

LUIS GONZÁLEZ PALMA CONTELACIONES DO INTANXIBLE

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

27 novembro 2015 / 13 marzo 2016



A obra de Luis González Palma é fundamental para entender o panorama da fotografía feita en América Latina durante os anos noventa. Unha década na que adquire relevancia a presenza de gramáticas mestizas nos presupostos formais e conceptuais dos creadores, á vez que perde protagonismo a énfase na reportaxe social e comprometida politicamente, que fora presentada nas décadas anteriores polos propios fotógrafos como paradigma identitario do que debía ser a fotografía latinoamericana. A influencia de González Palma no continente americano pódese rastrexar a partir da pegada deixada polas súas exposicións e os seus talleres en diferentes países, pero sobre todo nos numerosos eventos en que a súa obra suscitou e potenciou un amplo espectro de reflexións.

O universo de Luis González Palma está formado por constelacións temáticas, que orbitan arredor da súa obra nun ciclo de permanente ida e retorno. Unha parte dese imaxinario procede, na súa orixe, dos seus primeiros contactos coa arte durante a infancia, un mundo ao que só podía acceder nas igrexas da Antigua, que facían as veces de museos. Alí contemplaba fascinado as capas de penumbra que os cirios foran depositando durante séculos na superficie dos lenzos. O uso que el fai do betume de Xudea para tinguir as súas fotografías provén desas experiencias inaugurais e foise facendo máis complexo a través das propias reflexións a respecto das imaxes do inconsciente, coa súa libre asociación e a súa potencialidade para facer emerxer os anhelos e os medos.

O seu recoñecemento internacional comeza con *Lotería*, unha serie realizada entre 1988 e 1991. Luis González Palma apóiase na iconografía utilizada polo xogo de orixe española que chegou a Guatemala a finais do século XIX, procedente de México, onde se popularizara entre os soldados que participaron na guerra de independencia. A lotería pasou de ser un xogo con números a un con figuras para facilitar a participación de persoas analfabetas. Segundo

La obra de Luis González Palma es fundamental para entender el panorama de la fotografía hecha en Latinoamérica durante los años noventa. Una década en la que adquiere relevancia la presencia de gramáticas mestizas en los presupuestos formales y conceptuales de los creadores, perdiendo protagonismo el énfasis en el reportaje social y comprometido políticamente, que había sido presentado en las décadas anteriores por los propios fotógrafos como paradigma identitario de lo que debía ser la fotografía latinoamericana. La influencia de González Palma en el continente americano se puede rastrear a partir de la huella dejada por sus exposiciones y sus talleres en diferentes países, pero sobre todo en los numerosos eventos en los que su obra suscitó y potenció un amplio espectro de reflexiones.

El universo de Luis González Palma está formado por constelaciones temáticas, que orbitan alrededor de su obra en un ciclo de permanente ida y retorno. Una parte de ese imaginario procede, en su origen, de sus primeros contactos con el arte durante la infancia, un mundo al que solo podía acceder en las iglesias de La Antigua, que hacían las veces de museos. Allí contemplaba fascinado las capas de penumbra que los cirios habían ido depositando durante siglos en la superficie de los lienzos. El uso que él hace del betún de Judea para teñir sus fotografías, proviene de esas experiencias inaugurales y se ha ido haciendo más complejo a través de sus reflexiones respecto de las imágenes del inconsciente, con su libre asociación y su potencialidad para hacer emerger los anhelos y los miedos.

Su reconocimiento internacional comienza con *Lotería*, una serie realizada entre 1988 y 1991. Luis González Palma se apoya en la iconografía utilizada por el juego de origen español que llegó a Guatemala a finales del siglo XIX, procedente de México, donde se había popularizado entre los soldados que participaron en la guerra de independencia. La lotería pasó de ser un juego con números a uno con figuras para facilitar la participación de personas analfabetas. Según la

a antropóloga guatemalteca Claudia Dary, “as figuras das loterías recordan os soles, as lúas, as sereas e outras imaxes incluídas en detalles da arquitectura colonial antigüña e nas pezas de louza maiólica”. González Palma propón unha ampliación desa iconografía popular e nítrea dos códigos das comunidades indíxenas, que tradicionalmente utilizaron a máscara e o artificio, a maquillaxe e o disfraz nos seus ritos. A disposición das obras en forma de mosaico inspírase asemade nos mostrarios onde se vendían os cartóns de lotería e nos antigos retablos de madeira e ouro dos altares barrocos, e fai convivir a marca do cotián coa mística da relixión.

A identidade e a memoria, eixes dos seus primeiros traballos, son abordados desde o retrato con persistentes ecos á pintura relixiosa, ao barroco e ao prerrafaelismo —tanto o pictórico coma o fotográfico—, onde se aprecian os ecos de Lewis Carroll e Julia Margaret Cameron. Os seus retratos deste período subliñan a intensidade das miradas directas como un signo da beleza en forma de rastro fugaz e inestable, de soidade e misterio, de incerteza e melancolía; pero tamén aluden á perda, a marxinação e a violencia que sufriron as comunidades maias durante a terrible guerra civil que asolou Guatemala por un período de 36 anos (1960-1996).

Fronte aos purismos do laboratorio que fixaron os patróns da fotografía modernista durante boa parte do século pasado, nas súas obras dos anos noventa González Palma busca ir máis alá da bidimensionalidade e aspira a rachar os límites do fotográfico.

Para el a nosa forma de ver configúrase desde o social e o cultural: “toda mirada é política e toda produción artística debe estar suxeita a este xuízo. A mirada como poder”. Para iso xeraba imaxes con vontade polifónica, que se foron nutriendo progresivamente dun extenso repertorio de materiais visuais e arquivos pertencentes á memoria colectiva do seu país. Nelas, as mencións á historia e aos mecanismos de exclusión que activamos coa nosa mirada exhibense do mesmo xeito en que a antropometría do século XIX representaba e catalogaba os indíxenas.

Outras temáticas que sobrevoan o seu traballo son a introspección, a intimidade, a reflexión sobre o poder e a representación do non visible: “o que non se ve cando se mira, o que non se di cando se fala”. Utiliza unha sinfonía de solucións formais que son, nas súas palabras, “un intento por lles dar corpo aos fantasmas que gobernan as relacións persoais, as xerarquías relixiosas, a política e mais a vida”. Para iso sérvese de postas en escena, que xorden desta vontade de ilustrar o intanxible e a convivencia de realidades paralelas. As súas imaxes nítrense de elementos prestados do teatro e da imaxinaría católica, de códigos cinematográficos e recursos que proveñen da arquitectura, da danza, a música ou as técnicas antigas da fotografía.

