazaron esta limitada concepción narrativa de la fotografía. No nos podemos extender mucho más pero es fundamental remarcar que estos creadores se rebelaron contra la tiranía de lo real que siempre había llevado (y lleva) asociada la fotografía, especialmente la no manipulada, la documental². Fueron los surrealistas históricos los que hallaron una tremenda fuente de información e imaginación en muchas de esas imágenes, les hallaron un potente valor connotativo que iba más allá de su –para el resto de la audiencia– mundana denotación. Los surrealistas se declararon encantados con la posibilidad de que de un mismo documento fotográfico pudieran emanar diferentes posibilidades (e incluso errores) de interpretación y les atraía especialmente la volatilidad del significado fotográfico. Estos transgresores artistas nos sacaron a la luz la gran inflación semántica que presentaba el documento fotográfico e identificaron y concibieron en él algo así

2 Se ha de recordar, no obstante, que, como sabemos, los surrealistas emplearon intensamente otras opciones de la fotografía (que no la documental, especialmente). Nos referimos a que se aplicaron como pocos a los experimentos y a las innovaciones que trajeron consigo las vanguardias y, por tanto, realizaron muchas de sus composiciones con las técnicas del collage, el fotomontaje y todo tipo de manipulaciones de la fotografía. Con ellas era fácil conseguir imágenes como pertenecientes a los territorios del inconsciente y la libre imaginación (que eran los que les interesaban). Pero, precisamente, la grandeza del surrealismo reside en que no se limitó a utilizar la fotografía manipulada (que parecía perfecta para sus fines) sino que aceptó, por las razones esgrimidas en el texto, la fotografía documental para sus transgresores postulados.



como un verdadero tragaluz cultural. Muchas de estas fotografías directas y no manipuladas eran perturbadoras y enigmáticas, encerraban un misterio que iba mucho más allá de la imagen en sí. Interpretadas de esta nueva manera, las imágenes se dotaban de una narratividad superior y podían pertenecer al territorio de los sueños, la hipnosis, el delirio, la alucinación, el deseo, el éxtasis, la locura, esos territorios en donde se encontraba el núcleo central de su concepción final del arte y la vida.

En cualquier caso, gracias a estos surrealistas históricos (especialmente) y a otros ejemplos posteriores como los que bien señala Blanco, hace tiempo que algunos autores entendemos al medio fotográfico (y lo defendemos así en nuestras conferencias y lecciones) como un medio cuyo abordaje crítico y teórico está mucho más cerca del que se realiza en la literatura o el cine que el que se hace estrictamente en las artes plásticas. Pero esto es un planteamiento teórico cuyo análisis no toca en este momento, como es lógico³.

Sólo me queda acabar diciendo que Blanco, por tanto, no sólo se debe a esos tres autores que tan inteligentemente ha especificado en su texto/defensa de argumentación para este proyecto. Su obra, de alguna manera, bebe también de estos transgresores artistas que ya en el primer tercio del siglo XX vieron en el documento a la imagen moderna por excelencia. Es decir, unos artistas que, como nuestro joven autor cordobés, vieron en el medio fotográfico (incluso en su vertiente más documental) una tremenda herramienta de narratividad, ficción e imaginación.

Nota final: Mi agradecimiento a Rafael Blanco y a la Junta de Andalucía por haberme escogido para escribir el texto sobre su obra (una obra –y un autor– que yo no conocía).

