

# Los fantasmas vinculantes

José María Escalona



**INICIARTE**



# Los fantasmas vinculantes

Infancia, exorcismo y renacimiento

José María Escalona

Enero - Marzo 2014  
El Palmeral. Espacio Iniciararte, Málaga



## **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 Málaga  
Patricia Alba Luque

Director de Agencia Andaluza de Instituciones  
Culturales  
José Francisco Pérez Moreno

## **EXPOSICIÓN**

El Palmeral. Espacio Iniciarte  
Antonio Fernández

Producción  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales.  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Montaje  
Tu Imagen Integrada y Adaptada S.L.

## **CATÁLOGO**

**Edita**  
JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Educación, Cultura y Deporte

**Textos**  
Juan Francisco Rueda  
José María Escalona

**Traducción**  
Morote Traducciones S.L.

**Diseño editorial**  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Departamento Gráfico  
Francisco Romero

**Diseño y maquetación del catálogo**  
Critería Diseño y Comunicación

**Producción**  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales.  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

**Fotografías**  
José María Escalona

**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: 978-84-9959-155-1**  
**Depósito legal: SE 2579-2013**

Comisión Valoración Proyectos en Málaga: Sebastián Rueda Ruiz,  
Manuela Pliago Sánchez, Francisco Aguilar, Salvador Haro González,  
Isabel Hurley, Francisco Jurado Ternerero, José Lebrero Stals, Tecla  
Lumbreras Krauel, M<sup>a</sup> Teresa Méndez Baiges y María Ascensión  
Morente del Monte.

# ÍNDICE

## **Presentación**

Luciano Alonso

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

5

## **Somos la casa. Sobre un ejercicio catártico de inmersión en el pasado**

Juan Francisco Rueda

7 - 20

## **Obras**

21 - 55

## **Biografía**

56 - 57

## **Traducciones**

59 - 72



***Los fantasmas vinculantes. Infancia, exorcismo y renacimiento*** del artista malagueño José M<sup>a</sup> Escalona inaugura la nueva programación del proyecto IniciarTE en 2014, cuyo objetivo principal es favorecer la creación de artistas andaluces que comienzan a emerger, así como su difusión, mediante exposiciones y catálogos.

El proyecto que José María nos presenta como *autobiográfico*, recorre las distintas fases de su experiencia vital dentro de su entorno familiar a través del acto artístico de la fotografía.

Un trabajo vital, para la reflexión y el disfrute, que nos acerca al arte contemporáneo más joven de Andalucía.

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





# Somos la casa.

## Sobre un ejercicio catártico de inmersión en el pasado

Juan Francisco Rueda

La creación artística puede entenderse en ocasiones como un metafórico trabajo arqueológico. El artista, cuando parece hacer las veces de arqueólogo, trabaja en un espacio en el que desarrolla un proceso prospectivo. Ese espacio, entonces, se convierte en una suerte de yacimiento del cual extraer materiales que facultan a una interpretación del pasado. Pero cuando el solar a excavar es el de lo familiar, esa imagen de lo arqueológico ha de complementarse obligatoriamente con otras figuras que vengan a definir con más exactitud el sentido del trabajo. Así, cuando se interviene en el núcleo familiar, en sus relaciones y espacios, la imagen de excavar podría ampliarse con la de *escarbar*. *Escarbar* en el pasado. Usar esos restos que poseen tanta historia y simbología como mediadores de una realidad de la cual el artista -ese metafórico arqueólogo- no ha sido consciente, ya sea por edad o por distancia, o que le ha sido *hurtada* por los otros componentes de la familia, ya sea por protección o por tabú. A veces, ese escarbar/excavar tiene algo de *ajuste de cuentas*, un viaje al pasado, al entorno familiar, que puede tener un valor terapéutico, de reparación, de exorcismo. En este punto, la creación artística adquiere un innegable sentido catártico, un enfrentarse a algo inconcluso, traumático, conflictivo -lo que ustedes prefieran-, pero indudablemente doloroso, para, así, vencerlo y renacer. De este modo, las distintas series que componen esta exposición suponen una oportunidad para el artista para enfrentarse a su pasado. Ésta es una aventura puntual, pendiente desde hace años, en la que decide embarcarse ahora José María Escalona para cerrar este episodio que mantiene abierto consigo mismo. Al estar latente, suspendido sin estar olvidado, este proyecto supone literalmente un *impasse* respecto a los demás proyectos que ha venido desarrollando y que tiene en proceso Escalona, un capítulo artístico excepcional. Sin embargo,

*Los fantasmas vinculantes. Infancia, exorcismo y renacimiento*, compuesta por las series *Reliquias ausentes*, *El último rastro* y *Diario simultáneo del amor* (2011-), a pesar de esa cierta singularidad, especialmente en el lenguaje, atiende en gran medida a muchos de los asuntos sobre los que ha reflexionado el artista en su trayectoria. A saber, el paso del tiempo, la memoria, lo vivencial, la muerte y, en paralelo, una reflexión acerca de la fotografía desde la fotografía.

### **Volver. Coordenadas de un viaje de regreso**

La vuelta al escenario en el que transcurrió la infancia y que dejó antes de cumplir los diez años, y sobre todo este trabajo de indagación, le permite a Escalona revivir y redescubrir parte de su historia: los fantasmas que tal vez le han perseguido. O mejor dicho, aspectos silenciados, convenientemente ocultados como protección para el niño José María. Este espacio, vinculado de por vida a la temprana ausencia materna, al ser revisitado supone una interpretación distinta de los acontecimientos a aquella que acompañó a Escalona a partir de dejar atrás la infancia, ese hogar y muchos de los vínculos establecidos con el entorno. Volver al hogar familiar casi veinte años más tarde permite ver con otros ojos lo allí sucedido y un tiempo tan significativo como el de la infancia, así como asistir, en algún caso, a un acto de revelación que dé paso a la comprensión. Infancia que el propio artista sentía como plácida pero que a la luz de esta revisión se transforma en opresiva y puede que en conflictiva. La casa de la infancia, marcada por lo *kitsch*, por la escasa sofisticación y por una presencia continua de la religión a través de estampas, iconografía cristiana e imaginería, pudiera representar un arquetipo de la vivienda media española de los años setenta y ochenta en un ámbito

cercano a lo rural<sup>1</sup>. La aséptica mirada de Escalona depara fotografías que permitirán, al margen de las historias personales allí subsumidas, a buen seguro, un reconocimiento o familiaridad con muchos de esos rincones u objetos representados. En definitiva, puede permitir una proyección del espectador en ese espacio. Ese hogar, además de lo anteriormente comentado (la presencia de la religión, el aire barroquizante, lo *kitsch*), posee numerosos elementos simbólicos, retóricos e iconológicos que crean una atmósfera densa e ideologizada, poco o nada que ver con las viviendas urbanas de hoy, presididas por lo aséptico y generalmente por el frío del mobiliario de estética minimalista y nórdica. En este sentido, la obra de Escalona, dada su objetividad y dado que el hogar familiar -según el propio Escalona- se conserva prácticamente idéntico a cuando dejó de residir en él, pudiera funcionar casi que como un documento social, o al menos de usos y costumbres. Incluso algunos de los objetos que aparecen en las imágenes pueden resultarnos familiares, pueden, según la edad de quien los contemple, producir cierta sensación cercana a la evocación. Seguramente, esta suerte de recreación del ambiente doméstico sirva para situarnos, para transportarnos a un momento concreto, a un contexto determinado que desea transmitir el artista. Éste es el medio en el que se desarrolla su infancia, el que origina las circunstancias en las que crece y a las que ahora se enfrenta y nos transmite <sup>2</sup>.

La exposición tiene un indudable carácter de testimonio, de ahí que en los textos que introducen las tres series que componen la exposición<sup>3</sup>, el artista opta por expresarse en primera persona y por dirigirse directamente al espec-

tador, al que, en una medida actitud, llega a interpelar en algún caso de manera cómplice. Este tono no es gratuito. Tampoco lo es la presencia de estos textos en la sala y el modo en el que lo hacen, es decir, con un tamaño de fuente muy reducido, lo que obliga al espectador a tener que acercarse a la pared para poder leerlos. Este gesto adquiere un sentido metafórico, ya que le encamina a una mayor proximidad al autor, a esa figura que, una vez que se empieza a leer, el espectador-lector encuentra -nunca mejor dicho- muy cercana, al menos más cercana de lo habitual. Esa cercanía no es sólo física, sino que viene dada por la proximidad de sus palabras, por el estilo directo que emplea el artista. Sin frisar siquiera lo obsceno o lo exhibicionista, el lector comprenderá que ese discurso verbal al que se enfrenta es una suerte de metafórico desnudarse de quien lo escribe, quien desliza algunas frases que están relacionadas inequívocamente con su vida, con una etapa de ella, con algunas de las personas que aparecen en las *fotografías dentro de las fotografías* que ocupan la sala de exposición, así como con el escenario de esas vivencias, la casa familiar. Hay en esta estrategia una oscilación entre extremos que suele emplear Escalona. Una especie de contraposición, confrontación o equilibrio de aspectos que pudieran parecer antagónicos. De este modo, el tono familiar y cercano contrasta y aporta *calor* al registro fotográfico, implacablemente frío, aséptico y objetivo, a pesar -no lo olvidemos- de compartir con nosotros sus vivencias, su escenario de infancia y sus posibles traumas o *espigas clavadas* que le mueven a hacer este viaje catártico.

<sup>1</sup> La casa familiar se sitúa en un núcleo urbano importante del Valle del Guadalhorce, en la extensísima área metropolitana de Málaga y colindando con el término municipal de la capital, con lo que se encuentra entre lo propiamente urbano y lo rural.

<sup>2</sup> Resulta imposible no recordar la obra de algunos artistas andaluces de algunas generaciones inmediatamente anteriores a él, como Jacobo Castellano y David Escalona. Ambos revisitan su pasado. Castellano tiene en una de sus casas de la infancia y en otra temprana ausencia familiar espacios de reencuentro consigo mismo e interpelación. En ocasiones, de aquel hogar familiar obtiene muchos de los materiales que emplea para llevar a cabo instalaciones y *environments* que, en la sala de exposiciones, recrean la casa. David Escalona, por su parte, recupera momentos traumáticos, pormenores y lugares de su infancia, tanto como elementos que pertenecieron a sus más allegados y que, como Castellano, integra en sus instalaciones.

<sup>3</sup> Los textos, además de situarse en la sala de exposiciones, son reproducidos en este catálogo. Cada uno de los textos abre el apartado de la serie a la que se dedica.

Aunque es un asunto que le acompaña a lo largo de toda su trayectoria, casi que como un rasgo ineludible, la investigación meta-fotográfica que encontramos en esta exposición le depara otros dos aspectos. De un lado, insta a ver cómo la *fotografía* media en el recuerdo y puede llegar a adquirir -en su fisicidad, como soporte- una consideración cercana a lo idolátrico, como algo a lo que aferrarse ante la ausencia del representado por su capacidad para detonar lo vivencial y hacer-presente algo, corporeizarlo, tomar cuerpo-de-fotografía. Y, de otro lado, tal vez como protección ante el *fondo*, esto es, como autodefensa ante lo representado en las fotografías: el tema y lo punzante del mismo. De este modo, al sumar a esa temática biográfica que domina el relato otra temática meta-artística que emana de las mismas fotografías, permite que pierda protagonismo lo biográfico, puesto que queda compartido o aminorado por este otro debate.

El montaje expositivo podría ser denominado como una *foto-instalación ambiental* o un *environment fotográfico*, ya que Escalona, en función a las fotografías, pretende convertir todo el espacio expositivo en una recreación de la casa, haciendo que se reproduzca la atmósfera y, quizás, sumergiéndonos en ella, lo que nos puede llevar a sentir sensaciones como lo opresivo, lo restrictivo e incluso lo siniestro. Para ello, el artista incluye objetos en distintas vitrinas, digamos que *traslada* materialmente parte de la casa, curiosamente aquello con lo que tiene una especial vinculación. Las paredes principales del espacio expositivo, que se hallan enfrentadas, poseen tal correspondencia que podríamos hablar de que se ha buscado premeditadamente un *efecto espejo*, ya que las fotos de cada pared se encuentran pareadas con las de enfrente. Esto es, que al situarnos ante una de ellas, ante la estancia que representa, justo la que se sitúa en la pared paralela es la parte enfrentada de la estancia, sin-

tiéndonos, por tanto, envueltos. Metafóricamente hemos entrado en el cosmos en el que el artista creció y, así, podemos hacernos una *composición de lugar* de cómo ese espacio que condicionó los primeros años de vida de Escalona -como cualquier casa respecto a sus moradores-, a su vez, producto de los que la habitaban, quienes deciden crear el marco que los identifique y moldee a los que allí viven.