A través de retratos e de narracións interrompidas do cotián, González Palma guíanos cara a experiencias e discursos doutra natureza, como a construción dos estereotipos e a necesidade de os desmantelar; fainos penetrar na mestizaxe dos rostros, cuxa morfoloxía apela á historia, á memoria e á fragilidade das identidades inconclusas. Os seus rostros non aspiran á profundidade expresiva, nin á identificación dos suxeitos, son alegorías do anonimato e da alienación que van velando e desvelando os simulacros aos que sometemos a representación da nosa identidade.

antropóloga guatemalteca Claudia Dary, “las figuras de las loterías recuerdan los soles, las lunas, las sirenas y otras imágenes incluidas en detalles de la arquitectura colonial antigüña y en las piezas de loza mayólica”. González Palma propone una ampliación de esa iconografía popular y la nutre de los códigos de las comunidades indígenas, que tradicionalmente han utilizado la máscara y el artificio, el maquillaje y el disfraz en sus ritos. La disposición de las obras en forma de mosaico se inspira simultáneamente en los muestrarios donde se vendían los cartones de lotería y en los antiguos retablos de madera y oro de los altares barrocos, haciendo convivir la impronta de lo cotidiano con la mística de la religión.

La identidad y la memoria, ejes de sus primeros trabajos, son abordados desde el retrato con persistentes ecos a la pintura religiosa, al barroco y al prerrafaelismo —tanto el pictórico como el fotográfico—, donde se aprecian los ecos de Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron. Sus retratos de este periodo subrayan la intensidad de las miradas directas como un signo de la belleza en forma de rastro fugaz e inestable, de soledad y misterio, de incertidumbre y melancolía; pero también aluden a la pérdida, la marginación y la violencia que sufrieron las comunidades mayas durante la terrible guerra civil que asoló Guatemala a lo largo de 36 años (1960-1996).

Frente a los purismos del laboratorio que fijaron los patrones de la fotografía modernista durante buena parte del siglo pasado, en sus obras de los años noventa González Palma busca ir más allá de la bidimensionalidad y aspira a romper los límites de lo fotográfico.

Para él nuestra forma de ver se configura desde lo social y lo cultural: “toda mirada es política y toda producción artística debe estar sujeta a este juicio. La mirada como poder”. Para ello generaba imágenes con voluntad polifónica, que se fueron nutriendo progresivamente de un extenso repertorio de materiales visuales y archivos pertenecientes a la memoria colectiva de su país. En ellas, las menciones a la historia y a los mecanismos de exclusión que activamos con nuestra mirada se exhiben del mismo modo en que la antropometría del siglo XIX representaba y catalogaba a los indígenas.

Otras temáticas que sobrevuelan su trabajo son la introspección, la intimidad, la reflexión sobre el poder y la representación de lo no visible: “lo que no se ve cuando se mira, lo que no se dice cuando se habla”. Utiliza una sinfonía de soluciones formales que son, en sus palabras, “un intento de dar cuerpo a los fantasmas que gobiernan las relaciones personales, las jerarquías religiosas, la política y la vida”. Para ello se sirve de escenificaciones, que surgen de esta voluntad de ilustrar lo intangible y la convivencia de realidades paralelas. Sus imágenes se nutren de elementos prestados del teatro y la imagería católica, de códigos cinematográficos y recursos que provienen de la arquitectura, la danza, la música o las técnicas antiguas de la fotografía.

A través de retratos y de narraciones interrumpidas de lo cotidiano, González Palma nos guía hacia experiencias y discursos de otra naturaleza, como la construcción de los estereotipos y la necesidad de desmantelarlos; nos hace penetrar en el mestizaje de los rostros, cuya morfología apela a la historia, a la memoria y a la fragilidad de las identidades inconclusas. Sus rostros no aspiran a la profundidad expresiva, ni a la identificación de los sujetos, son alegorías del anonimato y de la alienación que van velando y

Ao longo da súa traxectoria artística servíuse de procedementos históricos da fotografía e da pintura para cuestionar os modelos de representación; pero a súa experimentación máis radical levouna a cabo nos últimos anos coas súas obras catóptricas. Nelas somete os retratos a distorsións que desestabilizan a nosa percepción e nos obrigan a reconstruír a correcta visión dos rostros mediante un dispositivo baseado na anamorfose renacentista. Nese proceso o que se fai visible para o espectador é a coexistencia de dúas lecturas deformadas da realidade.

Nos seus traballos máis recentes, agrupados baixo o título de *Möbius*, Luis González Palma aborda varias reflexións simultáneas que afectan a construción formal e conceptual da súa obra. Dunha banda consagra o abandono da bidimensionalidade do soporte fotográfico e a narratividade das imaxes: os retratos exhibense a modo de sudarios que foron reconstruídos a partir de fragmentos dispares, cosidos como se cosen as feridas —esas marcas do noso interior que se mostra ao exterior—, convertendo as suturas en cicatrices, metáforas do noso tránsito pola vida. Predominan as intervencións sobre diferentes materiais —lienzos, feltros, papeis de arroz— que convidan o espectador a unha contemplación en clave sensorial e por momentos orgánica. Doutra banda, aventúrase a facer convivir as dúas correntes antagónicas que marcaron a arte latinoamericana durante o século XX: a figuración e a abstracción. A marca do minimalismo xeométrico, no cal domina a racionalidade absoluta, superponse aos suxeitos que protagonizaron as súas primeiras obras nun arriscado exercicio de funambulismo formal.

Unha viaxe circular que nos leva de novo ao hipnotismo da mirada e ao desacougo que provoca a súa intensidade, conscientes de que a beleza, presente en toda a súa obra, é unha construción especular, contradictoria, dolorosa e impura que negocia o subxectivo cos parámetros racionais impostos pola relixión, a política e a cultura.

Alejandro Castellote

LUIS GONZÁLEZ PALMA. DO USO SUTIL DA TÉCNICA

No seu coñecido ensaio “A pregunta pola técnica”¹, Martin Heidegger fai unha breve pero potente aseveración en relación coa técnica e a arte na cultura contemporánea: se hai algo que contrarresta a noción instrumental que da vida cotiá se ten no mundo industrial contemporáneo, ese algo é a técnica. Pero non é a técnica como ferramenta ou instrumento para *lograr* algo nun sentido práctico: é máis ben a *techné* no sentido orixinal grego de *poiesis*, ‘creación’.

A obra de Luis González Palma é un extraordinario exemplo desa concepción creativa da técnica. Máis ca un medio para lograr un fin (a condición instrumental que criticaba Heidegger), a técnica en González Palma é un recurso para interrogar a esencia e os límites do fotográfico. Os materiais e técnicas son, para el, unha vía de entrada ao misterio da epifanía da fotografía: por unha aparición case máxica, xorde a imaxe.

Coa súa postura experimental con respecto á técnica, González Palma defende a posibilidade de creación da fotografía: tal e como



Möbius, 2015. Fotografía: cortesía de Fundación Telefónica

desvelando los simulacros a los que sometemos la representación de nuestra identidad.

A lo largo de su trayectoria artística se ha servido de procedimientos históricos de la fotografía y la pintura para cuestionar los modelos de representación; pero su experimentación más radical la ha llevado a cabo en los últimos años con sus obras catóptricas. En ellas somete los retratos a distorsiones que desestabilizan nuestra percepción y nos obligan a reconstruir la correcta visión de los rostros mediante un dispositivo basado en la anamorfosis renacentista. En ese proceso lo que se hace visible para el espectador es la coexistencia de dos lecturas deformadas de la realidad.