Jesús Micó
(Barcelona/Cádiz) Enero de 2015

3 Sobre este tema me permito personalizar: en mis clases yo hago unos análisis del medio fotográfico que pueden resultar más cercanos a la crítica literaria o cinematográfica que a la evaluación que se les realiza desde las artes plásticas (concepto, el de artes plásticas, que ya está obsoleto, además). No concibo la fotografía como un medio eminentemente (e incluso, para muchos, exclusivamente) formalista o plástico. Por supuesto acepto que existe esta concepción de la fotografía y suele ser muy valorada por el gran público, que no duda en calificarla como “artística”. Pero a mí, en general, no me interesan las imágenes fotográficas únicas y preciosistas. Me interesa el todo de un proyecto o, mejor, la obra completa de un autor/a. Es muy fácil de entender si vemos el ejemplo equivalente en literatura: no es lo mismo hacer un análisis sintáctico a un verso extraído de un poema de Lorca (por brillante que pueda ser) que hablar de la obra de Lorca como poeta (que es hablar de su autoría y estilo). Pues en el medio fotográfico pasa lo mismo: en general no me interesa una valoración formalista de una imagen fotográfica (por espectacular que sea) sino adentrarme en la autoría de un proyecto o de una obra completa de un fotógrafo/a. Y en el momento que cae la valoración preciosista de la fotografía, hay que hallar en ella otros códigos no especialmente formalistas (y tan ricos o más que estos últimos).