### **Reliquias ausentes. El hogar**

El artista se desnuda metafóricamente ante nosotros aunque no traspase ninguna línea que lo lleve al exhibicionismo. Es la casa en la que pasó la infancia, aún en poder familiar, la que vemos en las fotografías, al igual que muchos de los retratados son sus familiares y también aparece él. Escalona, nos hace partícipes de lo biográfico e introduce, mediante los textos, claves que vienen a precisar una serie de circunstancias familiares, de relaciones personales insatisfechas: “*Cuando uno vive rodeado de algunas personas cuyas prioridades se alejan del cuidado de lo que les vincula con el resto de gente que le rodea (incluido tú mismo), busca el resguardo, y por tanto la libertad, en aquello que no le demuestra indiferencia*”<sup>4</sup>. Ante esa indiferencia, ante esas circunstancias adversas, los objetos que ocupaban el hogar familiar adquieren un sentido de reliquia y de nexo que vincula al artista con aquel contexto: “*Paradójicamente, esta búsqueda, en mi caso como podría haber sido o es en el tuyo, se encamina a cierta dedicación y admiración minuciosa de aquellos objetos, amigos, que me rodearon en la infancia. El vínculo aquí es múltiple, no sólo yo me uno al objeto, sino que el objeto ahora transformado en reliquia, unido al lugar, establece el puente entre el yo y el entorno; tal es el contexto en el que nos vemos inmersos*”<sup>5</sup>. Pero esos objetos no sólo adquieren ese sentido de vínculo, de medio que hace poner en comunicación a la

<sup>4</sup> ESCALONA, J.M<sup>a</sup>.: *Reliquias ausentes*. Texto de introducción de la serie homónima que se dispone en la sala de exposiciones. Véase en este catálogo el apartado iconográfico dedicado a esta serie en el que se puede encontrar el texto en su totalidad.

<sup>5</sup> *Idem*



persona con el entorno, también se convierten en metafóricos por su forma y su función: “El recorrido que planteo con esta exposición evidencia a través de la iconografía objetual una opresión que ahora es dicha en voz alta, y que pretende ser vista desde la frialdad objetiva y descriptiva de la fotografía, permitiendo alejarme de ello”<sup>6</sup>. De hecho, buena parte de esos objetos que aparecen en sus fotografías, y otros que se han trasladado desde la casa familiar al espacio expositivo, poseen una violencia intrínseca, como sacapuntas con forma de molinillo y máquina de coser, muñecos decapitados que conservan a sus pies las propias cabezas para hacer más macabra aún su presentación o una extraña dentadura. Objetos que suponen una suerte de cruce de caminos: grotescos, siniestros, kitsch y que, como en el caso de la extensa y curiosa colección de sacapuntas, atesoran una función

marcada por la violencia implícita y por el desgaste que llevan aparejados, configurándose así como reveladores de lo opresivo del hogar familiar. Casualmente, y como podemos apreciar gracias a una imagen como *Reliquias ausentes IX*, la casa cumplía también una función comercial, ya que era usada como carnicería, aspecto que redonda en esa atmósfera (garfios colgados de la barra). No obstante, debemos hacer una apreciación que viene a rebajar en parte este tono opresivo que puede desprenderse. Centra la composición de *reliquias*, de esos sacapuntas, y como comprenderán no es casual, uno con forma de antigua cámara fotográfica. La fotografía estaba sistemáticamente presente en la casa familiar, ya que uno de sus miembros era un fotógrafo aficionado o *amateur* y muchas de las imágenes que ahora fotografía Escalona son imágenes tomadas por su familiar.

<sup>6</sup> *Idem*



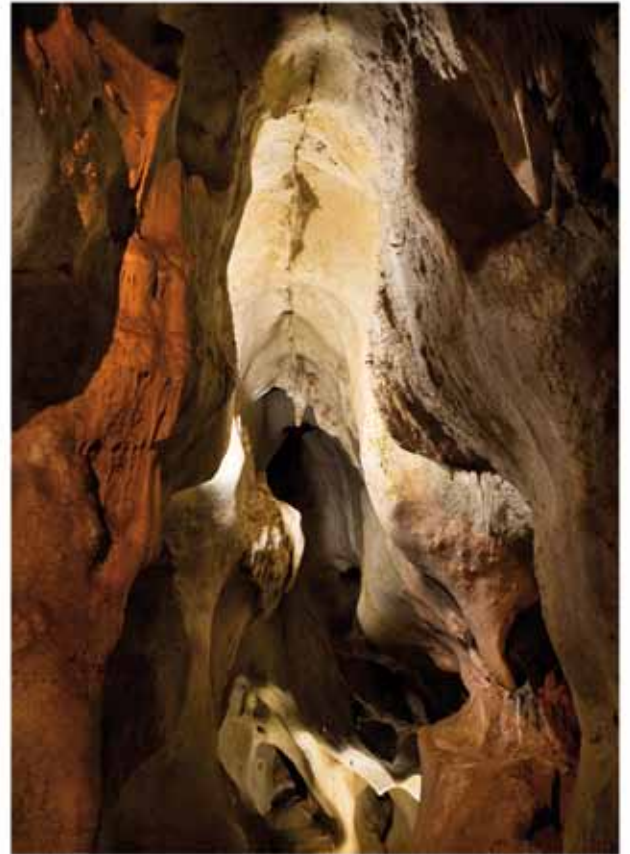
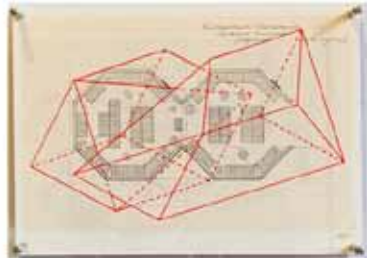
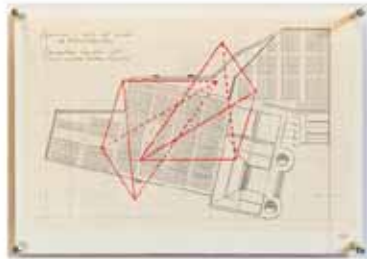
### La cavidad sepulcral 2

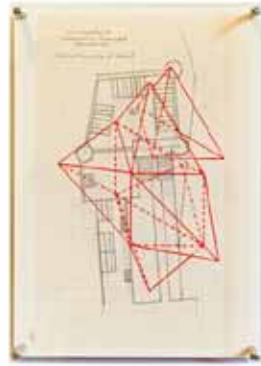
Escalona advierte del sentido con el que nace esta serie y cómo remite a un tiempo de aislamiento e incomunicación: *“Este acto de revisión del pasado, de la infancia, es el que hago con Reliquias ausentes. La ausencia, aquí metafórica (remite a una presencia ya extinta en otro tiempo y lugar), acaba denotando la asistencia a un universo imaginario, a un museo objetual cuyas reliquias traen consigo la incomunicación, una falta de diálogo entre los seres vivos con los que han habitado; entre el niño (yo, tú, cualquiera) que es ignorado por el mundo a través de su aislamiento, creando otro propio”*<sup>7</sup>.

La serie *Reliquias ausentes* está marcada por el uso del políptico, un recurso habitual en la articulación de las obras de Escalona en proyectos anteriores. Pero cuando hablamos de políptico

no nos referimos a un mosaico, esto es, una unidad compacta de elementos yuxtapuestos, sino a una disgregación en un espacio concreto de distintas fotografías que componen una obra. Esto ocurre en obras como *La paradoja* o en *La cavidad sepulcral 2* (2012), en la que distintos restos óseos, fotografiados de una manera aséptica y científica, conviven con otras imágenes de interiores de cavidades, de los primigenios recintos mortuorios. Sin embargo, en *Los fantasmas vinculantes. Infancia, exorcismo y renacimiento*, Escalona dota a esos polípticos de una correspondencia ambiental que condensa, de manera paralela, una reflexión sobre el propio medio. De este modo, el artista viene a reproducir el espacio de su infancia que revisita y que nos lo recrea en la sala de exposición. El recurso ha acentuado el sentido semántico que hasta ahora no era tan manifiesto. Sin embargo, no todas las composiciones

<sup>7</sup> *Idem*





*La cavidad sepulcral 3*

han de responder a una reproducción fiel del espacio, esto es, a una recreación. El carácter documental de estas imágenes, su irrenunciable carácter de indicio, prueba o *doble* de la realidad que le arrogamos a la fotografía -más aún a una fotografía como ésta, fría, objetiva y aséptica, aunque lo que subyazca es un caudal emocional y vivencial incontenible-, condiciona al espectador, que interpreta que es una reproducción de la realidad. El artista no ha intervenido el escenario, ni ha quitado ni ha puesto nada. Es un testigo fiel. No ha querido interferir en el devenir del tiempo y de los acontecimientos. Sin embargo, en el montaje sí ha podido quizás incluir alguna unidad, algún pormenor, elemento o vista que no sea absolutamente fiel dentro del conjunto (por ejemplo, los espejos incorporan o reflejan objetos/imágenes y Escalona decide multiplicarlas o disociarlas, incluyéndolas al lado, en lugares que no les corresponde, rompiendo la lógica espacial). Este acto está libre de cualquier intención de condicionar, de empujar a una u otra interpretación, a soterrar o a aflorar un relato que pudiera desprenderse de la presencia o la ausencia de algún fragmento. Tal vez haya de entenderse como una mera acumulación de información. Lo que sí aporta este procedimiento marginal es una reflexión -ciertamente no evidente pero central del trabajo de Escalona- acerca de la naturaleza de la fotografía, de su carácter paradójico, de cómo su acendrada cualidad de veraz puede permitir que se acepte lo falso.

Otra cuestión fundamental es la evocación del espacio. Aquí Escalona nos presenta la casa familiar que habitó en la infancia junto a su familia y que abandonó siendo aún niño dos años después de la muerte de su madre. En *La cavidad sepul-*

*ral 3* (2012), Escalona persigue representar espacios concretos que en su sucesión temporal constituyen una suerte de alegoría (cuevas y plantas de cementerios). Muerte y espacio: espacio donde se acoge a los finados y espacio marcado por la ausencia y el recuerdo. El hogar viene a ser uno de los espacios en los que se perpetúa esa ausencia, tal como queda reflejado en los retratos de familiares ya desaparecidos y, en especial, en los retratos de la madre del artista que, en algunos casos, se hallan acompañados de flores como una tradicional ofrenda y recordatorio. La casa queda, por tanto, connotada. Es un espacio que condensa historias personales de distinta índole. Regresar a ella implica *descubrirse*, incluso literalmente, ya que el artista es uno de tantos que aparece en retratos enmarcados, algunos muy ilustrativos de la educación recibida. *Descubrirse* y detectar muchas de las claves acerca de su pasado y de cómo el hogar, como suerte de espacio depositario, tiene la facultad de arrojar luz sobre su identidad y conformación como persona, aunque no debemos olvidar que Escalona dejó de habitar ese núcleo y, por tanto, la influencia y convivencia con algunas pautas de conducta subyacentes en él, en rigor, se quebraron. Sería prolijo, dado lo constante del asunto, esbozar una lista simplemente aproximada de los autores que han centrado sus discursos o han atendido tangencialmente a la idea, desde distintos posicionamientos, de cómo el hogar condiciona la identidad tanto, como en una perfecta simbiosis o relación de *ida y vuelta*, la casa puede responder a la identidad de esa persona. No obstante, no nos resistimos a señalar varios casos. Un artista como Carlos Miranda, a la postre muy cercano a José María Escalona, ha jugado con la idea, articulándola en función a una serie de heterónimos, de que *somos la casa*<sup>8</sup>,