En sus más recientes trabajos, agrupados bajo el título de *Möbius*, Luis González Palma aborda varias reflexiones simultáneas que afectan a la construcción formal y conceptual de su obra. De un lado consagra el abandono de la bidimensionalidad del soporte fotográfico y la narratividad de las imágenes: los retratos se exhiben a modo de sudarios que han sido reconstruidos a partir de fragmentos dispares, cosidos como se cosen las heridas —esas huellas de nuestro interior que se muestra al exterior—, convirtiendo las suturas en cicatrices, metáforas de nuestro tránsito por la vida. Predominan las intervenciones sobre diferentes materiales —lienzos, fieltros, papeles de arroz— que invitan al espectador a una contemplación en clave sensorial y por momentos orgánica. De otro lado, se aventura a hacer convivir las dos corrientes antagónicas que han marcado el arte latinoamericano durante el siglo xx: la figuración y la abstracción. La impronta del minimalismo geométrico, donde domina la racionalidad



Möbius, 2014 e *La mirada crítica*, 1998-2015. Fotografía: cortesía de Fundación Telefónica

outros creadores —os poetas na Grecia clásica, os escultores, pintores e músicos na época moderna— tamén o fotógrafo proxecta, constrúe e manifesta a súa imaxinación nunha obra sensible. Certamente, esta posibilidade creativa non exclúe a capacidade documental da fotografía: no traballo de González Palma vemos homes, mulleres, lugares e cousas que, nalgún lugar e nalgún tempo, se encontraron diante da súa cámara. Pero esas realidades *vistas* e *retratadas* non buscan significar só unha realidade material, coma as fotografías documentais. O obxectivo principal do traballo de González Palma é utilizar a maxia aparente do proceso fotográfico para manifestar realidades sutís, que xacen por debaixo das situacións materiais.

Detrás da imaxe dese home, esa muller, ese neno ou ese lugar, hai algo que merece ser visto. Algo que está presente no cotián banal e que normalmente non percibimos: algo como o medo, a soidade ou o desprezo. Ou o amor, con todas as súas variantes de emocións encontradas. Enterrado baixo a aparencia común, ese algo pasa desapercibido. Por iso, a necesidade de facelo visible por medios extraordinarios.

En González Palma, eses medios extraordinarios son os recursos de produción de creación da imaxe fotográfica. Por un lado, son materiais e técnicas de distinta índole, non necesaria e exclusivamente

absoluta, se superpone a los sujetos que protagonizaron sus primeras obras en un arriesgado ejercicio de funambulismo formal.

Un viaje circular que nos lleva de nuevo al hipnotismo de la mirada y al desasosiego que provoca su intensidad, conscientes de que la belleza, presente en toda su obra, es una construcción especular, contradictoria, dolorosa e impura que negocia lo subjetivo con los parámetros racionales impuestos por la religión, la política y la cultura.

Alejandro Castellote

LUIS GONZÁLEZ PALMA. DEL USO SUTIL DE LA TÉCNICA

En su conocido ensayo “La pregunta por la técnica”,¹ Martin Heidegger hace una breve pero potente aseveración en relación con la técnica y el arte en la cultura contemporánea: si hay algo que contrarresta la noción instrumental que de la vida cotidiana se tiene en el mundo industrial contemporáneo, ese algo es la técnica. Pero no es la técnica como herramienta o instrumento para *lograr* algo en un sentido práctico: es más bien la *techné* en el sentido original griego de *poiesis*, ‘creación’.

La obra de Luis González Palma es un extraordinario ejemplo de esa concepción creativa de la técnica. Más que un medio para lograr un fin (la condición instrumental que criticaba Heidegger), la técnica en González Palma es un recurso para interrogar la esencia y los límites de lo fotográfico. Los materiales y técnicas son, para él, una vía de entrada al misterio de la epifanía de la fotografía: por una aparición casi mágica, surge la imagen.

Con su postura experimental con respecto a la técnica, González Palma defiende la posibilidad de creación de la fotografía: tal y como otros creadores —los poetas en la Grecia clásica, los escultores, pintores y músicos en la época moderna— también el fotógrafo proyecta, construye y manifiesta su imaginación en una obra sensible. Ciertamente, esta posibilidad creativa no excluye la capacidad documental de la fotografía: en el trabajo de González Palma vemos hombres, mujeres, lugares y cosas que, en algún lugar y en algún tiempo, se encontraron delante de su cámara. Pero esas realidades *vistas* y *retratadas* no buscan significar solo una realidad material, como las fotografías documentales. El objetivo principal del trabajo de González Palma es utilizar la magia aparente del proceso fotográfico para manifestar realidades sutiles, que yacen por debajo de las situaciones materiales.

Detrás de la imagen de ese hombre, esa mujer, ese niño o ese lugar, hay algo que merece ser visto. Algo que está presente en la cotidianidad banal y que normalmente no percibimos: algo como el miedo, la soledad o el desprecio. O el amor, con todas sus variantes de emociones encontradas. Enterrado bajo la apariencia común, ese algo pasa desapercibido. Por eso, la necesidad de hacerlo visible por medios extraordinarios.

En González Palma, esos medios extraordinarios son los recursos de producción de creación de la imagen fotográfica. Por un lado, son materiales y técnicas de distinta índole, no necesaria y exclusivamente fotográfica, y por otro, recursos de construcción de la imagen (las poses, el vestuario, los atrezos, la escenografía). Con respecto a estos

fotográfica, e por outro, recursos de construción da imaxe (as poses, o vestuario, os atrezos, a escenografía). Con respecto a estes últimos, non constitúen un *modo de produción* da fotografía por medio da construción desta, senón un *tipo de concepción* plenamente contemporánea: ao contrario que a fotografía documental, concibida como reflexo dunha realidade *non tocada* polo fotógrafo, a fotografía construída implica o recoñecemento aberto da creación autoral da imaxe fotográfica. Máis ca unha testemuña imparcial dunha escena, o fotógrafo é un xerador activo dunha imaxe, coma o pintor, o gravador ou o escultor.

O resultado desta construción activa da imaxe é a exacerbación da súa calidade dramática: aquilo que se quere dicir aparece amplificado grazas á artificialidade do xesto creativo. En González Palma hai un control artificial da luz, a pose e a aparencia dos suxeitos retratados. Mentres que nalgúns fotógrafos latinoamericanos dos anos oitenta, como Flor Garduño ou Miguel Rio Branco, sospeitamos unha sutil fabricación da imaxe detrás da proposta documental, en González Palma a montaxe non só é evidente: é un elemento central da súa proposta.

Expliquemos mellor este punto: que as fotografías de González Palma se ostenten como imaxes fabricadas é importante porque tal calidade é unha parte fundamental do significado da imaxe. Sexa a visión de clase, a distinción de raza, a fragilidade do xénero ou a imaxe do *costume* —tópicos identitarios nas culturas latinoamericanas—, o tema das imaxes de González Palma é a construtibilidade dos valores sociais. A artificialidade da pose, do xesto ou da escenografía sèrvelle ao fotógrafo para volver visibles aquelas normas sociais que son impostas desde a transparencia da ideoloxía. Que mellor mitoloxía que a que aparece *costume* ou identidade natural: de aí, a necesidade de González Palma de provocar a implosión da narrativa social desde a hipérbole.