OBRAS





30 fotografías digitales

92,68 x 61,76 cm

Impresión inkjet sobre papel de algodón de 320 gr,
libre de ácidos

2015



































Santa María de los Angeles
Panteón de Heróicos

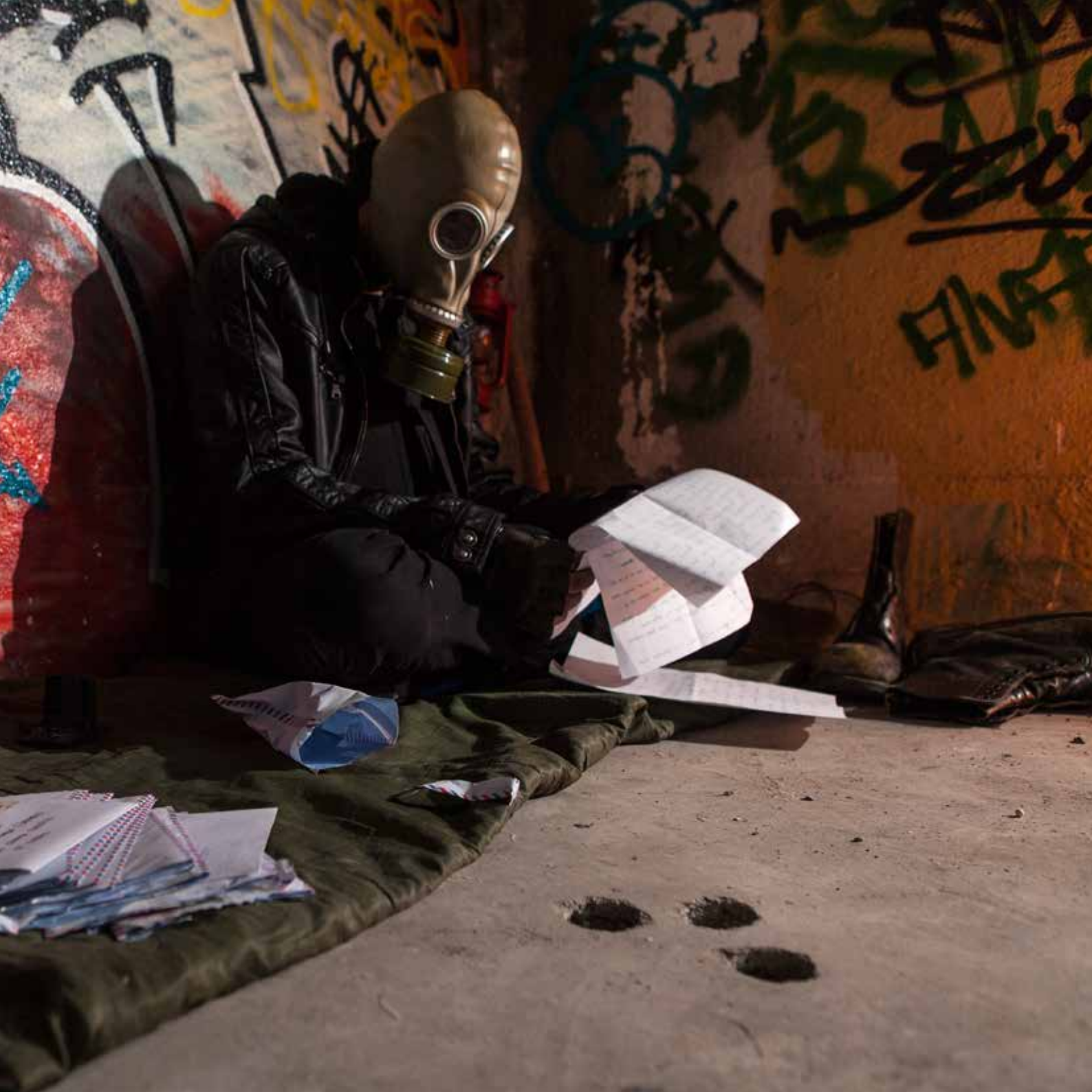


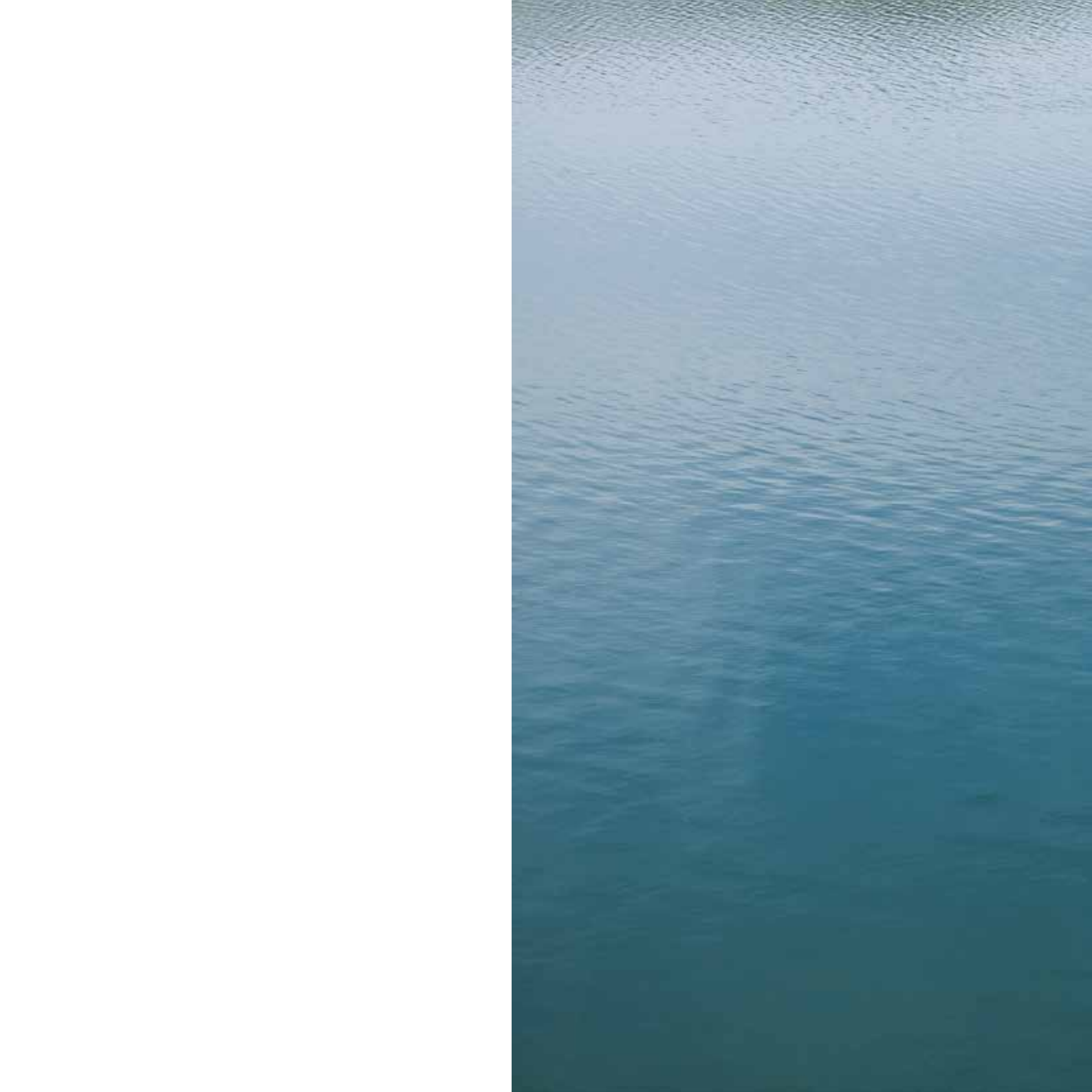






مكتب البريد
القاهرة
مصر

































BIOGRAFÍA



RAFAEL BLANCO (NANKAYSHAN)