<sup>8</sup> Carlos Miranda es profesor en la Facultad de Bellas Artes de Málaga, donde se graduó Escalona, por lo que recibió docencia impartida por Miranda. “La idea de lo doméstico y el motivo de la casa -de estancias en construcción o destrucción- la obtiene de las palabras de ‘Anonymus’ (el pensador quien proyecta) [es uno de los heterónimos en los que se desdobra Miranda, que pasa a desempeñar distintas actividades merced a esta estrategia] y de ‘Polaroid Star’ (la crítica-intérprete del anterior, quien deja escritos y encomienda a Miranda la traducción artística de ‘lo dicho’) [Polaroid es otro de los heterónimos], originando la iconografía de su proyecto y convirtiéndose en *leit motiv* que le servirá para indagar en otras cuestiones como la identidad [la relación de la casa y la identidad van aparejadas]. Así, leemos en algunos textos que las palabras se convierten en la casa que nos habita, afirmando Anonymus que ‘Tu puerta no tiene lugar en estas paredes que me hacen, como si la casa fuese yo.’ RUEDA, J.F.: “Carlos Miranda”; en DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI* (vol. II). Sevilla, Consejería de Cultura, 2008, págs. 240-242.



de que la casa nos define, sin duda en la línea que desarrolló Gaston Bachelard en su célebre *Poética del espacio*. La fotógrafa Karen Knorr, en la serie *Belgravia* (1979-80), realizaba una suerte de catalogación socio-económica poniendo en relación al fotografiado con su hogar, acompañadas esas imágenes de una serie de sentencias que venían a hacer aún más palpable la necesidad de proyectarse en los lugares en los que se mora, llegando a ser una expansión del morador. Años antes, una enorme y colorida *Nana* de la artista neorrealista Nikki de Saint-Phalle convertía su cuerpo en metafórica arquitectura, en espacio de acogida al que se accedía por la vagina. El artista austriaco Erwin Wurm ha atribuido no sólo a las casas pero especialmente a éstas, mediante la prosopopeya, cualidades humanas o las ha convertido en metáforas de condicionantes sociales, tal como hizo con una estrechísima y alargada casa que recreaba la de su infancia, periodo marcado precisamente por las estrecheces y lo coercitivo y restrictivo de la educación de ese momento; esta casa fue expuesta en el CAC Málaga en 2012 y respondía al ilustrativo título de *Am I a house?* Y por citar a un autor más, el fotógrafo inglés Richard Billingham, en la serie que compuso su libro *Ray's Laugh* y en otras imágenes, se dedicó a captar, rayano en un documentalismo social, la cruda realidad del hogar en el que creció, absolutamente desestructurado (padres alcoholizados y enfermos, pérdida de hogar y ocupación de viviendas sociales, sedentarismo, condiciones de vida adversas) a raíz de las reformas que aplicó Margaret Thatcher durante su mandato.

### **El último rastro. Sobre los seres, la fotografía y la representación**

El propio José María Escalona, en el texto que introduce la serie *El último rastro*, indica el sentido con el que usa la fotografía: “*La fotografía sirve aquí como un acto depurador, una iniciativa de exorcismo con el que se pretende*

*purgar, de alguna forma limpiar, unas ideas (llamémoslas sentimientos) acerca de esos agentes vinculadores ‘existentes’ en el entorno familiar que presento. Las personas que aparecen en estas imágenes, algunas conocidas, otras no, y otras totalmente ajenas a mi existencia, contienen diferentes niveles de relevancia para con mi desarrollo*”<sup>9</sup>. El empleo de la fotografía por Escalona, esto es, su lenguaje objetivo y documental, le permite una cierta autoprotección ante el tema al que se enfrenta, marcado por lo vivencial y lo punzante. De este modo, la fotografía actúa como una suerte de *salvavidas* que lo mantiene a salvo de ese flujo sentimental que contienen las imágenes y que queda absolutamente atemperado: “*Así se manifiestan dos reversos contrarios pero complementarios, como si de un arma de doble filo se tratase: aunque esto pretenda mi acercamiento a estos referentes de forma unidireccional (yo con el referente, el referente con el espectador, el espectador conmigo, pero nunca también a la inversa), lo hago de forma recelosa, fría, puramente descriptiva, y por tanto, indolora*”<sup>10</sup>. Por tanto, Escalona no sólo expone su pasado, su relación con el núcleo y con la casa como escenario de esas vivencias que permanecen en él como algo *anómalo*, sino que escenifica cómo la fotografía puede adquirir, a diferencia de otras disciplinas como la pintura, un enfoque absolutamente frío y aséptico, despojado de intereses. La fotografía queda reducida en la formulación que hace de ella Escalona a su cualidad como medio mecánico de registro y captación de la realidad, como indicio o prueba, condición que difícilmente puede alcanzar lo plástico (pintura y escultura, especialmente la primera). El pintor Julio Romero de Torres tenía en el recuerdo uno de los aspectos fundamentales del proceso creativo, baste recordar sus imágenes de una Córdoba ensoñada. El cordobés señalaba que “*La pintura debe ser verdad a través del recuerdo*”. Ramón María del Valle-Inclán, figura referencial para Romero de Torres, como para tantos

<sup>9</sup> ESCALONA, J.Mª.: *El último rastro*. Texto de introducción de la serie homónima que se dispone en la sala de exposiciones. Véase en este catálogo el apartado iconográfico dedicado a esta serie en el que se puede encontrar el texto en su totalidad.

<sup>10</sup> *Idem*



otros artistas de la renovación plástica española del primer cuarto de siglo XX, construyó una suerte de teoría del recuerdo. Valle afirmaba que *“para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo”*, idea que venía a resumir en una frase recogida en su texto Un pintor: *“Nada es como es, sino como se recuerda”*<sup>11</sup>. El recuerdo, por tanto, condiciona aquello que se presenta como verdad, como veraz. El artista o, mejor dicho, el pintor, difícilmente puede ser objetivo, no connotar o condicionar cuando quiere expresar o recordar y no sólo reproducir, o cuando se enfrenta a un espacio rebosante de recuerdos. Gaston Bachelard señalaba en *La poética del espacio* que *“Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos*

*siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida”*<sup>12</sup>. De ahí, como si estas palabras resonasen en Escalona, decide aferrarse a un medio técnico y a un proceder que bordea lo científico. Y prosigue el autor francés: *“Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada”*<sup>13</sup>. Este sentir hubo de vivirlo Escalona al recorrer la casa. Porque una cosa es el espíritu científico con el que se acceda y que se intente trasladar al trabajo y otra cosa bien distinta son los relatos subsumidos en cada uno de esos rincones y en cada uno de esos objetos/reliquias que detonan historias. A diferencia del pintor -también del escultor o del artista

<sup>11</sup> Véase RUBIO JIMÉNEZ, J.: *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de bohemia*. Madrid, Fundamentos, 2006, pág. 185 y ss.

<sup>12</sup> BACHELARD, G. (1957): *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 29.

<sup>13</sup> *Idem*



*La paradoja*

que trabaja la instalación, piénsese en los nombrados casos de Jacobo Castellano o David Escalona-, casi como un científico, el fotógrafo puede *levantar acta* con la cámara sin intervención alguna. De hecho, José María Escalona señala que su incursión fotográfica en la casa familiar fue escrupulosamente aséptica. Esto es, no varió el estado de la casa ni cambió elementos preparando *puestas en escena* que pudieran encubrir un mensaje interesado: su labor consistió en fotografiar sin más, empleando incluso encuadres neutros (frontales), al igual que la iluminación sin atisbo de expresividad para evitar condicionar la lectura y la interpretación. Pero este lenguaje quizás funcione como una metáfora: el artista desea acceder a su pasado a través de la fotografía sin condicionantes previos. Necesita el carácter indiciario de la fotografía, su facultad como mero registro técnico que no condicione.

Lo anterior nos lleva a precisar cómo el artista ha venido reflexionando sobre la fotografía, especialmente sobre su aparente especificidad como prueba o indicio. En *La paradoja*, Escalona recreó un escenario natural con ra-

mas y piedras en un pequeño invernadero que se exponía junto a un conjunto de fotografías que eran pormenores de ese *microbosque* recreado. Éstas, gracias al uso de la iluminación y los encuadres -éste es un ejemplo de cómo los encuadres y puntos de vista condicionan y engañan-, nos remiten a un paisaje que asumimos como real al sobredimensionar la escala real -un procedimiento que nos recuerda a David Levinthal-, y, por tanto, como la imagen fiel y veraz de la Naturaleza. Sin embargo, tal como demuestra el cotejo con el invernadero, son planos y fragmentos de una Naturaleza artificiosa, lo cual deviene paradoja. De este modo, podemos ver cómo el paso del tiempo se ceba en los fragmentos de plantas del invernadero -en lo real-, mientras que la imagen, lógicamente, queda inmutable. Escalona pone en jaque la condición de lo fotográfico como real, de este medio como testigo y prueba irrefutable, subvirtiéndolo por completo y acercándolo a lo ilusorio y ficticio. Ante esas fotografías aflora la máxima de Pompilio que recuperara Oscar Wilde: *Natura imita artifex* (*La Naturaleza imita al arte*). Y no deja de ser evocador, y ante todo un ejercicio meta-fotográfico, cómo ese paisaje inventado y falso se marchita y no resiste frente a lo vigoroso de su imagen fotográfica.

A pesar de la objetividad y la asepsia formal y de procedimiento de Escalona, que lo sitúan entre un documentalista y un científico, late en este proyecto un palpito absolutamente barroco. No nos referimos sólo a que muchos de los objetos representados, como las imágenes religiosas, posean un innegable aire barroco (la pintura religiosa que vemos es en su mayoría de procedencia barroca), sino que en las imágenes del artista, como reflejo de su propio hogar, tienen presencia asuntos caros a los artistas y pensadores barrocos: el paso del tiempo, la virtualidad, los reflejos, lo escenográfico, el *cuadro dentro del cuadro*, el bodegón que deviene *vanitas* o *memento mori*, etc. Esas circunstancias, esa atmósfera de la casa, parece haber calado en el artista, quien parece haberse nutrido del universo encerrado en sus paredes. Ante todo, en el trabajo de Escalona, hay una reflexión sobre la representación, aspecto que germinó y tuvo un gran desarrollo en el Barroco.

Una obra como *El último rastro XV* es paradigmática al condensar mucho de lo que le preocupa. Es una suerte de autorretrato, con el artista reflejado, al modo de *El matrimonio Arnolfini* (1434) Jan Van Eyck, en el plato metálico que se sitúa sobre el aparador, esto es, reducido a un reflejo, a algo no-material, a una imagen, a lo virtual. Centrando la composición se halla el retrato de su madre en una pose o en una acción poco habitual para optar por ella como imagen que actúe de recuerdo y presida una estancia doméstica. Al lado de este retrato unas flores ostentan todo el caudal simbólico acerca de la finitud de la vida, aspecto que siempre se le ha otorgado iconológicamente como un recurso de la *vanitas* y del *memento mori* gracias al estado que presentan, ya que aparentan haber perdido el vigor, la frescura y lo flagrante en pos de un estado de languidez que alerta de que están próximas a marchitarse, que nos indica lo transitorio y efímero de todas las excelencias y virtudes<sup>14</sup>. La representada (la madre del artista) y las flores se interrelacionan y refuerzan, siendo las flores ofrenda y tributo. Y al otro lado de la representada, y a través de lo verbal que aparece en la carta, se incluye la figura paterna. El círculo se cierra con la proyección de la figura del artista mediante el reflejo en la pieza metálica. Hay aquí, gracias al azar -debemos recordar que el artista, como si fuera una *escena del crimen* no intervino en el orden en el que se encontró la casa-, una enunciación de la presencia de la ausencia, o la ausencia inversa. Sin estar presente ninguna de las tres personas (madre, padre e hijo), las tres aparecen virtualmente: respectivamente en recuerdo (fotográfico), nombrado -a través de lo verbal- y en reflejo.