Como usa González Palma esa hipérbole? Nas súas primeiras obras (*Lotería*, 1988-1991, e *Acariciando la muerte*, 1989), o fotógrafo manipula as súas imaxes tinguíndoas cun ton café, parecido ao das fotografías envellecidas. O efecto é só aparente, porque ese velo de cor é selectivo: o fotógrafo deixou algúns elementos —os ollos, unha flor, unha coroa, unhas ás— co seu fondo branco orixinal. A técnica é semellante á do gravado á *maneira negra*, en que o gravador extrae luces brancas dun fondo negro. Como nesa técnica de gravado, que se utiliza frecuentemente para naturezas mortas, o resultado é dramático: os motivos de González Palma parecen xurdir da escuridade do fondo. E se toda fotografía se caracteriza por unha imaxe que *aparece*, na de González Palma a manifestación do motivo visual é un elemento fundamental da obra. Nese sentido, as súas imaxes constitúen epifanías: visións mediante as que se *revela* un contido profundo.

Otro elemento hiperbólico que acentúa o carácter dramático das imaxes de González Palma é o seu uso artificial de vestuario e localizacións específicas: ademais de proveer un contexto no que aparecen as figuras retratadas, estes fondos contribúen a suxerir o ambiente psicolóxico da obra. Sexa un plano escuro, una tea engurrada, unha paisaxe ou un cuarto cun mobiliario ou unha arquitectura suxestiva, o fondo é tan significativo coma as figuras

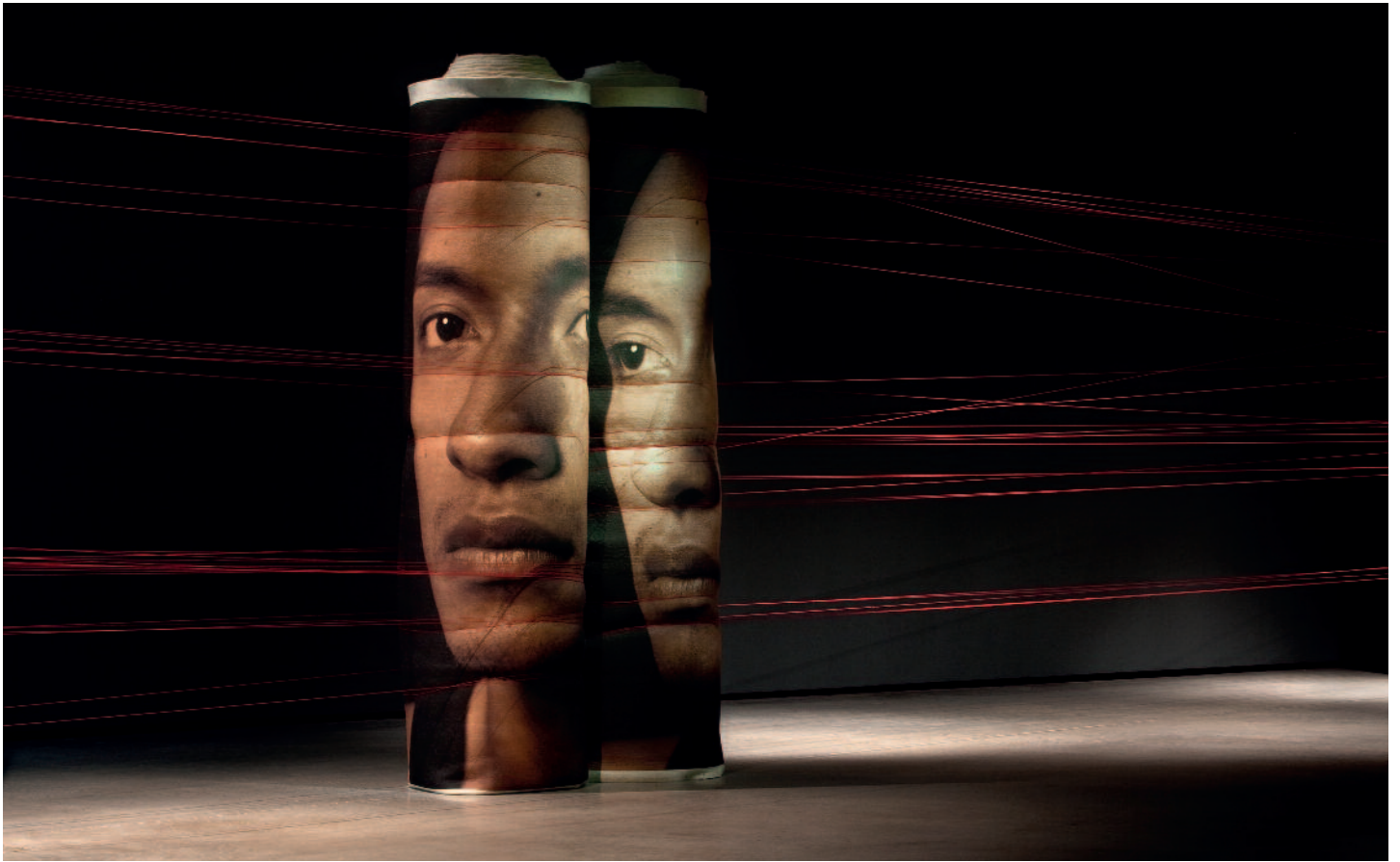
últimos, non constitúen un *modo de produción* de la fotografía por medio de la construción de esta, sino un *tipo de concepción* plenamente contemporánea: al contrario que la fotografía documental, concebida como reflejo de una realidad *intocada* por el fotógrafo, la fotografía construida implica el reconocimiento abierto de la creación autoral de la imagen fotográfica. Más que un testigo imparcial de una escena, el fotógrafo es un generador activo de una imagen, como el pintor, el grabador o el escultor.

El resultado de esta construción activa de la imagen es la exacerbación de su cualidad dramática: aquello que se quiere decir aparece amplificado gracias a la artificialidad del gesto creativo. En González Palma hay un control artificial de la luz, la pose y la apariencia de los sujetos retratados. Mientras que en algunos fotógrafos latinoamericanos de los años ochenta como Flor Garduño o Miguel Rio Branco sospechamos una sutil fabricación de la imagen detrás de la propuesta documental, en González Palma el montaje no solo es evidente: es un elemento central de su propuesta.

Expliquemos mejor este punto: que las fotografías de González Palma se ostenten como imágenes fabricadas es importante porque tal cualidad es una parte fundamental del significado de la imagen. Sea la visión de clase, la distinción de raza, la fragilidad del género o la imagen de *la costumbre* —tópicos identitarios en las culturas latinoamericanas—, el tema de las imágenes de González Palma es la constructibilidad de los valores sociales. La artificialidad de la pose, del gesto o de la escenografía sirve al fotógrafo para volver visibles aquellas normas sociales que son impuestas desde la transparencia de la ideología. Qué mejor mitología que la que aparece *costumbre* o identidad natural: de ahí, la necesidad de González Palma de provocar la implosión de la narrativa social desde la hipérbole.