Artista visual nacido en 1980 en Sabadell (Barcelona). Se trasladó con su familia a Priego de Córdoba en 1985.

Tras finalizar estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, continuó su trayectoria educativa por diferentes facultades de Bellas Artes: Altea, Salamanca, México y Granada donde se licenció. Principalmente centrado en la fotografía y la imagen digital, su trabajo se extiende hacia la pintura, el arte urbano, la videocreación y la instalación. Sus obras, con una intensa carga emocional, ponen en cuestionamiento el equilibrio entre cotidianidad (social, cultural y política) y pensamiento (racional e irracional).

Profesionalmente realiza trabajos publicitarios en los sectores de moda, turismo rural y oleico. Trabajó como fotógrafo documental para la Fundación Siglo para el *III Festival Internacional de las Artes de Castilla y León*. Fue galardonado con el segundo accésit de fotografía en el *IX Certamen de Artes Plásticas de Granada*. Ha participado en proyectos tales como *Paredes hablan. Intervención urbana. Cuarenta años de pintadas desde Mayo del 68* y *D-Mencia 2008*. Es uno de los fundadores y coordinadores de *Nemoartfestival* (Priego de Córdoba).

Su obra se ha expuesto en *Espiral: Foro cultural universitario* (México), *Ikas-art* (Bilbao), *Loop* (Barcelona), *Cromática: III Bienal de pintura joven* (Orense), *Vídeo en las aulas* (Sevilla), *In & Out* Caja rural de Granada, Salamanca, Altea, Córdoba, Málaga, entre otras ciudades.

www.nankayshan.com

AGRADECIMIENTOS

A Jesús Micó; solo tú podías haber escrito el texto.

A Emilio Varo y Raúl Mengibar; los mejores ayudantes de “Re-producción”.

A Álvaro Pulido; por su paciencia y aguante de algún dolor que otro.
¡Volveremos a por tus gafas!

A Jose Pablo Bermúdez; por ser mi salvavidas.

A Beatriz; por serlo todo.

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

Invisible, Poetic “Letters to Theo”...

From the very moment of its birth, back in the early 19th century, the most important role assigned to photography was that of being the long-awaited means of finally achieving an objective, testimonial, accurate representation of the real world. For the first 50 years of its existence, photography was essentially regarded as what we might call the latest (visual) technology of the day, applied to every field of knowledge and learning with the aim of graphically cataloguing the world and life in general with reliable, certifiable precision. In this respect, it is important to understand a fundamental fact about its origins: photography was both a cause and effect of the Enlightenment. By this I mean that our medium was engendered in the warmth of that necessarily scientific climate devoted to the pursuit of knowledge on every level which reached its peak in the Age of Reason or the Enlightenment (thus called because the light of reason finally banished the darkness of historical ignorance). Although rooted in centuries of preliminary research (in the field of optics,

where long years were spent developing pre-photographic devices and gadgets and the camera obscura, and in the field of chemistry, where curious minds strove to unlock the mysteries of photosensitive materials), the flowering of every branch of knowledge and learning and the ideas introduced during that richly enlightened period created precisely the kind of scientific, technologically advanced climate that photography needed to make its grand entrance on the stage of history. This explains the second part of my earlier statement, which identified the birth of photography as an effect of the Enlightenment. However, I also said that photography was a cause of that period. At first glance, the claim that a medium (in this case, the photographic medium) was at once the cause and effect of a given historical era may seem paradoxical or controversial. However, it is important to understand that, from the moment it was invented, photography became the greatest ally and driving force of progress in all its forms, and since the Enlightenment represented and demanded progress,