Esta obra, *El último rastro XV*, adquiere un protagonismo absoluto en el conjunto expuesto. De hecho, es la única

imagen que se enmarca. Detrás de esta acción no debemos encontrar un simple gesto de destacar una composición que funciona como homenaje, como reencuentro de la familia trágicamente incompleta. Todas las fotografías actúan como ventanas abiertas a otra realidad, sin embargo ésta pasa a ser una imagen acotada en sí misma: el marco encierra o contiene algo que se desea que trascienda, que permanezca, que gane la eternidad. Tal es la pulsión del gesto cotidiano de enmarcar una imagen y buscar un sitio propicio en el hogar para mostrarla. El marco aparta, disocia y cierra, mientras que las demás imágenes, en esencia, *abren* -abren la casa a nuestra contemplación- y ponen en contacto unas con otras para recrear un espacio. Por decirlo también de otra manera: las fotografías enmarcadas a las que esta serie atiende sistemáticamente dejan de ser imagen para, en esta obra, convertirse en objeto, en material. El marco pasa del *interior* de la imagen al *exterior*, se corporeiza, aflora, se hace tangible.

Pero no debemos olvidar el hálito barroco de estas imágenes. *El último rastro XV* es en rigor una *vanitas*. Las flores y el retrato de la finada aluden indudablemente a la muerte, a la finitud de la vida. El reflejo en el metal y el nombre en la carta es una manera no-material e intangible de aludir a alguien a través de ausencia. También merece destacarse una obra como *El último rastro IV*, tanto por su cercanía a la *vanitas* y al *memento mori* como por su capacidad siniestramente reveladora. En ésta, la lámpara de la mesita de noche concentra nuestra atención: una maternidad decapitada con el niño con vida en los brazos de la madre muerta<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Puesto que se insiste en el sentido barroco de algunos temas y de la representación en la obra de José María Escalona, este recurso iconográfico de la flor marchita es habitual en la puesta en escena de la Semana Santa andaluza. No es extraño encontrar en algún trono o paso procesional que escenifica momentos de la Pasión en los alrededores de la muerte de Jesús, ánforas con sus flores marchitas. Estas ideas del paso del tiempo, del devenir y de la finitud son medulares en el trabajo de Escalona. Una obra anterior como *La paradoja* tiene precisamente en el paso del tiempo y la decrepitud dos de sus aspectos fundamentales.

<sup>15</sup> La imaginería de la casa familiar está dominada por escenas de sacrificio, de virtuosismo, de redención y de muerte. Es un ámbito que provee de valores, de actitudes y que pone en contacto a los moradores con el dolor, la renuncia y la muerte. No extraña encontrar *crucificados, últimas cenas*, muñecos decapitados y, curiosa y paradójicamente, una fotografía de Federico García Lorca.

## **Final: renacer y amar. *Diario simultáneo del amor (2011-)***

Parece claro que esta serie era una especie de *cuenta pendiente* que poseía el autor consigo mismo y con su entorno. Frente a lo opresivo de las series anteriores y frente a esos cauces de convivencia tal vez demasiados estrechos o constreñidores, este *diario simultáneo* viene a superarlos y redimirlos. Esto dota a la exposición de un sentido catártico y, por tanto, la posibilidad efectiva de que la creación pueda mejorar al individuo y servir como acto reparador o conciliador. Escalona lo define como “renacimiento”. Este renacimiento implicaría liberación, evidentemente de lo que se era preso, tal vez del pasado: “*Renacer implica morir, y para morir con opción a renacimiento puro, se necesita liberación*”<sup>16</sup>. Escalona entiende que no basta con ajustar esa *cuenta*, es decir, trabajar para comprender el pasado con sus posibles connotaciones negativas, las cuales ha dejado escritas en los textos de sala y que intuimos en las imágenes, sino que hay que construir en presente y pensando en el futuro. Ése es el sentido de la serie *Diario simultáneo del amor (2011-)*, hacer uso de la imagen fotográfica como testimonio de la cotidianidad, de un nuevo paradigma de relaciones en construcción: “*En el yo actual creo un nuevo álbum de recuerdos, un neo-recorrido imaginario por las vivencias transitorias que el día a día (desde el año 2011) vienen determinando cómo soy, dónde estoy, a dónde quiero ir; de manera que cualquiera pueda verse identificado con este proceso*”<sup>17</sup>. El propio Escalona define esta serie como un reflejo de un camino que lo lleva -que lo está llevando- a la felicidad: “*Un avance, una construcción pormenorizada del camino, sin obstáculos que impidan la felicidad. Amar*”<sup>18</sup>. Se desprende de sus palabras la ausencia de amor en el pasado, en ese núcleo que ha revisitado y con el que sólo mantiene vínculos a través de ese universo objetual que recupera y que expone, curiosamente

marcado por lo agresivo y grotesco del mismo, y, a diferencia de aquél, el amor que parece habitar en este presente -que es lo mismo que decir futuro-en-construcción- del que nos hace participe gracias a su pareja y, nuevamente, al *hecho fotográfico*. Otro aspecto que evidencia el distinto tono y registro es la presencia del artista, hasta ahora relegado a fotografías de cuando era un niño, solo y en compañía de su madre, o al virtual reflejo metálico. Algo parecido ocurre con la figura paterna, sólo *nombrada* en aquella carta y ahora, como presencia capital y continuada en la vida del artista, reflejada en distintas imágenes de esta serie.

Pero este conjunto de imágenes, en la línea de indagación del propio medio fotográfico, escenifican otra fotografía muy distinta a la anterior, un uso radicalmente distinto que enlaza, a su vez, con un síntoma social actual. Hablamos de otro tiempo y de otra práctica o consideración de la fotografía. Baste precisar cómo la fotografía fue un espacio de representación volcado a lo doméstico, como se vislumbra en los rincones de la casa familiar, sin duda por no disponer de plataformas de difusión como las actuales redes sociales. Éstas salen a colación porque el mosaico de imágenes recuerda forzosamente a muchas de las que como usuarios de estas redes compartimos en ellas. *Diario simultáneo del amor (2011-)* persigue convertir las vivencias en trascendentales por anecdóticas que pudieran parecer. El medio se constituye aquí -nunca mejor dicho- en medio que une dos personas. Y es que, el *modus operandi* de la serie consiste en que José María Escalona y su pareja realizan fotografías al unísono en distintos momentos del día, estén juntos o separados. Pasamos pues de una manera aséptica de fotografiar a otra menos objetiva, aunque el gesto y el impulso no suele responder a un interés preestablecido, ya que son imágenes imprevistas que buscan captar instantes con intención de ser perdurables, de

<sup>16</sup> ESCALONA, J.Mª.: *Diario simultáneo del amor*. Texto de introducción de la serie homónima que se dispone en la sala de exposiciones. Véase en este catálogo el apartado iconográfico dedicado a esta serie en el que se puede encontrar el texto en su totalidad.

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> *Idem*

eternizarse. Tanto es así que podríamos hablar de un neologismo como *extimidad*, que refleja un nuevo paradigma social y, por extensión, una nueva manera de representar la cotidianeidad. La *extimidad* evidencia cómo lo que hasta hace algunas fechas era espacio de intimidad e inaccesible a casi todos, por mor de las redes sociales principalmente, ha pasado a ser susceptible de ser expuesto y compartido. De este modo, muchas de estas imágenes responden a cierto vacío y banalidad originados por la falta de pretensión, por la falta de solemnidad que abrigan los actos que se fotografían. Incluso alguna de esas imágenes responden a nuevos géneros retratísticos nacidos de las nuevas cámaras y naturaleza de esas imágenes (digitales), aunque, en este caso, Escalona y su pareja usan cámaras analógicas, de ahí que en el esquema en el que se articulan las fotografías, alguna no encuentre su correspondencia por puro fallo técnico. Quizá el más evidente de esos nuevos géneros es el conocido como *selfie*, que no deja de ser un autorretrato sólo que condicionado por la disposición de la cámara soportada por el retratado.

Los formatos de las imágenes que componen esta serie, ajenos a la escala real de los objetos y elementos que aparecían en las dos series anteriores, implican también otro abrupto cambio. Ciertamente el cambio es radical: del pasado al presente, de la incomunicación a la comunicación, de la ausencia de las figuras paternas a la figura paterna como partícipe de su vida, de lo barroco y *antiguo* a una estética actual, de lo restrictivo y opresor de unas condiciones de vida a otras absolutamente distintas, pero sobre todo, a la presencia del amor y la esperanza. Se es la casa, indudablemente, ésta nos marca, pero, del mismo modo, un sujeto deja algunas casas atrás para construir otras nuevas, más confortables, más aireadas, menos opresivas, más felices y con nuevos paradigmas y pautas de comportamiento. Tal vez los fantasmas se hayan disipado con este viaje catártico. He aquí el renacimiento.

**OBRAS**







*Reliquias ausentes*

*El vínculo humano no tiene por qué darse únicamente entre dos o más personas; una conexión entre un objeto y un individuo puede definir una naturaleza interpersonal incluso más potente.*

*Cuando uno vive rodeado de algunas personas cuyas prioridades se alejan del cuidado de lo que les vincula con el resto de gente que le rodea (incluido tú mismo), busca el resguardo, y por tanto la libertad, en aquello que no le demuestra indiferencia. Paradójicamente, esta búsqueda, en mi caso, como podría haber sido o es en el tuyo, se encamina a cierta dedicación y admiración minuciosa de aquellos objetos, amigos, que me rodearon en la infancia. El vínculo aquí es múltiple, no sólo yo me uno al objeto, sino que el objeto ahora transformado en reliquia, unido al lugar, establece el puente entre el yo y el entorno; tal es el contexto en el que nos vemos inmersos.*

*El trato con una persona superior (un familiar) puede ser efímero; sin embargo, el nexa con un objeto puede llegar a ser eterno, perdura en la memoria como un estímulo más fácil de evocar que la esencia humana. El objeto es imperecedero, estático, y de esta manera, eterno. Irónicamente la conexión sobrevive más conforme más conservado esté el objeto en su quietud inanimada, transportándonos mejor al allí.*

*Este acto de revisión del pasado, de la infancia, es el que hago con **Reliquias ausentes**. La ausencia, aquí metafórica (remite a una presencia ya extinta en otro tiempo y lugar) acaba denotando la asistencia a un universo imaginario, a un museo objetual cuyas reliquias traen consigo la incomunicación, una falta de diálogo entre los seres vivos con los que han habitado; entre el niño (yo, tú, cualquiera) que es ignorado por el mundo a través de su aislamiento, creando otro propio.*

*El recorrido que planteo con esta exposición evidencia a través de la iconografía objetual una opresión que ahora es dicha en voz alta, y que pretende ser vista desde la frialdad objetiva y descriptiva de la fotografía, permitiendo alejarme de ello.*

*La realidad es que el tío no debe ser nunca superior al padre. Y el padre debe ser respetado por el resto de la familia por el bien del niño.*



*Reliquias ausentes I*  
Fotografía color digital. 77,25 x 168 cm. 2012



*Reliquias ausentes II*  
Fotografia color digital. 105 x 115 cm. 2012



*Relíquias ausentes III*  
Fotografia color digital. 50 x 127,5 cm. 2012



*Reliquias ausentes IV*  
Fotografia color digital. 70 x 120 cm. 2012



*Reliquias ausentes V*  
Fotografia color digital. 60 x 189 cm. 2012



*Reliquias ausentes VII*  
Fotografia color digital. 80,5 x 185,5 cm. 2012





*Relíquias ausentes IX*  
Fotografia color digital. 60 x 194 cm. 2012

*Reliquias presentes I*  
Objeto en instalación. 2012













*El último rastro*

*La constitución de un vínculo viene establecida por dos o más agentes que, quedando vinculados, fundan un nexo, una unión que, según el grado de consciencia de ésta por una y/u otra de las partes vinculadoras, determina su propia naturaleza conectora. Según qué tipo de nexo se erija, éste se autonomina como tal. Es su concreta enunciación lo que permite su definición.*

*En el contexto de la serie **El último rastro** estos enlaces son unidireccionales, además de intangibles e irreales; lo cual refuerza lo virtual de la propuesta.*