¿Cómo usa González Palma esa hipérbole? En sus primeras obras (*Lotería*, 1988-1991, y *Acariciando la muerte*, 1989), el fotógrafo manipula sus imágenes tiñéndolas con un tono café, parecido al de las fotografías envejecidas. El efecto es solo aparente, porque ese velo de color es selectivo: el fotógrafo ha dejado algunos elementos —los ojos, una flor, una corona, unas alas— con su fondo blanco original. La técnica es semejante a la del grabado a *la manera negra*, en que el grabador extrae luces blancas de un fondo negro. Como en esa técnica de grabado, que se utiliza frecuentemente para naturalezas muertas, el resultado es dramático: los motivos de González Palma parecen surgir de la oscuridad del fondo. Y si toda fotografía se caracteriza por una imagen que *aparece*, en la de González Palma la manifestación del motivo visual es un elemento fundamental de la obra. En ese sentido, sus imágenes constituyen epifanías: visiones mediante las que se *revela* un contenido profundo.

Otro elemento hiperbólico que acentúa el carácter dramático de las imágenes de González Palma es su uso artificial de vestuario y localizaciones específicas: además de proveer un contexto en el que aparecen las figuras retratadas, estos fondos contribuyen a sugerir el ambiente psicológico de la obra. Sea un plano oscuro, una tela arrugada, un paisaje o un cuarto con un mobiliario o una arquitectura sugerente, el fondo es tan significativo como las figuras mismas. En buena parte, es mediante la relación entre figura y fondo que se crea el contraste dramático entre ambas: las figuras dejan de ser personas



Möbius, 2014. Fotografía: cortesía de Fundación Telefónica

mesmas. En boa parte, é mediante a relación entre figura e fondo que se crea o contraste dramático entre ambas: as figuras deixan de ser persoas para transformárense en personaxes e os fondos comezan a funcionar como escenografías e non como realidades.

Hiperbólica e artificial, a situación á que fan referencia as imaxes de González Palma é teatral, barroca e imaxinaria, pero non por iso, menos *real*. Malia a súa obra non pretender constituírse nun testemuño directo da realidade social coma o da fotografía documental daqueles anos, si cabe falar, en González Palma, dunha busca de verdades humanas doutra natureza, de tipo interior e subxectivo. Refírome a cuestións como o menosprezo, o desamor e a violencia, que están implícitas en toda relación humana, pero que se manifestan de maneira apresurada en sociedades con tanta desigualdade social coma as latinoamericanas. Certamente, a crueza e a precariedade dos seus temas xorden dunha situación local, pero, en realidade, atinxen ao humano en xeral: calquera pode ser esa muller atada ao seu xénero, ese home desprezado por pobre, esa indíxena á que se mide e utiliza, ese pallaso-Cristo ou ese neno con coroa de espiñas. Todos —polo menos no noso soño ou imaxinación— nos sentimos perdidos, iluminados, crucificados, adorados. Todos nos diluímos nas nosas pantasma ou vimos a nosa propia imaxe resgada. Todos esperamos a epifanía da anunciación e contamos o noso tempo restante ao apagar as candeas dun novo aniversario.

A través duns cantos elementos comúns —flores, estrelas, ás, luminarias, teas, plantas— González Palma crea unha especie de abecedario da vida emocional. O seu código imaxinario, porén, non

para transformarse en personaxes e los fondos comienzan a funcionar como escenografías, y no como realidades.

Hiperbólica y artificial, la situación a la que hacen referencia las imágenes de González Palma es teatral, barroca e imaginaria, pero no por ello, menos *real*. Si bien su obra no pretende constituirse en un testimonio directo de la realidad social como el de la fotografía documental de aquellos años, sí cabe hablar, en González Palma, de una búsqueda de verdades humanas de otra naturaleza, de tipo interior y subjetivo. Me refiero a cuestiones como el menosprecio, el desamor y la violencia, que están implícitas en toda relación humana, pero que se manifiestan de manera acuciante en sociedades con tanta desigualdad social como las latinoamericanas. Ciertamente, la crudeza y precariedad de sus temas surgen de una situación local, pero, en realidad, atañen a lo humano en general: cualquiera puede ser esa mujer atada a su género, ese hombre despreciado por pobre, esa indígena a la que se mide y utiliza, ese payaso-Cristo o ese niño con corona de espinas. Todos —al menos en nuestro sueño o imaginación— nos hemos sentido perdidos, iluminados, crucificados, adorados. Todos nos hemos diluido en nuestros fantasmas o hemos visto nuestra propia imagen rasgada. Todos hemos esperado la epifanía de la anunciación y hemos contado nuestro tiempo restante al apagar las velas de un nuevo cumpleaños.

A través de unos cuantos elementos comunes —flores, estrellas, alas, luminarias, telas, plantas— González Palma crea una especie de abecedario de la vida emocional. Su código imaginario, empero, no es cerrado ni críptico: sus imágenes-símbolo funcionan de modo abierto

é cerrado nin críptico: as súas imaxes-símbolo funcionan de modo aberto e plural para calquera. Ao ver as súas imaxes todos podemos proxectar nelas a nosa propia realidade interior. E de aí a eficacia da súa estratexia formal e conceptual: altamente estética, a súa obra sedúcenos, deixándonos indefensos, nus, ante preguntas urxentes. Que somos? Como vivimos? Como amamos? Que violencia exercemos sobre nós mesmos e sobre os demais? Como nos abrimos a dimensións sutís que exceden —e enriquecen— a banalidade e superficialidade da experiencia?

Esa transcendencia da realidade material pola vía da estética é o eixe fundamental da obra de Luis González Palma. Como na arte barroca, hai na súa obra unha concentración nas calidades materiais das cousas. A luz, a cor e a textura da materia son elementos clave para acceder ao ámbito do espiritual. O mesmo sucede cos motivos simbólicos do seu alfabeto visual: non son ornamentos senón claves dunha concepción mítico-narrativa do tempo. Como é común no barroco latinoamericano, detrás da esaxeración do ornamento —e a través deste— é como se desvela o sentido profundo das cousas. O exceso permite que se manifieste o esencial.

E aquí volvemos ao sentido transcendental da técnica do que falaba Heidegger e que é tan evidente no uso que González Palma fai dela. Máis alá da función instrumental da técnica dáse a súa potencialidade creativa ou *poiética*. Cando se transcende a condición repetitiva, mecánica ou automática da técnica e é utilizada desde o seu sentido creativo, a técnica convértese nun recurso para desvelar —*desocultar* en palabras de Heidegger— a natureza profunda das cousas: a súa *verdade* ou *aletheia*.

En relación co uso experimental e alternativo da técnica por parte de González Palma resulta paradoxal que sexa pola vía da construción e da veladura que a verdade se *desoculte*. Ou será que a verdade, cando falamos de América Latina, é a máscara e a veladura mesma? Non é o noso carácter híbrido e mestizo unha construción? Ou o ornamento, a nosa esencia?