the birth of photography can also be interpreted as one of its causes. My point is that, from the time of its inception, photography was hailed as the perfect tool (the latest technology of the day, as I mentioned earlier) for serving the needs of a broad range of disciplines: geography, topography, architecture, engineering, anthropology, medicine, the physics of movement (chronophotography), biology, botany, zoology, astronomy, portraiture and identification records, criminology, archaeology, history, art¹ and countless others. It was, in short, an admirable tool at the service of all the many branches of knowledge that were growing, expanding and flourishing in the early 19th century. Photography, more than virtually any other invention, contributed to the advancement of all those areas of general knowledge. Its myriad scientific, documentary and practical applications set the dominant tone for our medium in those years. In the society of that time, the prevailing conception of photography and its uses was fundamentally that of a practical, helpful tool. Graphic records were made of everything, from the remotely distant (astronomical photography) to the infinitely tiny (microscopic photography). It all had to be photographed, for prior to its invention, logically, nothing had been documented with this new medium. It was the age of photographic exploration of the world and life.

However, in those early years, the medium's deliberately artistic intention –conspicuously subordinate to the practical applications mentioned above– was

represented by certain male and female artists, the pre-pictorialists (Cameron, Carroll, Hawarden, Rejlander, et.), most of whom saw photography as a means of creating images steeped in poetry and narrativity, literature and romanticism, images that sought aesthetic transcendence and explored eminently non-utilitarian themes such as beauty, morality and spirituality.

Ever since then, we can generally (and, I must insist, schematically) say that the difference between these two intentionalities –photography as a utilitarian or, better said, documentary, testimonial tool, and photography as a form of artistic expression– has always been marked by how their respective proponents view the relationship between photography and reality. From the testimonial or factual perspective of this medium, the balance of power is based on the idea that photography is at the service (in pursuit) of the reality that already exists, and the photographer's primary mission is to choose and extract fragments of the reality found in the physical world around us. The reality is out there, and photographers must simply slice off a portion of it, making their selection from a personal point of view and with a special narrative conception that lends each image a particular meaning (to give a very clear example, Robert Frank's choice would not be the same as Cartier-Bresson's). It goes without saying that this type of use requires a pure, unmanipulated photographic language, a formally documentary

1. In this case, I am referring to photography applied to art (photographs for documenting art) rather than photography as art.

language that conveys a strong sense of uncompromising veracity and unimpeachable testimony which viewers regard as the equivalent of a believable firsthand visual experience. When the intentionality is artistic, however, what we find is a reversal of that balance of power. In this case it is reality which is at the service of photography, offering itself and surrendering to it. Photographers construct the reality they want to photograph: they stage it, direct it, fictionalise it and control it, creating a reality for the sole purpose of capturing it with a camera (recall, if you will, the work of Julia M. Cameron, a great pioneer in this particular use of photography). This artistic intention, unlike its utilitarian counterpart, can avail itself of both pure (formal documentary) and manipulated photographic languages. With the former, photographers intervene in the reality before the camera, constructing it as they see fit, and with the latter they manipulate the pure language of the medium itself, using photomontage and formally altered photography as well as the extra-documentary language of photography by applying techniques such as collage, montage and any other kind of manipulation.

In any event, I only mention all of these historicist and theoretical details because, in my mind, there is no better way to begin unravelling the photographic universe of Rafael Blanco. In this project presented in the context of the *Iniciarte* programme, Blanco has clearly opted for one of those two historical intentionalities, that of constructed, staged, fictionalised photography, though documentary language is also undeniably present in his work. In this project, entitled *La última entrega* [The Last Delivery], his photographs are

patently documentary in appearance, as they are not the product of photomontage, collage or any other formal manipulation of straight photography. The pictures were taken simply by clicking the shutter, without any kind of unusual intervention other than the necessary clean-up techniques used by virtually all photographers to correct and calibrate histograms, tonal ranges, colour balance, sharpness, contrast, etc. However, the scenes captured by Blanco are fictions constructed with a very specific narrative intention. All of them feature a character in a certain story, and each scene was directed and devised by this young artist from Córdoba. On the one hand, they resemble photos taken by a skilled snapshot hunter in the purest documentary style, a tribute to Cartier-Bresson's decisive moment theory (particularly as many of them capture the character on the move, in "action shots"), but on the other it is clear that these scenes have been deliberately created, fictionalised and staged –each with its own "making-of", by the way– to tell us a very particular made-up story.