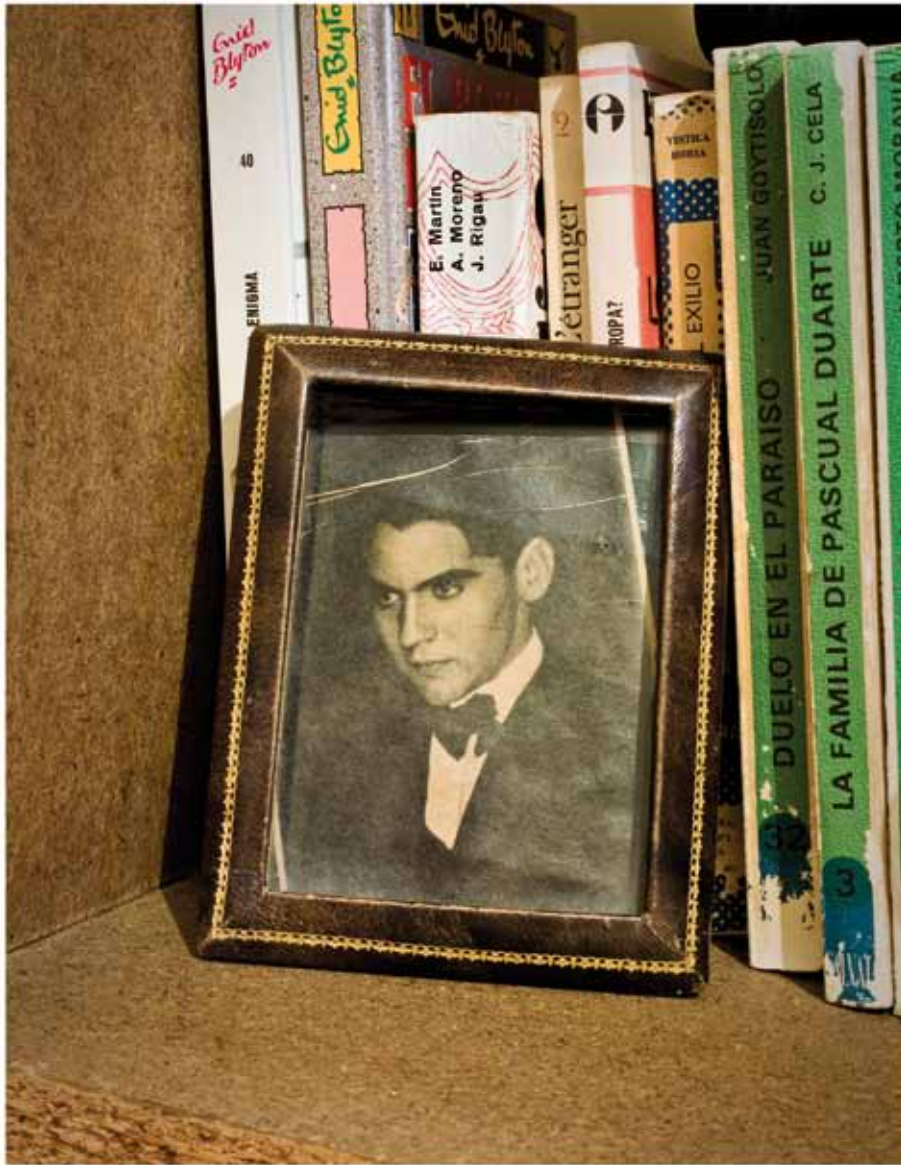
*La fotografía sirve aquí como un acto depurador, una iniciativa de exorcismo con el que se pretende purgar, de alguna forma limpiar, unas ideas (llamémoslas sentimientos) acerca de esos agentes vinculadores “existentes” en el entorno familiar que presento. Las personas que aparecen en estas imágenes, algunas conocidas, otras no, y otras totalmente ajenas a mi existencia, contienen diferentes niveles de relevancia para con mi desarrollo. Esta es la razón por la que este catálogo de vínculos se hace de forma honorífica, casi sacramental, a fin de ser presentados de la única manera que yo mismo, y en extensión el público, puede llegar a conocer: a través de una descripción frontal y limpia de la fotografía de sus fotografías.*

*Así se manifiestan dos reversos contrarios pero complementarios, como si de un arma de doble filo se tratase: aunque esto pretenda mi acercamiento a estos referentes de forma unidireccional (yo con el referente, el referente con el espectador, el espectador conmigo, pero nunca también a la inversa), lo hago de forma recelosa, fría, puramente descriptiva, y por tanto, indolora.*

*En definitiva, el hecho de que yo haya tenido que acercarme a esos agentes vinculadores, mediante la única manera de conocimiento a mi alcance, para así establecer un tipo de conexión (fotográfica) con ellos para finalmente describir el simple hecho de que han vivido, reduciéndolos a un mismo nivel de contemplación uniforme, es la expulsión de la desinformación, la purga del espíritu, de ese fantasma unipersonal que se ha alimentado del registro de esas presencias en otros tiempos y lugares para dar sentido a nuestro aquí y ahora.*

















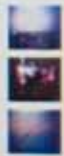








A vertical sheet of paper with text, likely an informational card or brochure, mounted on the wall. The text is too small to be legible.





*Diario simultáneo del amor (2011- )*

*Renacer implica morir, y para morir con opción a renacimiento puro, se necesita liberación.*

*Diario simultáneo del amor (2011- ) es una pauta de actuación que nada en este mar.*

*En el resto de la exposición **Los fantasmas vinculantes** se hace alarde de cómo los nexos externos definen no sólo dicha unión, sino también nuestra relación con los demás, y en definitiva, con nosotros mismos. Sin embargo, en esta parte ahora soy yo el creador del vínculo que enuncia y precisa qué clase de relación quiere tener con su entorno y con quienes lo habitan.*

*En el yo actual creo un nuevo álbum de recuerdos, un neo-recorrido imaginario por las vivencias transitorias que el día a día (desde el año 2011) vienen determinando cómo soy, dónde estoy, a dónde quiero ir; de manera que cualquiera pueda verse identificado con este proceso.*

*Para ello colabora conmigo mi pareja. Los dos materializamos un mismo acto vinculante inalterable a través de la constatación fotográfica. Ambos empleamos dos cámaras iguales, realizando cada uno una foto al mismo tiempo aun estando separados físicamente en el espacio; para que esto sea posible nos comunicamos vía teléfono móvil, informando al otro de aquello que queremos hacer perdurable, de manera que uno se vea obligado en ese instante a captar otro suceso que se une con el primero a través del tiempo y del espacio, gracias a nuestro acto fotográfico interventor.*

*No hay aquí intención de examen, ya que la acción es puramente instintiva, el vínculo es puro, libre. Ni siquiera hay preparación técnica, ya que las cámaras usadas son analógicas automáticas de uso cotidiano; con lo que adquiere importancia expresiva, incluso, el que alguna toma no se produzca por fallo técnico. No hay lastres referenciales.*

*Prestando especial interés aquí a la figura del yo y del padre (ausente en el contexto de los otros dos inventarios objetuales expositivos), el único afán ahora es transmitir y (auto) relacionar (nuevamente yo, o tú).*

*Un avance, una construcción pormenorizada del camino, sin obstáculos que impidan la felicidad.*

*Amar.*











Página 51: *Diario simultáneo del amor (2011- ) - Composición I*  
Fotografía color analógica. Medidas variables en instalación.  
12 x 18 cm. c/u. 2012

Página 52: *Diario simultáneo del amor (2011- ) - Composición II*  
Fotografía color analógica. Medidas variables en instalación.  
12 x 18 cm. c/u. 2012

Página 53: *Diario simultáneo del amor (2011- ) - Composición III*  
Fotografía color analógica. Medidas variables en instalación.  
12 x 18 cm. c/u. 2012

Página 54: *Diario simultáneo del amor (2011- ) - Composición IV*  
Fotografía color analógica. Medidas variables en instalación.  
12 x 18 cm. c/u. 2012

**BIOGRAFÍA**

# José María Escalona

Málaga. 1987

josemescalona87@gmail.com

En una sociedad simulacral como en la que nos vemos inmersos, estaría obsoleto hablar de arte atendiendo a valores únicamente estéticos o visuales. Es necesario formular un discurso que vaya más allá de la propia obra; así lo hicieron ya los artistas contemporáneos desde mediados del s.XX, y es en esto en lo que se basa mi producción.

Cada pieza artística que realizo no sólo pretende hablar de un determinado tema al uso (que en mi caso viene dado por inquietudes sobre el paso del tiempo, la memoria, y en definitiva, la muerte), sino que más allá de éste reflexiona acerca del mismo, del género mediante el cual se ha formalizado, y, en última instancia, incluso del propio sistema de representación.

Hoy en día, hablar de esto es casi una trampa debido a la propia alienación sociocultural a la que se ve sometida el sistema artístico; entonces, ¿no sería más sustancioso y trascendente (re)enunciar conceptos y no tan sólo ilustrar los mismos?

Es en este circuito de metalenguaje y retroalimentación en el que transito, usando estas herramientas para proponer obras artísticas que estén más allá de la mera contemplación, que hagan meditar a cualquiera que las observe sobre su propia naturaleza conceptual, estética, y personal; lo cual expongo a través de series y polípticos artísticos cuyas escenas se aluden tanto unas a otras como al género tratado.

Licenciado en Bellas Artes en la Universidad de Málaga.  
Fotografía Artística por la Escuela de Arte San Telmo, en Málaga.

## Exposiciones colectivas:

- 2013 *FESTIVAL EUTOPIA*. Instituto Andaluz de la Juventud. Córdoba.  
*UNDERGROUND 1.0*. Sala Fundación Cruzcampo. Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga.\*  
*DILEMAS DE GÉNERO*. Galería Central. Universidad de Málaga. Málaga.  
*DESENCAJA*. Certamen de Artes Plásticas. Instituto Andaluz de la Juventud. Málaga.\*
- 2012 *STAND-BYES*. Centro Cultural Provincial. Diputación de Málaga. Málaga.\*  
*BLUE: to just disappear completely*. Elegetebefest. Sala Chela Mar. Málaga.  
*LATITUDES. PAISAJE Y FOTOGRAFÍA*. Sala Moreno Villa. Diputación de Málaga. Málaga.\*  
*VIDEOTERAPIA*. Espacio Caja Blanca. Málaga.
- 2009 *I BOLSA DE COMPRA DE BB.AA*. Fundación Unicaja y Universidad de Málaga.  
Sala Espacio emergente. Málaga.\*
- 2008 *CONFIGURACIONES*. Universidad de Málaga. Sala de exposiciones del Rectorado. Málaga.

## Adquisiciones:

- 2013 *DESENCAJA 2012*. Certamen de Artes Plásticas. Adquisición de Obra por parte del Instituto Andaluz de la Juventud. Junta de Andalucía.
- 2009 Adquisición de Obra por parte de *BOLSA DE COMPRA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS*. Universidad de Málaga. Málaga.

## Obras en Instituciones:

- 2013 Instituto Andaluz de la Juventud.
- 2009 Universidad de Málaga.

\* Exposiciones con catálogo.



**TRADUCCIONES/  
TRANSLATIONS**

# We are the house.

## On a cathartic exercise of immersion in the past

Juan Francisco Rueda

Artistic creation may occasionally be understood as a metaphorical archaeological work. The artist, when seemingly acting as an archaeologist, works in a space in which a prospective process takes place. This space, then, becomes a sort of site from which materials can be extracted that enable the past to be interpreted. But when the site to dig is that of the family, the image of the archaeological must necessarily be complemented by other figures that more precisely define the meaning of the work. As such, whenever the family, its relationships and spaces are interfered with, the image of digging could be expanded to that of *rummaging*. *Rummaging* in the past. Using those remains that hold so much history and symbolism as mediators of a reality of which the artist – the metaphorical archaeologist – has not been aware, whether it be due to age or distance, or which was stolen from him by other components of the family, whether due to protection or taboo. Sometimes this rummaging/digging involves a *settling of accounts*, a journey to the past, to the family environment, which may have a therapeutic value, one of reparation and exorcism. On this point, artistic creation becomes something that is undeniably cathartic; it involves facing something unfinished, traumatic, conflictive –whatever you prefer–, but undoubtedly painful, that the artist must overcome to be reborn. In this manner, the different series that form part of this exhibition are an opportunity for the artist to face his past. This is a one-off adventure that has been pending for many years and which José María Escalona now has decided to embark upon to close this episode. Since it was latent, suspended without being forgotten, this project is literally an *impasse* with regard to the other projects that Escalona has been developing and that are in process, it is an exceptional artistic chapter. However, *Los fantasmas vinculantes. Infancia, exorcismo y renacimiento (The linking ghosts. Childhood, exorcism and rebirth)*, that comprises the series *Re-*

*liquias ausentes (Absent relics), El último rastro (The last trace) and Diario simultáneo del amor (Simultaneous diary of love) (2011- )*, despite this certain uniqueness, particularly in terms of the language, deals to a large extent, with many of the issues on which the artist has reflected during his career. Namely, the passage of time, memory, experiences, death and, in parallel, a reflection on photography within photography.