Máis que encontrar unha resposta para estas cuestións, o que resulta relevante é a maneira en que as preguntas están formuladas na obra de González Palma e implícitas na súa linguaxe técnica. Resgar ou emulsionar un papel, velar a imaxe con cor. Dourar, coser, riscar, recortar, encolar, montar: cada acción que o fotógrafo executa coa súa imaxe funciona como unha metáfora daquilo que sucede na realidade social co que se está representando. Se é importante a técnica en González Palma é porque é unha alegoría da busca do sentido da existencia: no encontro dialóxico cos seus materiais, no ir e vir da imaxinación, o artista espera que, un día, se dea a epifanía.

Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
México, D.F., xuño de 2011

1 Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

y plural para cualquiera. Al ver sus imágenes todos podemos proyectar en ellas nuestra propia realidad interior. Y de ahí, la eficacia de su estrategia formal y conceptual: altamente estética, su obra nos seduce, dejándonos indefensos, desnudos, ante preguntas apremiantes. Qué somos, cómo vivimos, cómo amamos. Qué violencia ejercemos sobre nosotros mismos y sobre los demás. Cómo nos abrimos a dimensiones sutiles que rebasan —y enriquecen— la banalidad y superficialidad de la experiencia.

Esa trascendencia de la realidad material por vía de la estética es el eje fundamental de la obra de Luis González Palma. Como en el arte barroco, hay en su obra una concentración en las cualidades materiales de las cosas. La luz, el color y la textura de la materia son elementos clave para acceder al ámbito de lo espiritual. Lo mismo sucede con los motivos simbólicos de su alfabeto visual: no son ornamentos sino claves de una concepción mítico-narrativa del tiempo. Como es común en el barroco latinoamericano, detrás de la exageración del ornamento —y a través de este— es como se desvela el sentido profundo de las cosas. El exceso permite que se manifieste lo esencial.

Y aquí volvemos al sentido transcendental de la técnica del que hablaba Heidegger y que es tan evidente en el uso que González Palma hace de ella. Más allá de la función instrumental de la técnica se da su potencialidad creativa o *poiética*. Cuando se trasciende la condición repetitiva, mecánica o automática de la técnica y se la utiliza desde su sentido creativo, la técnica se convierte en un recurso para desvelar —*desocultar* en palabras de Heidegger— naturaleza profunda de las cosas: su *verdad* o *aletheia*.

En relación con el uso experimental y alternativo de la técnica por parte de González Palma resulta paradójico que sea por vía de la construcción y la veladura que la verdad se *desoculte*. ¿O será que la verdad, cuando hablamos de Latinoamérica, es la máscara y la veladura misma? ¿No es nuestro carácter híbrido y mestizo una construcción? ¿O el ornamento, nuestra esencia?

Más que encontrar una respuesta a estas cuestiones, lo que resulta relevante es la manera en que las preguntas están formuladas en la obra de González Palma e implícitas en su lenguaje técnico. Rasgar o emulsionar un papel, velar la imagen con color. Dorar, coser, tachar, recortar, encolar, montar: cada acción que el fotógrafo ejecuta con su imagen funciona como una metáfora de aquello que sucede en la realidad social con lo que se está representando. Si es importante la técnica en González Palma es porque es una alegoría de la búsqueda del sentido de la existencia: en el encuentro dialógico con sus materiales, en el ir y venir de la imaginación, el artista espera que, un día, se dé la epifanía.

Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
México, D.F., junio de 2011

1 Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

LUIS GONZÁLEZ PALMA

INTANGIBLE CONSTELLATIONS

The work of Luis González Palma is essential for understanding the Latin American photographic panorama during the nineteen-nineties. A decade in which the presence of mestizo grammars in the formal and conceptual proposals of creators acquired relevance, with the emphasis on social and politically committed reporting—which during the previous decades had been presented by the photographers themselves as an identifying paradigm of which Latin American photography should be—losing prominence. González Palma's influence in the American continent can be traced through the imprint left by his exhibitions and his workshops in different countries, but above all in the numerous events in which his work aroused and fuelled a broad spectrum of reflections.

Luis González Palma's universe is made up of thematic constellations, orbiting back and forth around his work in a permanent loop. One part of this imaginary stems, in origin, from his initial contacts with art during his childhood, a world only accessible to him through La Antigua's churches, which effectively served as museums. There he would gaze in fascination at the layers of gloom deposited on the surface of the canvasses over the centuries by the candles. The use he makes of Judea bitumen to tint his photographs can be traced back to these inaugural experiences and has become increasingly complex through his reflections in relation to images of the unconscious, with his free association and his potentiality for bringing desires and fears to the surface.

International recognition arrived with *Lotería* (Lottery), a series produced between 1988 and 1991. Luis González Palma relies on the iconography used by this form of gambling—Spanish by origin, and which reached Guatemala at the end of the nineteenth century, via Mexico, where it had become popular among soldiers fighting in the war of independence. The lottery went from being numerical to being based on figures, in order to open up participation to the illiterate. According to the Guatemalan anthropologist, Claudia Dary, 'the lottery figures harked back to the suns, moons, mermaids and other images appearing in the features of Antigua colonial architecture and in pieces of Mayan ceramics.' González Palma proposes an extension of this popular iconography, supplementing it with the codes of indigenous communities, which have traditionally used mask and devices, make-up and disguise in their rites. The mosaic layout of the works is inspired simultaneously by the display cases in which the lottery cartons were sold, and by the old gilded wooden altarpieces of baroque altars, forcing the imprint of the everyday to exist alongside the mysticism of religion.

Identity and memory, themes of his early works, are addressed from the portrait with lingering echoes of religious painting, of the

baroque and of the pre-Raphaelite (both pictorial and photographic), where echoes of Lewis Carroll and Julia Margaret Cameron can be discerned. His portraits from this period highlight the intensity of the direct gazes as a sign of beauty in the form of a fleeting, fragile remnant of solitude and mystery, of uncertainty and melancholy; but they also allude to the loss, marginalisation and violence Mayan communities suffered during the terrible Civil War which wreaked havoc on Guatemala for 36 years (1960-1996).

As opposed to the laboratory purisms which set the patterns for modernist photography during a large part of the last century, in his works from the nineteen-nineties, González Palma seeks to transcend bi-dimensionality and shatter the limits of photography.

For him, our way of seeing things is configured from the social and cultural: 'every vision is political and all artistic production should be subject to this judgement. The vision as power.' To this end, he generated images of a polyphonic spirit, which were progressively supplemented from an extensive repertoire of visual materials and archives belonging to the collective memory of his country. In these images, the mentions of history and the mechanisms of exclusion which we activate with our gaze are exhibited in the same way that nineteenth-century anthropometry represented and catalogued the indigenous peoples.

Other themes which pervade his work include introspection, intimacy, reflection on power and the representation of the non-visible: 'that which is not seen when looking, that which is not said when speaking.' He employs a symphony of formal solutions which are, in his own words, 'an attempt to give substance to the phantoms which govern personal relations, religious hierarchies, politics and life.' To do so, he resorts to dramatisations, which stem from this desire to illustrate the intangible and the coexistence of parallel realities. His images draw on elements borrowed from the theatre and the Catholic imaginary, from cinematic codes and resources originating from architecture, dance, music or old photographic techniques.