Blanco offers us a work of fiction in which he reflects on the timeless themes of the human condition, progress and technology, but which also explores ideas like the ecosystem, habitats or survival. During the Enlightenment, all progress seemed to light humanity's way on the long road to a much more developed, civilised world where improvements to the human condition on every level held out the promise of an emancipative happy ending for humankind and their own history. In a similar way, the story narrated to us in *La última entrega* unfolds in a postmodern world –a critical world whose inhabitants have long since learned to question the great metanarratives

on which modernity was founded, especially the belief in the emancipative happy ending for humanity and its history—. Furthermore, the main character is depicted in what seems to be a devastated post-industrial, post-technological world, a world where technology has surpassed human beings (and therefore failed them) and virtually eradicated the entire species. It is a dystopian world, with the requisite desolate landscape and vestiges of the past left to nature's unbridled devices. Film and literature have undeniably influenced the output of this young artist, as he freely admits, especially the work done in both fields (and in video games and comic books) in the 1980s and 90s that eventually gave rise to the cyberpunk genre. According to Blanco, those movies, comics, novels and video games (all acknowledged by the artist as sources of inspiration), "speak to us, in many cases, of possible futures where humans have lost control of their technology and inadvertently caused the extinction of their own species. Many of those scenarios were based on the idea of our species evolving towards a dystopian reality, usually set in overpopulated, ultra hi-tech metropolises that pitted humans against machines in a battle for survival. If we stretch our imagination beyond those technocities into a post-dystopian world where technology has vanished without a trace and nature has taken its course, a world where a diminutive human presence (which still retains a legitimate memory of the way things used to be) struggles to survive, we will begin to grasp the chronological and environmental context of this project." In telling us the story of that solitary, desolate masked man who struggles to breathe the insalubrious air of a dystopian world, who trudges dispiritedly, practically without cease and

apparently without success, through a hostile environment on a quest for the intended recipients (who may still be alive) of a bundle of mysterious letters in the hope of finding one last vestige of human warmth and life, Blanco also offers us a reflection on the idea that technological progress entails the disappearance of other formulas which we once found useful, and on the fact that the human contact afforded by traditional methods (as opposed to digital solutions) in the specific case of communications is slowly disappearing. More universally, *La última entrega* reflects on the disappearance of the human race, in a world where the technology we invented to serve us seems to have surpassed our wildest expectations and set the wheels of our own extinction in motion, but it also represents the artist's highly personal tribute to the traditional postal service. The work is an unmistakable allusion to the fact that the "snail mail" system which has served us so long and so well is now on the verge of disappearing in the majority of the world's developed nations. In a way, it seems like a humble homage to the postal service which, as we all know, is undergoing major transformations and, in some cases, vanishing in our contemporary world, displaced by the internet and other new communication technologies.

In addition to everything I have already mentioned, I must point out the other noteworthy metaphorical devices that Rafael Blanco uses in this work, poetic hints which might be otherwise go unnoticed. For example, it is no coincidence that some of the scenes were shot at the old mines of Tharsis in Andalusia —"a place with such an important history, so extensive in time and in memory, abandoned in

such an offhand manner”, in Blanco’s words—. He used those mines to link the story told in *La última entrega* with the profound economic recession that has become the bane of our present-day existence, a painfully real, familiar issue for virtually every young Spaniard of his generation. Blanco also explains that the missives his character is carrying contain excerpts (though we never actually see the texts) from Vincent van Gogh’s *Letters to Theo*. “To me, using those excerpts seemed to underscore the theme of disappearance, of both the character and the traditional mail service, using the words of a person who chose the moment and manner of his own death. It’s not something that can be seen in the photos, but the mere act of deciding to make it thus was very meaningful for me.” And, I would add, it is very meaningful for us as well: it is a lovely, intensely poetic idea, even though we cannot see or even guess at its existence without help from the artist (which only enhances its poetic poignancy). The mask is another metaphorical device that Blanco uses, which in this particular work has more than one layer of meaning. The first is the most literal: the character wears a mask because the air in that dystopian setting is almost too foul to breathe. However, in *La última entrega* the mask is also a less explicit—in other words, more circumlocutory or metaphorical—reference to the theme of identity in the contemporary world and its communication systems, which allow people to reinvent themselves and craft dubious identities on social intercommunication networks, using their personal profiles or pages to describe themselves as they would like to be (theoretically idealising themselves) rather than as they really are.