### Return. Coordinates of a return journey

The return to the setting where he spent his childhood and left before his tenth birthday, and in particular this work of investigation, allowed Escalona to revive and re-discover part of his history: the ghosts that have perhaps haunted him. Or rather, silenced aspects conveniently hidden to protect José María the boy. This space, bound for life to early maternal absence, when revisited, provided a different interpretation of events to that which accompanied Escalona after he left behind his childhood, this home and many of the links established with the surrounding environment. Returning to the family home almost twenty years later allowed him to see what happened there with a fresh perspective in a period as significant as childhood, as well as witnessing, in some cases, an act of revelation giving way to understanding. The artist thought of his childhood as placid but in the light of this review it became oppressive and perhaps conflictive. The house of his childhood, marked by the *kitsch*, a lack of sophistication and the continual presence of religion through pictures, Christian iconography and imagery, could represent an archetypal middle-income Spanish household of the seventies and eighties in an environ-

ment that is close to rural<sup>1</sup>. Escalona's sterile look offers photographs that will surely allow, regardless of the personal stories subsumed there, recognition or familiarity with many of those places or objects represented. In short, it may allow the viewer to be projected into the space. That home, in addition to all of the above (the presence of religion, the baroque air, the *kitsch* aspect), has many symbolic, rhetorical and iconological elements that create a dense and ideologised atmosphere, which have little or nothing to do with today's urban housing, which is dominated by sterility and generally by the cold, minimalist Nordic furniture. In this sense, Escalona's work, given its objectivity and given that the family home - according to Escalona himself - remains largely unchanged from when he moved out, could function almost as a social documentary, or at least a documentary of uses and customs. Some of the objects displayed in the images may even seem familiar, and may, depending on the age of the observer, cause a certain sensation closely related to the memory. Undoubtedly, this kind of recreation of the domestic environment has the purpose of placing us, in order to transport us to a specific time, in a particular context that the artist wishes to convey. This is the setting in which his childhood developed, that which gave rise to the circumstances in which he grew up and which he now confronts and conveys to us<sup>2</sup>.

The exhibition is undeniably testimonial, hence in the texts that introduce the three series of the exhibition<sup>3</sup>,

the artist chooses to express himself in the first person and talk directly to the viewer, who he questions with a measured attitude, in some cases complicitly. This tone is not gratuitous, nor is the presence of these texts in the room or the way in which they were created, that is, produced with a very small font, which forces the viewer to move close to the wall to read them. This gesture takes on a metaphorical meaning, since it brings the viewer closer to the creator, that figure who, once they start reading, the viewer-reader finds -never better said- very close, or at least closer than usual. This closeness is not only physical, but it is also due to the proximity of the artist's words and the direct style that he uses. Without bordering on the obscene or exhibitionism, the reader will understand that in this verbal discourse in which they are engaging, they are, in a sense, metaphorically stripping themselves of the writer, who includes some phrases that are unambiguously related to his life, or a stage of it, or to some of the people appearing in the *photographs within photographs* that occupy the exhibition room or to the setting for these experiences, the family home. There is, in this strategy, a swaying between extremes that Escalona usually employs. A kind of contrasting, confrontation or balancing of aspects that may seem opposed. Thus, the family and close tone contrasts and brings *heat* to the mercilessly cold, sterile and objective photographic record, despite -let us not forget- sharing with us the artist's experiences, his childhood setting and possible trauma or thorns that inspire him to make this journey cathartic.

<sup>1</sup> The family house is located in a large urban centre of the Valle del Guadalhorce, in the very large metropolitan area of Malaga and adjoined to the capital's municipal area, and as such, it is located between rural and urban areas.

<sup>2</sup> It is impossible not to recall the work of some Andalusian artists of generations immediately preceding his, such as Jacobo Castellano and David Escalona. Both revisited their past. In one of his childhood homes and in another early home Castellano had an absence of family, meeting places with himself and questions. He occasionally obtained many of the materials from that family home that he used to carry out installations and *environments* and, in the exhibition room, he recreated the house with these materials. David Escalona recaptured traumatic moments, details and places of his childhood, as well as recovering items that belonged to his loved ones and, like Castellano, he integrated them into his installations.

<sup>3</sup> The texts, as well as being located in the exhibition room, are reproduced in this catalogue. Each text opens the section of the series to which it is dedicated.

Although it is a subject that has accompanied him throughout his career, almost as an unavoidable feature, the meta-photographic investigation that we find in this exhibition provides him with two more aspects. On one hand, he urges us see how *photography* mediates in memory and may -in its physicality, as a support- be regarded as almost idolatrous and as something to hold on to in the absence of that which is represented, due to its ability to trigger the experience captured and make something present, embody it and take a body-of-photography. On the other hand, he shows us that it perhaps acts as protection against the *backdrop*, that is, self-defence against what is represented in the photographs: the subject and the pain caused by it. Thus, in addition to the biographical theme that dominates the narrative, there is another meta-artistic theme that emanates from the same photographs and takes the protagonism away from the biographical element, since it is shared or diminished by this other theme.

The exhibition could be termed an *environmental photo-installation* or a *photographic environment* because Escalona, through the photographs, aims to turn the whole exhibition space into a recreation of the home, reproducing the atmosphere and perhaps immersing us in it, which may lead us to feel sensations such as oppression, restriction and even sinister feelings. For this, the artist includes objects in different windows, let's say that he materially *transfers* a part of the house, which are curiously parts with which he has a special link. The main walls of the exhibition space, which are facing each other, correspond so well that we could say that the artist has deliberately sought a *mirror effect*, since the photos on each wall are paired up with those opposite. That is to say, when we place ourselves in front one of them, in front of the room that is represented, that which is located in the wall parallel to it is the opposite part of the room, and therefore, we feel surrounded. We meta-

phorically entered the cosmos in which the artist grew up and as such, we can create a *composition of the place* and of how that space that determined Escalona's early years - like any home with respect to its inhabitants - is, in turn, a product of the people who lived there, who decided to create the framework that identifies them and moulds those who live there.

### ***Reliquias ausentes (Absent relics). The home***

The artist metaphorically strips himself in front of us but he does not overstep any line that leads him to exhibitionism. It is the house in which he spent his childhood, still owned by the family, that we see in the photograph. Many of the portraits are of his family members and he also appears. Escalona makes us participants in the biography and introduces, through the texts, keys that describe a series of family circumstances and unsatisfied personal relationships: "*When a person is surrounded by people whose priorities do not involve caring for what links them with those around them (including yourself), they seek protection, and therefore freedom, in that which will not be indifferent to them*"<sup>4</sup>. Given this indifference and these adverse circumstances, the objects that occupied the family home acquire a sense of relic and of connection that links the artist to that context: "*Paradoxically, this search, in my case for example, or in yours, is fixed on a certain dedication and thorough admiration of those objects and friends who surrounded me in my childhood. The link here is multifarious; not only do I link myself to the object, but the object now transformed into a relic, attached to the place, establishes the bridge between myself and the environment. This is the context in which we find ourselves*"<sup>5</sup>. These objects do not only acquire that sense of a link by communicating a person with their environment, but they also become metaphorical due to their shape and function: "*The journey that I propose*

<sup>4</sup> ESCALONA, J.M<sup>a</sup>.: *Reliquias ausentes*. Introductory text to the eponymous series that is displayed in the exhibition room. See in this catalogue the iconographic section dedicated to this series, in which the full text can be found.

<sup>5</sup> *Idem*



with this exhibition shows, through the iconography of objects, an oppression that is now spoken aloud, and I intend it to be viewed from the objective and descriptive coldness of photography, allowing me to distance myself from it”<sup>6</sup>.

In fact, a large amount of the objects that appear in his photographs, and others that have been transferred from the family home to the exhibition are intrinsically violent, such as a pencil sharpener in the shape of a grinder and a sowing machine, decapitated dolls that have their heads at their feet to make their presentation even more macabre or that have strange teeth. These objects represent a sort of crossroads: grotesque, sinister, kitsch and which, as in the case of the extensive and curious collection of pencil sharpeners, possess a function marked by implicit violence and erosion and therefore they reveal the oppression of the family home. Coincidentally, and as we can appreciate thanks to an image such as *Reliquias ausentes IX*, the house also had a commercial function, since it was used as a butcher’s shop, with the resulting atmosphere (hooks hanging from the counter). However, we should discern something that partly reduces this oppressive tone that can be deduced. The composition focusses on *relics*, on pencil sharpeners, and as you will understand, it is not coincidental that one takes the shape of an old camera. Photography was systematically present in the family house, since one of its members was an avid or *amateur* photographer and many of the images that Escalona now photographs are images taken by his relation.

Escalona informs us about the meaning with which this series was born and how it refers to a period of isolation and lack of communication: “*This act of remembering the past, childhood, is what I do with Reliquias ausentes. The absence, here metaphorical (it refers to a presence that is now extinct in another time and place), denotes presence in an imaginary universe, a museum of objects whose relics bring isolation, a lack of dialogue with living beings and those who*

*have lived and with the child (me, you, anyone) who is ignored by the world through their isolation, creating another one of their own”<sup>7</sup>.*

The series *Reliquias ausentes* is marked by the use of the polyptych, a common resource for joining Escalona’s works in previous projects. However, when we speak about a polyptych, we are not referring to a mosaic, that is, a compact unit of juxtaposed elements, but rather dividing up, in a specific space, different photographs in a work. This occurs in works such as *La paradoja (The paradox)* or in *La cavidad sepulcral 2 (The burial cavity 2)* (2012), in which different skeletal remains, photographed in a sterile and scientific manner, coexist with other images of cavity interiors and primitive mortuary precincts. However, in *Los fantasmas vinculantes. Infancia, exorcismo y renacimiento (The linking ghosts. Childhood, exorcism and rebirth)*, Escalona gives these polyptychs an environmental connection that in parallel condenses a reflection on the medium itself. In this way, the artist reproduces the space of his childhood, which he revisits and recreates for us in the exhibition room. This resource has accentuated the semantics, which until now was not so obvious. However, not all of the compositions must correspond to a faithful reproduction of the space, that is, a recreation. The documentary nature of these images, their unwavering character of evidence, proof or the *double* of reality that we claim from photography –more still, photography such as this, which is cold, objective and sterile, although the underlying element is an uncontrollable flow of emotion and experience, influences the spectator, who interprets it as a reproduction of reality. The artist did not interfere with the setting, he did not take anything away or add anything. He is a faithful witness. He did not want to interfere in the progression of time and events. However, in the exhibition display, he perhaps included some units, details, elements or perspectives that are not absolutely

<sup>6</sup> *Idem*

<sup>7</sup> *Idem*

faithful to the unit as a whole (for example, the mirrors include or reflect objects/images and Escalona decides to multiply or dissociate them, by moving them to the side, and to places that do not correspond to them, breaking the spatial logic). This act is free of any intention to influence or push viewers to one interpretation or another, to reveal or to bury a narrative that could discard the presence or absence of some fragment. Perhaps it should be understood as a mere accumulation of information. What this marginal procedure does provide is a reflection – one which is certainly not obvious but which is central to the work of Escalona – regarding the nature of photography, its paradoxical character, of how its unblemished quality of truth can allow what is false to be accepted.