Through his portraits and interrupted narrations of the mundane, González Palma guides us towards experiences and discourses of another nature, such as the construction of stereotypes and the need to dismantle them; he forces us to delve into the miscegenation of faces, whose morphology appeals to history, to memory, and to the fragility of inconclusive identities. His faces do not aspire to expressive depth, or to the identification of the subjects, they are allegories of the anonymity and the alienation which constantly veil and unveil the simulacra to which we subject the representation of our identity.

Throughout his artistic career, he has made use of historical procedures from photography and painting to question the models of representation; in recent years, however, he has saved his most radical experimentation for his catoptric works. Here he subjects the portraits to distortions which destabilise our perception and force us to reconstruct the true view of the faces through a device based on the Renaissance anamorphosis. In this process, what becomes visible to the spectator is the coexistence of two deformed readings of reality.



Vieiros, 1996. Photo: Courtesy of MARCO / Enrique Touriño

In his most recent works, grouped together under the title *Möbius*, Luis González Palma simultaneously addresses various reflections which affect the formal and conceptual construction of his work. On one hand, he reveres the abandonment of the bi-dimensionality of the photographic medium and the narrative quality of images: the portraits are exhibited as shrouds reconstructed from mixed fragments, stitched together, like we stitch wounds—those imprints of our interior which are shown to the outside world—, transforming the sutures into scars, metaphors of our transit through life. Interventions on different materials predominate (canvas, felt, rice paper), inviting the spectator to a contemplation in a sensorial and at times organic key. On the other hand, he dares to force the coexistence of two antagonistic currents which marked Latin American art throughout the twentieth century: figuration and abstraction. The imprint of geometric minimalism, where absolute rationality reigns, is superimposed over the subjects who featured in his initial works, in a daring exercise of formal tightrope walking.

A circular journey which leads us back the hypnotism of the gaze and the uneasiness aroused by its intensity, aware that the beauty, present in all his work, is a specular, contradictory, painful and impure construction which negotiates the subjective with the rational parameters imposed by religion, politics and culture.

Alejandro Castellote

LUIS GONZÁLEZ PALMA. OF THE SUBTLE USE OF TECHNIQUE

In his known essay 'The Question Concerning Technology,'¹ Martin Heidegger makes a brief but powerful asseveration in relation to technology and art in contemporary culture: if there is something that counters the instrumental notion that the contemporary industrial world has of everyday life, that is technology. But not technology as a tool or instrument to achieve something in a practical manner, but *techne*, in the original Greek meaning of *poiesis*, creation.

The work of Luis González Palma is an extraordinary example of that creative conception of technology. More than a means to an end (the instrumental condition that Heidegger criticized), it is a resource to interrogate the essence and limits of photography. Materials and techniques are, for him, a way of entry to the mystery of photographic epiphany: by an almost magical apparition, appears the image.

With his experimental attitude regarding technique, González Palma defends the possibility of creation in photography: as other creators—poets in classic Greece, sculptors, painters and musicians in modern times—the photographer also projects, constructs and manifests his imagination in a sensitive work. Certainly, this creative possibility does not exclude the documentary capability of photography: in González Palma work we see men, women, places and things that, in a given place and time, were standing in front of his camera. But those *seen* and *portrayed* realities do not seek to signify only a material reality, as in documentary photography. The main objective of González Palma work is to use the apparent magic of the photographic process to manifest the subtle realities that lie underneath material situations.



1675-1680, Murillo, 2005; 1580-1585, El Greco, 2005; 1612, Rubens, 2005; 1627-1629, Zurbarán, 2005 (all from the series *La luz de la mente*) and *Acariciando la angustia*, 2000. Photo: Courtesy of Fundación Telefónica

Behind the image of that man, that woman, that child, or that place, there is something that deserves to be seen. Something that is present in banal everyday life and that we usually do not perceive: something like fear, loneliness, or contempt. Or love, with all its different conflicting emotions. Buried under common appearances, that something goes unnoticed. Therefore, the need to make it visible by extraordinary means.

In González Palma work, those extraordinary means are the resources of production of the creation of the photographic image. On one side, there are materials and techniques of different kinds not necessarily or exclusively photographic; on the other, the resources of construction of the image (poses, wardrobe, props, scenery). As regards these last ones, they do not constitute a way of production of the photography by means of its construction, but a *kind of conception* completely contemporary: contrary to the documentary photography conceived as a reflection of a reality 'untouched' by the photographer, the constructed photography implies an open recognition of the author in the creation of the image. More than an impartial witness of the scene, the photographer is an active generator of an image, like the painter, the engraver, or the sculptor.

The result of this active construction of the image is the exacerbation of its dramatic quality: that what is meant to be said, appears amplified by the artificiality of the creative gesture. In González Palma work, there is an artificial control of light, pose, and appearance of the portrayed subjects. While in the work of some Latin American photographers in the eighties, such as Flor Garduño or Miguel Rio Branco, we suspect a subtle creation of the image behind the documentary proposal, in González Palma, the setting is not only evident, but a key element of his proposal.

Let us explain this last point better: that González Palma's photographs are displayed as created images is important, because such quality is a fundamental part of the meaning of the image. Whether it is the vision of class, the distinction of race, the fragility of gender, or the image of 'custom'—identity issues of Latin American cultures—the topic of González Palma's images is the constructability of social values. The artificiality of the pose, of the gesture, or of the scenery serves the photographer to make visible those social rules that are imposed from the transparency of ideology. What better mythology than the one that appears as 'custom' or natural identity: hence, the need of González Palma to provoke the implosion of social narrative from hyperbole.

How does González Palma use this hyperbole? In his first works (*Lotería*, 1988-1991, and *Acariciando la muerte*, 1989), the photographer manipulates his images by dyeing them in a coffee tone resembling old photographs. The effect is only apparent, because that veil of color is selective: the photographer has left some elements—the eyes, a flower, a crown, a pair of wings—in their original white background. The technique is similar to the mezzotint engraving, in which the engraver extracts white lights from a black background. Like in that engraving technique, which is frequently used in still life, the outcome is dramatic: González Palma's figures appear to emerge from the darkness of the background. And, if every photograph is characterized by an image that *appears*, in González Palma photographs, the manifestation of the visual figure is a fundamental element of his work. In that sense, his images are epiphanies: visions by which a deep content is 'revealed.'