Finally, and resorting once more to recent historical precedents, I would like to comment on the detailed observation that Blanco makes (and not without reason) on the photographic image’s narrative capacity—a topic which, as one might expect, is closely bound up with the creative essence of *La última entrega*—. In the text outlining the theoretical concept behind the project which Blanco submitted as part of his *Iniciarte* grant application, he wrote, “In the late 1960s, the writer Julio Cortázar with *The Devil’s Drool*, the film director Michelangelo Antonioni with *Blow-Up*, and the photographer Duane Michals with his “photo sequences” all began charting a new course, where a photograph was no longer just a frozen fragment of reality but something that had the potential to tell us a [more elaborate] story, inviting us [the audience] to use our imagination and become its particular narrators. This led to the construction of the fictional photo narrative and to photographers using their imagination to weave stories from various images. With the [historical and dominant] credibility ascribed to all photographic truth, the inclusion/appreciation of other narrative aspects of a para-literary, philosophical, social, emotional or human nature posited by these three creative minds, which in many cases were difficult to detect from [mere observation of] a photograph, created a favourable environment for the emergence of a new concept of photography and a new photographic discourse.” Without stopping to analyse or question any of the opinions voiced in this fascinating statement (and considering how easy it is to echo others’ visions of photography, I must commend our young artist for his originality), I would merely like to add that the subject of photography’s narrative capacity was examined, subverted

and expanded upon with great relish and mastery by others several decades ahead of Antonioni, Michals and Cortázar. I am referring to the early Surrealists who, fascinated by what they saw as the enigmatic, fantastical capacity of straight documentary photography (sometimes fictionalised, as we see in the work of Claude Cahun and Paul Nogué, and sometimes not, as in Atget's case), did not hesitate to include specimens of this art form in their iconic and now historic journals (*Minotaure*, *La Révolution Surréaliste*, etc.). Thanks to their free imagination, these artists were the first to see photography—especially documentary photography—in a modern light. Thus, although all straight (i.e. documentary) photography, every photographic image, had such tremendous denotative power in the eyes of the general public until quite recently—we have only to recall the specular power attributed to the daguerreotype, also known as the “mirror with a memory”—that its potential connotative power was entirely overlooked, even in the interwar years the Surrealists were willing to reject that limited narrative conception of photography. This is certainly a topic that merits further discussion, but for now I will simply point out that those artists rebelled against the tyranny of the real which had always held sway over photography (and still does today), especially unmanipulated documentary photography².

The early Surrealists saw many of those images as a tremendous source of information and imagination; they saw in them a connotative power that extended far beyond the merely descriptive power perceived by the vast majority. The Surrealists thrilled to the possibility that a single photograph could offer different interpretations (and misinterpretations), and they were particularly drawn to the volatility of photographic meaning. These ground-breaking artists opened our eyes to the immense semantic inflation that the photographic document presented, and they identified and embraced it as a veritable cultural skylight. Many of these pure, unmanipulated photographs were disturbing and enigmatic, representing a mystery much deeper than the images themselves. Seen in this new light, photographs suddenly acquired a loftier narrativity and were ushered into the territory of dreams, hypnosis, delirium, hallucination, desire, ecstasy, madness—realms at the very heart of their ultimate conception of art and life—.