Another key issue is the evocation of the space. Here, Escalona presents to us the family house that he lived in as a child along with his family and that he abandoned when he was still a child two years after the death of his mother. In *La cavidad sepulcral 3* (2012), Escalona seeks to represent specific spaces that in their succession in time constitute a sort of allegory (caves and cemetery plants). Death and space: a space where the deceased are accepted and a space marked by absence and memory. The home becomes one of the spaces in which this absence is perpetuated, as is reflected in portraits of family members who have passed and, in particular, in the portraits of the artist's mother which, in some cases, are accompanied by flowers as a traditional offering and commemoration. The house is, therefore, nuanced. It is a space that condenses personal histories of a different

kind. Returning to it involves *rediscovering oneself*, even in the literal sense, since the artist is one of many who appear in framed portraits, some of which are very illustrative of his upbringing. The artist *discovers himself* and detects many of the keys regarding his past and of how the home, as a sort of depository space, has the capacity to shed light on his identity and how he was shaped as a person, although we should not forget that Escalona stopped living in this environment and therefore, the influence and coexistence with some of the underlying behavioural patterns therein were in fact broken. It would be tedious, given the constant nature of the subject, to write a merely approximate list of the authors who have focussed their work on, or have tangentially catered to the idea, from different positions, of how the home influences identity and how in a perfect symbiosis or relationship of *leaving and returning* the house may respond to the identity of that person. However, we cannot resist highlighting various cases. An artist such as Carlos Miranda, ultimately very close to José María Escalona, played with the idea, linking it on the basis of a series of heteronyms, stating that *we are the house*<sup>8</sup>, that the house defines us, undoubtedly in the line developed by Gaston Bachelard in his famous *The Poetics of space*. The photographer Karen Knorr, in her series *Belgravia* (1979-80), carried out a sort of socio-economic cataloguing, in which she related the photographed individuals to their homes, with these images being accompanied by a series of phrases that made even more palpable the need to project themselves in the places in which they resided, becoming an expansion of the resident. Years earlier an enormous and colourful *Nana* by the

<sup>8</sup> Carlos Miranda is a professor at the Faculty of Fine Art of Malaga, where Escalona graduated, and as such, Escalona was taught by Miranda. "The idea of the domestic and the reason of the house —of rooms being built or destroyed — is obtained from the words of 'Anonymus' (the thinker who projects) [it is one of the heteronyms of Miranda, who carries out different activities thanks to this strategy] and of 'Polaroid Star' (the critic-interpreter of the foregoing, who leaves writings and entrusts Miranda with the artistic translation of 'what was said') [Polaroid is another heteronym], resulting in the iconography of his project, becoming a leitmotif that he will be able to use to investigate in other matters such as identity [the relationship of the house and identity are linked]. Thus, we read in some texts that words become the house that inhabits us, and Anonymus states that 'Your door has no place on these walls that make me, as if I were the house.'" RUEDA, J.F.: "Carlos Miranda"; in DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI* (vol. II). Sevilla, Consejería de Cultura (*Art from Andalusia for the XXI Century* (vol. II). Seville, Ministry of Culture), 2008, pages 240-242.

neorealist artist Niki de Saint Phalle changed her body into metaphorical architecture, with a reception space which was accessed through the vagina. The Austrian artist Erwin Wurm attributed human qualities not exclusively but particularly to houses, through personification or he converted them into metaphors of social constraints, such as he did with a very narrow and elongated house that recreated that of his childhood, which was a period precisely marked by tightness and the coercion and restriction involved in raising children in that period; this house was exhibited in the Contemporary Art Centre of Malaga in 2012 and it corresponded to the illustrative title of *Am I a house?* To name one more author, the English photographer Richard Billingham in the series that formed his book *Ray's Laugh* and in other images, he dedicated himself to capturing (bordering on a social documentary) the crude reality of the home in which he grew up, one that completely lacked a structure (alcoholic and ill parents, loss of home and living in social housing, sedentarism, adverse living conditions) following the reforms introduced by Margaret Thatcher during her tenure.

### ***El último rastro. On beings, photography and representation***

José María Escalona, in the text that introduces the series *El último rastro*, indicates the sense with which he uses photography: “Photography serves here as a purifying act, an initiative of exorcism that aims to purge, and in some way clean some ideas (let us call them feelings) regarding these linking agents “existing” in the family environment that I present. The people who appear in these images, some known, and others not, and others totally unrelated to my existence, have different levels of importance to my development”<sup>9</sup>. Escalona’s

use of photography, that is, his objective and documentary language, allows him a certain self-protection against the subject that he is dealing with, marked by experience and pain. In this way, photography acts as a sort of life-jacket that keeps him safe from this sentimental flow contained in images and it remains moderate: “*In this way, two opposite but complementary sides are displayed, as if it were a double-edged sword: although this implies that my approach to these referents is unidirectional (me with the referent, the referent with the viewer and the viewer with me, but never also the opposite), it is suspicious, cold and purely descriptive, and therefore painless*”<sup>10</sup>. Therefore, Escalona does not only exhibit his past, his relationship with the urban centre and the house as a setting for these experiences that remain therein as something *anomalous*, but rather he dramatizes how photography can acquire, unlike other disciplines, such as painting, an absolutely cold and sterile focus, stripped of interests. The photograph is reduced in the formulation that Escalona makes of it to its quality as a mechanical means of recording and capturing reality, as an indication or proof, which is a condition that is difficult to apply to visual art (painting and sculpture, but particularly the former). The painter Julio Romero de Torres remembered one of the fundamental aspects of the creative process, we only need recall his pictures of a dreamy Cordoba. The Cordovan said that “*The painting must be true through memory*”. Ramón María del Valle-Inclán, a referential figure for Romero de Torres, and for so many other artists of the Spanish visual art revival of the first quarter of the XX Century, built a kind of theory of the memory. Valle stated that “*to be perpetuated by art, truth is not that which is seen for a moment, but rather that which lingers in the memory*”, an idea that he summed up in a phrase in his text *Un pintor (A painter)*: “*Nothing is as it is, but rather as it is remembered*”<sup>11</sup>. Memory therefore influences that which is presented as truth,

<sup>9</sup> ESCALONA, J.M<sup>a</sup>.: *El último rastro*. Introductory text to the eponymous series that is displayed in the exhibition room. See in this catalogue the iconographic section dedicated to this series, in which the full text can be found.

<sup>10</sup> *Idem*

<sup>11</sup> See RUBIO JIMÉNEZ, J.: *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de bohemia (Valle-Inclán, modern caricaturist: new reading of Bohemian lights)*. Madrid, Fundamentos, 2006, page 185 and following.

as truthful. It is difficult for the artist, or rather, the painter, to be objective, and not nuance or influence when he wants to express or remember and not only reproduce, or whenever he is dealing with a space that is full of memories. Gaston Bachelard highlighted in *La poética del espacio* that “By evoking the memories of the house, we add together the values of dreams; we are never true historians, we are always poets to some extent and our emotion perhaps only translates lost poetry”<sup>12</sup>. Hence, as if these words resonated in Escalona, he decided to seize a technical medium and follow a course that borders the scientific. The French author continues: “As such, in addressing the images of the house with the concern of not breaking the solidarity of the memory and of the imagination, we can expect to stimulate feelings of all the psychological elasticity of an image that moves us with an unexpected depth”<sup>13</sup>. Escalona must have experienced this feeling on exploring the house. Because one thing is the scientific spirit with which one accesses and attempts to transfer to the work and another very different thing are the stories subsumed in each of these places and in each of these objects/relics that spark off stories. Unlike the painter—or sculptor or artist who works on the installation, think of the abovementioned cases of Jacobo Castellano or David Escalona—, almost like a scientist, the photographer can record the minutes with the camera without any interference. In fact, José María Escalona said that his photographic venture in the family house was scrupulously sterile. That is, he did not change the condition of the house or elements, preparing stagings that could cover a relevant message: his work consists of pure photography, even using neutral frames (front), as well as lighting without a glimmer of expressiveness to avoid influencing the reading and interpretation. But this language perhaps functions as a metaphor: the artist desires to access his past through photography without previous determinants. It requires the circumstantial evidence of photography and its capacity as a mere non-determining technical record.

The above leads us to define how the artist has reflected on photography, especially on its apparent specificity as proof or circumstantial evidence. In *La paradoja*, Escalona recreated a natural scene with branches and rocks in a small greenhouse, which were displayed along with a set of photographs that were details of this recreated *micro-forest*. The latter, thanks to the use of lighting and frames—this is an example of how frames and points of view influence and deceive—, take us back to a landscape that we assume to be real on exaggerating the real scale—a procedure that David Levinthal reminds us of—and, therefore, as a true and faithful image of Nature. Nevertheless, as is demonstrated through the comparison with the greenhouse, they are shots and fragments of an artificial Nature, which becomes paradoxical. As such, we can see how the passage of time is cruel to fragments of greenhouse plants—in that which is real—, while the image, logically, is unchangeable. Escalona puts in jeopardy the condition of the photographic as real, in this way as a witness and irrefutable proof, subverting it completely and bringing it closer to the illusory and fictitious. With these photographs, we recall the maxim of Pompilius reused by Oscar Wilde: *Natura imita artifex* (*Nature imitates art*). It does not cease to be evocative and above all, a meta-photographic exercise, how this invented and false landscape withers and does not stand strong against the vigorous nature of his photograph.

Despite the objectivity and formal sterility and Escalona’s method, which place him between a documentary maker and a scientist, there is a truly baroque rhythm in this project. We do not refer only to the fact that many of the objects represented, such as religious images, possess an undeniable baroque air (the religious painting that we see is mostly baroque in origin), but rather in the images of the artist, as a reflection of his own home, there are issues dear to baroque artists and thinkers: the passage of time, virtuality, reflections, the scenographic, the painting within

<sup>12</sup> BACHELARD, G. (1957): *The Poetics of space*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, page 29.

<sup>13</sup> *Idem*

the painting, the still life that becomes *vanitas* or *memento mori*, etc. These circumstances, this atmosphere in the house, seem to have left an impression on the artist, who seems to have been nourished by the universe enclosed in its walls. Above all, in Escalona's work, there is a reflection on representation, an aspect that germinated and developed greatly in the Baroque.

A work such as *El último rastro XV* is paradigmatic on condensing much of what concerns him. It is a kind of self-portrait, with the artist reflected, as in *The Arnolfini wedding* (1434) Jan Van Eyck, in the metal plaque above the sideboard, that is, reduced to a reflection, something non-material, an image, the virtual. When we focus on the piece, his mother has an uncommon pose or action to be chosen as an image that acts as a memory and dominates the room of a house. Next to this portrait, some flowers display the whole symbolic flow with regard to the finiteness of life, something that has always been granted to them iconologically as a resource of *vanitas* and *memento mori* thanks to their condition, since they seem to have lost vigour, freshness and a flagrant nature in pursuit of a state of languor that alerts you that they are close to withering, which indicates to us the transitory and ephemeral nature of all the excellences and virtues<sup>14</sup>. The woman represented (artist's mother) and the flowers are interrelated and reinforce, with the flowers being the offering and a tribute. On the other side of the woman represented and through the verbal aspect that appears in the letter, the father figure is included. The circle is closed with the projection of the figure of the artist through the reflection in the metallic object. Here there is, thanks to chance –we must remember that the artist, as if it were a *crime scene* did not interfere in the order in which he found the house–, an enunciation

of the presence of absence or the reverse absence. Without any of the three people being present (mother, father and son), the three appear virtually: respectively in memory (photographic), named –verbally– and in the reflection.

This work, *El último rastro XV*, is the protagonist in the set displayed. In fact, it is the only image that is framed. Behind this action we must not find a simple gesture of highlighting a piece that functions as a homage, as a reunion of the tragically incomplete family. All the photographs act as windows that are open to another reality, however, this becomes an image enclosed in itself: the frame encloses or contains something that you want it to transcend, something that you want to keep and to become eternal. Such is the instinct of the everyday gesture to frame an image and look for a suitable place in the home to display it. The frame separates, dissociates and closes, while the other images, in essence, *open* –they open the house to our gaze– and put some in contact with others to recreate a space. To put it another way: the framed photographs that this series deals with systematically cease to be an image and, in this work, become an object, a material. The frame moves from the *inside* of the image to the *outside*, it is embodied, appears and becomes tangible.

But we must not forget the Baroque inspiration for these images. *El último rastro XV* is essentially a *vanitas*. The flowers and the portrait of the deceased undoubtedly allude to death, the finiteness of life. The reflection in the metal and the name on the letter is a non-material and intangible way of alluding to someone through absence. We should also highlight a work such as *El último rastro IV*, both for its closeness to *vanitas* and *memento mori* and for its darkly revelatory capacity. In the latter,

<sup>14</sup> Since we insist on the Baroque meaning of some themes and of the representation of the work of José María Escalona, this iconographic resource of the withering flower is common in the staging of Easter Week in Andalusia. It is not strange to find in some throne or procession that stages moments of the Passion around the death of Jesus, or amphora with their withered flowers. These ideas of the passage of time, progression and finiteness are central to the work of Escalona. A previous work such as *La paradoja* precisely has two of its key aspects in the passage of time and decrepitude.

the bedside table lamp focusses our attention: a decapitated maternity with the living child in the arms of the dead mother<sup>15</sup>.

### **Final: Rebirth and love. *Diario simultáneo del amor* (2011- )**

It seems clear that this series was a kind of *pending account* that the author had with himself and his environment. Against the oppression of the previous series and against those channels of coexistence that are perhaps too narrow or restrictive, this *simultaneous diary* serves to overcome them and redeem them. This provides the exhibition with a cathartic feeling and, therefore, the effective possibility that creation may improve the individual and serve as a reparatory or conciliatory act. Escalona defines it as “rebirth”. This rebirth would imply liberation, obviously from that which he was a prisoner of, perhaps of the past: “*Being reborn implies dying, and in order to die with an option of pure rebirth, liberation is required*”<sup>16</sup>. Escalona understands that it is not enough to settle this account, that is, to work to understand the past with its potential negative connotations, which he has left written in the texts of the room and which we sense in the images, but rather, it is necessary to build in the present while thinking about the future. That is the sense of the series *Diario simultáneo del amor* (2011- ), making use of photography as a witness of the everyday, of a new paradigm of relationships being built: “*At present I am creating a new scrapbook, an imaginary neo-tour through the transitional experiences that day by day (since 2011) determine*

*how I am, where I am, where I want to go, in such a way that everyone can be identified with this process*”<sup>17</sup>. Escalona himself defines this series as a reflection of a path that leads him –which is leading him- to happiness: “*Progress, a detailed construction of the road without obstacles to happiness. Love*”<sup>18</sup>. We can deduce the absence of love in the past from his words, in this place that he revisited with which he only maintains links through that objectual universe that he recovers and displays, which is curiously marked by the aggressive and grotesque nature thereof, and unlike the former, love that seems to live in this present –which is the same as saying the future that is being built- of which he makes us participants thanks to his partner and, again, to the *photography*. Another aspect that shows the different tone and register is the presence of the artist, until now relegated to photographs when he was a boy, alone and in the company of his mother, or on the virtual metallic reflection. Something similar occurs with the paternal figure, only *named* in that letter and now, as the main and continual presence in the life of the artist, reflected in different images in this series.

But this set of images, in the line of inquiry of the photographic means, stages another photography that is very different to the previous, a radically different use that in turn is connected with a current social symptom. We are speaking about another time and another practice or consideration of photography. It is enough to state how photography was a space of representation expressed domestically, how it was glimpsed in the corners of the family house, without doubt due to not having broadcasting platforms such as modern social media. The latter occurred because the mo-

<sup>15</sup> The imagery of the family home is dominated by scenes of sacrifice, virtuosity, redemption and death. It is an environment that provides values and attitudes and that puts the inhabitants in contact with pain, renunciation and death. It is not surprising to find *crucifixes, last suppers, decapitated dolls, and curiously and paradoxically, a photograph of Federico García Lorca.*

<sup>16</sup> ESCALONA, J.M<sup>o</sup>.: *Diario simultáneo del amor*. Introductory text to the eponymous series that is displayed in the exhibition room. See in this catalogue the iconographic section dedicated to this series, in which the full text can be found.

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> *Idem*

saic of images necessarily reminds many of those who as users of these media share in them. *Diario simultáneo del amor* (2011-) aims to convert experiences into momentous occasions by anecdotes that may appear. The medium here represents –never better said– a medium that links two people. And the fact is that, the *modus operandi* of the series involves José María Escalona and his partner taking photographs in unison at different times of the day, whether they are together or in different places. So we move from a sterile way of photographing to another method that is less objective, although the gesture and the impulse do not usually respond to a pre-established interest, since they are unexpected images that seek to capture moments with the intention of being enduring and eternal. So much so that we could talk about a neologism such as *extimacy*, which reflects a new social paradigm and, by extension, a new way of representing daily life. *Extimacy* shows how what until recently was a space of intimacy and inaccessible to almost all, on account of social networks mainly, has become susceptible to being exposed and shared. In this manner, many of these images respond to a certain emptiness and banality originating from the lack of pretension and solemnity that cover the acts that are photographed. Some of these images even correspond to new portrait genres originating from new cameras and the nature of these images (digital), although, in this case Escalona and his partner use analogue cameras, hence the scheme in which the photographs are put together, some don't find their correspondence due purely to technical failure. Perhaps the most obvious of these new genres is that known as selfie, which is still a self-portrait but it is only influenced by the arrangement of the camera carried by the person being photographed.

The formats of the images that make up this series, unconnected to the real scale of the objects and elements that appear in the two previous series, also involve another abrupt change. The change is certainly radical: from past to present, from a lack of communication to communication, from the absence of paternal figures to the paternal figure as a participant in one's life, from the baroque and *ancient*

to a modern aesthetic, from the restrictive and oppressive nature of living conditions to others that are completely different, but above all, to the presence of love and hope. We are the house, undoubtedly, this marks us, but likewise, a subject leaves some houses behind to build other more comfortable new houses that are better aerated and less oppressive, happier and with new paradigms and patterns of behaviour. Perhaps the ghosts have been dispelled with this cathartic journey. This is rebirth.

## Absent relics

*The human bond need not be only between two or more people, a connection between an object and an individual can define an even stronger interpersonal nature.*

*When a person is surrounded by people whose priorities do not involve caring for what links them with those around them (including yourself), they seek protection, and therefore freedom, in that which is not indifferent to them. Paradoxically, this search, in my case for example, or in yours, is fixed on a certain dedication and thorough admiration of those objects and friends who surrounded me in my childhood. The link here is multifarious; not only do I link myself to the object, but the object now transformed into a relic, attached to the place, establishes the bridge between the self and the environment. This is the context in which we find ourselves.*

*Interaction with a superior person (a family member) may be short-lived, but the link with an object may be eternal, lasting in memory as a stimulus that is easier to evoke than human essence. Objects are timeless, static, and thus eternal. Ironically, the connection survives better the more preserved the object is in its inanimate stillness, transporting us there better.*

*This act of remembering the past, childhood, is what I do with *Reliquias ausentes* ('absent relics'). The absence, here metaphorical (refers to a presence that is now extinct in another time and place), denotes presence in an imaginary universe, a museum of objects whose relics bring isolation, a lack of dialogue with those living beings with whom they have lived and with the child (me, you, anyone) who is ignored by the world through their isolation, creating another one of their own.*

*The journey that I propose with this exhibition shows, through the iconography of objects, an oppression that is now spoken aloud, and I intend it to be viewed from the objective and descriptive coldness of photography, allowing me to distance myself from it.*

*The reality is that the uncle should never be greater than the father. And the father should be respected by the rest of the family for the sake of the child.*

## The last trace

*A link is established by two or more agents who, being linked, establish a nexus, a connection that, according to the degree of consciousness of this by one and/or another of the linking parties, determines its own connective nature. Depending on the type of connection constructed, the latter self-nominates as such. It is its specific utterance that allows it to be defined. In the context of the series *El último rastro* ('the last trace'), these links are unidirectional, and are intangible and unreal; this reinforces the virtual aspect of the proposal.*

*The photograph serves as a purifying act, an initiative of exorcism that aims to purge, and in some way clean some ideas (let us call them feelings) regarding these linking agents "existing" in the family environment that I present. The people that appear in these images, some known, and others not, and others totally unrelated to my existence, have different levels of importance to my development. This is the reason that this catalogue of links is created in an honorific, almost sacramental manner, in order to be presented in the only way that I, and by extension the public, can know: through a frontal and clean description of the photograph of their photographs.*



*In this way, two opposite but complementary sides are displayed, as if it were a double-edged sword: although this implies that my approach to these referents is unidirectional (me with the referent, the referent with the viewer and the viewer with me, but never also the opposite), it is also with suspicion, cold and purely descriptive, and therefore painless. In short, the fact that I have had to approach these linking agents through the only form of knowledge at my disposal, in order to establish a connection type (photographic) with them and finally describe the simple fact of what they experienced, reducing them to one uniform level of contemplation, is the expulsion of misinformation, the purging from the spirit of this unipersonal ghost that has fed on the registering of these presences in other times and places to give meaning to our here and now.*

## *Simultaneous love diary*

*Rebirth implies dying and in order to die with the option of pure rebirth, liberation is required.*

*Diario simultáneo del amor (2011 - ) ('simultaneous love diary') is a guide for action that swims in this sea.*

*In the rest of the exhibition, Los fantasmas vinculantes ('the linking ghosts') show how external nexuses define not only this connection but also our relationship with others, and ultimately, with ourselves. However, in this part now I am the creator of the link that announces and states what kind of relationship it wants to have with its environment and those who inhabit it.*

*In the present self I am creating a new scrapbook, an imaginary neo-tour through the transitional experiences that day by day (since 2011) determine how I am, where I am, where I want to go, in such a way that everyone can be identified with this process.*

*My partner works with me for this purpose. We both materialise one constant binding act through photographic observation. We both use identical cameras, each taking a photo at the same time although we are physically separated in space; to make this possible, we communicate via mobile phone, each informing the other of what we want to make enduring, so that one is forced at that moment to capture another event that is linked to the first through time and space, thanks to our involved photographic act.*

*There is no intention of examination here, since the action is purely instinctive and the link is pure and free. There is not even technical preparation, as the cameras used are automatic analogues of everyday use; and as such, it acquires expressive importance, even when a photo is not taken due to technical failure. There are no referential burdens.*

*Paying particular attention here to the figure of the self and that of the father (absent in the context of the other two exhibition inventories of objects), the only desire now is to transmit and (self)-link (again me or you).*

*Progress, a detailed construction of the road without obstacles to happiness.*

*Love.*

# Biograph

José María Escalona  
Málaga. 1987  
josemescalona87@gmail.com

In a society such as that in which we are immersed at present, it would be obsolete to talk of art by concentrating only on aesthetic and visual values. We must formulate discourse that goes beyond the work itself, as contemporary artists have done from the middle of the 20th Century, and I am basing my works on this fact.

Each piece of art that I create not only aims to speak about a specific theme on its use (which in my case arises from an interest in the passage of time, memory and, in short, death), but going beyond this, it reflects on itself, on the genre through which it has taken shape and, in last instance, even the system of representation.

These days, speaking of this is almost falling into a trap due to the socio-cultural alienation to which the artistic system is subjected; so would it not be more substantial and transcendent to (re)articulate concepts and not only illustrate them?

I move along this circuit of meta-language and feedback, using these tools to propose art projects that are beyond mere contemplation, that make any observer meditate on their conceptual, aesthetic and personal nature, which I display through a series of artistic polyptychs whose scenes allude both to one another or the genre portrayed.

Graduate in Fine Arts from the University of Málaga.  
Artistic Photography at the San Telmo School of Art, Málaga.

## Collective exhibitions:

- 2013 *EUTOPIA FESTIVAL* Youth Institute of Andalusia. Córdoba.  
*UNDERGROUND 1.0.* Cruzcampo foundation Room. Culture Area. Málaga City Council.\*  
*DILEMAS DE GÉNERO.* Central Gallery. University of Málaga. Málaga.  
*DESENCAJA.* Plastic Arts Contest. Youth Institute of Andalusia. Málaga.\*
- 2012 *STAND-BYES.* Provincial Cultural Centre. Málaga Provincial Council. Málaga.\*  
*BLUE: to just disappear completely.* Elegetebefest. Chela Mar room. Málaga.  
*LATITUDES. PAISAJE Y FOTOGRAFIA.* Moreno Villa Room. Málaga Provincial Council. Málaga.\*  
*VIDEOTERAPIA.* Caja Blanca exhibition area. Málaga.
- 2009 *IBOLSA DE COMPRA DE BB.AA.* Unicaja Foundation and University of Málaga.  
Espacio Emergente room. Málaga.\*
- 2008 *CONFIGURACIONES.* University of Málaga. Rectorate exhibition room. Málaga.

## Acquisitions:

- 2013 *DESENCAJA 2012.* Plastic Art Contest. The work was acquired by the Youth Institute of Andalusia. Andalusia Regional Council.
- 2009 Work acquired by the Faculty of Philosophy and Literature Purchasing Department. University of Málaga. Málaga.

## Works in Institutions:

- 2013 Youth Institute of Andalusia.  
2009 University of Málaga.

\* Exhibitions with catalogue.