In any event, thanks (primarily) to those early Surrealists and to others who followed in their footsteps, like the individuals whom Blanco noted, for some time a number of other artists—myself included—have understood photography as a medium which, in terms of criticism and theory, has much

2. However, it is important to remember that the Surrealists, as we know, made intense use of photography's other applications (not only or even particularly its documentary properties). Photography, more than virtually any other medium, was applied to the experiments and innovations introduced by the avant-garde movements, and many of the Surrealists' compositions were therefore made using collage, photomontage and all kinds of photo manipulations. With these resources, it was easy to create images that seemed to pertain to the realms of the subconscious and free imagination, where their interests lay. Yet what made Surrealism great was precisely the fact that its proponents did not merely use manipulated photography (which seemed ideally suited to their purposes); they also accepted, for the reasons outlined above, documentary photography and applied it to their daring postulates.

more in common with literature or film than with the traditional visual arts, an idea we are constantly defending in our lectures and classes. However, this is neither the time nor the place for a detailed discussion of that theoretical notion³.

In conclusion, I feel it is interesting to note that Blanco's inspiration is not limited to the three artists he named in his intelligent and insightful written explanation of this project. In a way, his work also derives sustenance from those nonconformist artists who, back in the early years of the 20th century, regarded the photographic document as the quintessential modern image-artists who, like our young creator from

Córdoba, saw the photographic medium (even in its purest, most documentary form) as a tremendously powerful tool of narrativity, fiction and imagination.

Final note: I am indebted to Rafael Blanco and the Regional Government of Andalusia for giving me the chance to write about his work. It has been a privilege to discover both the artist and his output.

Jesús Micó
(Barcelona/Cádiz) January 2015

3. On this topic, I will merely share my personal experience: in my classes I offer analyses of photography that are probably more similar to literary or film critiques than to any assessment one might make of the traditional visual or plastic arts (a concept which, in any case, is now obsolete). I do not see photography as an eminently (and even, in many people's opinion, exclusively) formalist or visual art. Of course, I accept that this understanding of photography exists and is widely embraced by the general public, who does not hesitate to describe it as "artistic". However, I am generally not interested in unique, exquisitely detailed photographic images. What interests me is the project as a whole or, better yet, an artist's entire body of work. It is quite easy to understand if we take a similar example in literature: analysing the syntax of a verse taken from a Lorca poem is not the same, however brilliant that verse may be, as talking about Lorca's work as a poet, which requires a discussion of his authorship and style. The same thing happens in photography: in general, I don't want to engage in a formalist evaluation of a photographic image (however spectacular it might be); I would rather delve into the authorship of a project or a photographer's entire oeuvre. If we refuse to submit photography to a painstakingly detailed evaluation, we end up discovering other codes in it that are not particularly formalist and just as rich, if not more so.

BIOGRAPHY

The visual artist **Rafael Blanco (Nankayshan)** was born in 1980 in Sabadell, Barcelona. He moved with his family to Priego de Córdoba in 1985.

|72

After graduating from the School of Arts and Crafts of Granada, he went on to study Fine Art at the universities of Altea, Salamanca, Mexico and finally Granada, where he received his BFA. Although his work mainly focuses on photography and the digital image, he also experiments with painting, street art, video art and installation. His intense, emotionally-charged creations challenge the delicate balance between everyday reality (social, cultural and political) and thought (rational and irrational).

Blanco regularly accepts professional assignments to design advertising for the fashion, rural tourism and olive oil industries. He worked for *Fundación Siglo* as a documentary photographer at the *3rd Castile-León International Arts Festival*, and he was named second runner-up in the photography category of the *9th Visual Arts Competition of Granada*. Blanco has participated in projects such as *Paredes hablan*, *Intervención urbana*, *Cuarenta años de pintadas desde Mayo del 68* and *D-Mencia 2008*, and he is a co-founder and coordinator of *Nemoartfestival* (Priego de Córdoba).

His work has been exhibited at *Espiral*, the *University Arts Forum* (Mexico City), *Ikas-Art* (Bilbao), *Loop* (Barcelona), *Cromática*, the *3rd Youth Painting Biennial* (Orense), *Video en las aulas* (Seville) and *In & Out* (Caja Rural de Granada), as well as in Salamanca, Altea, Córdoba and Málaga, among other cities.

www.nankayshan.com



ISBN 978-84-9959-185-8



9 788499 591858