Another hyperbolic element that emphasizes the dramatic character of González Palma's images is his artificial use of wardrobe and specific

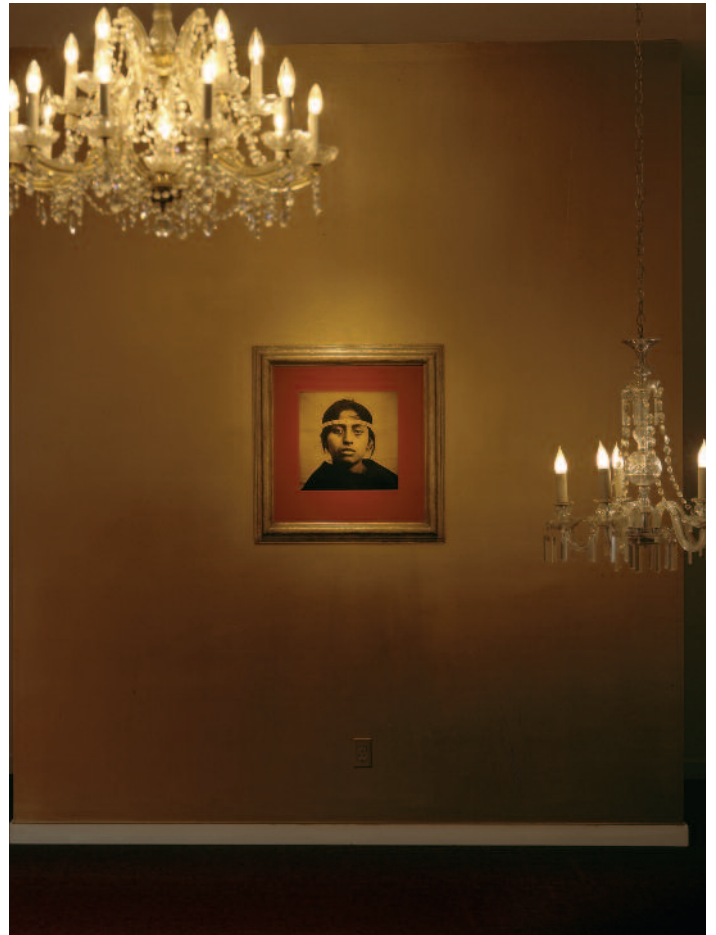
locations: in addition to providing a context in which the portrayed figures appear, those backgrounds contribute to suggest the psychological atmosphere of the work. Whether it is a dark background, a wrinkled piece of cloth, a landscape, or a room with suggesting furniture or architecture, the background is as meaningful as the figures. To a great extent, it is by means of the figure-background relationship that the dramatic contrast is created: figures cease to be persons to become characters and backgrounds function as sceneries, not as realities.

Hyperbolic and artificial, the situation to which González Palma's images make reference is theatrical, baroque, and imaginary, but not less 'real.' Even though his work is not intended to be a direct testimony of social reality like the documentary photography of those years, we can see in González Palma a search for human truths of an interior and subjective nature. I mean questions like contempt, disaffection, and violence, implicit in every human relationship, but eagerly manifested in societies with high social inequality like Latin American ones. Certainly, the rawness and precariousness of his topics arise from a local situation, but actually, they refer to humans in general: anyone can be that woman tied to her gender, that man despised for being poor, that indigenous woman being measured and used, that Christ-clown or that boy with a crown of thorns. We all—at least in our dreams or imagination—have felt lost, enlightened, crucified, adored. We all have been diluted with our ghosts or seen our own image torn. We all have waited for the epiphany of the Annunciation and counted our remaining time when blowing out the candles of a new birthday.

By means of a few elements—flowers, stars, wings, lights, cloths, plants—González Palma creates a kind of alphabet of emotional life. His imaginary code, however, is neither closed nor cryptic: his symbol-images work in an open and plural way to anyone. We can all project our own inner reality on his images, hence the efficiency of his formal and conceptual strategy: highly aesthetic, his work seduces us, leaving us helpless, naked, in front of such urgent questions. What we are, how we live, how we love. What sort of violence we exert on ourselves and on the others. How we open ourselves to subtle dimensions that exceed—and enrich—the banality and superficiality of the experience.

This transcendence of the material reality by means of aesthetics is the fundamental core of Luis González Palma's work. As in baroque art, there is in his work a concentration on the material qualities of things. The light, color, and texture of the material world are key elements to access the spiritual realm. The same happens with the symbolic figures of his visual alphabet: they are not ornaments, but keys to a mythical-narrative conception of time. As a usual aspect in latin american baroque, behind the exaggeration of the ornament—and through the ornament itself—the deep meaning of things is revealed. The excess allows the essential to manifest.

Here, we go back to the transcendental meaning of technology that Heidegger mentioned and that is so evident in the way González Palma applies it. Beyond its instrumental function, it shows the creative potenciality or *poietic*. When the repetitive, mechanic, or automatic condition of technology is transcended, and it is used in its creative sense, it becomes a resource to reveal—'unhide' in Heidegger words—the deep nature of things: their 'truth' or *aletheia*.



La mirada crítica, 1998-2015

In relation to the experimental and alternative use of technology by González Palma, it becomes a paradox that the truth is revealed by means of construction and glaze. Or is it that the truth, when we talk about Latin America, is the mask and glaze itself? Is it not our hybrid and mixed nature a construction? Or the ornament, our essence?

More than finding an answer to these questions, the relevant issue in González Palma's work is the way in which the questions are asked, and how they are implicit in his technical language. To tear or emulsify a piece of paper, to fog the image with color. To gild, sew, cross out, cut, glue, mount: each action that the photographer performs on his image works as a metaphor for the facts of the social reality that it is representing. If technique is important in González Palma's work is because it is an allegory of the search for the meaning of existence: in the dialogic encounter with his materials, in the wondering of imagination, the artist awaits that, some day, epiphany occurs.

Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas (Aesthetics Investigations Institute), National University of Mexico
Mexico City, June 2011

1 Martin Heidegger, 'La pregunta por la técnica', in *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

LUIS GONZÁLEZ PALMA

Naceu en Guatemala en 1957. Na actualidade, vive e traballa en Córdoba, Arxentina.

Realizou exposicións individuais, entre outras, nas seguintes institucións: The Art Institute of Chicago, EUA; The Lannan Foundation, Santa Fe, EUA; o Australian Centre for Photography, Sydney, Australia; o Palacio de Bellas Artes de México e o Royal Festival Hall de Londres, Reino Unido. Ademais amosou a súa obra en festivales de fotografía como Photofest, Houston, EUA; o de Bratislava, Eslovaquia; Les Rencontres d'Arles, Francia, ou PhotoEspaña. Participou nas bienais de Venecia, São Paulo e A Habana, e na Fotobienal de Vigo.

O seu traballo está incluído en varias coleccións públicas e privadas como The Art Institute of Chicago; a Fundación Daros en Zúric, Suíza; a Maison Européenne de la Photographie en París; The Houston Museum of Fine Arts, Houston, EUA, e a Fonds national d'art contemporain, Francia. Até o momento publicáronse tres monografías sobre o seu traballo, entre as que destacan *Poems of Sorrow* (Arena Editions, Santa Fe, Novo México, 1999) e *El silencio de la mirada* (Pelliti, Roma, 1998).

Nació en Guatemala en 1957. En la actualidad, vive y trabaja en Córdoba, Argentina.

Ha realizado exposiciones individuales, entre otras, en las siguientes instituciones: The Art Institute of Chicago, EE UU; The Lannan Foundation, Santa Fe, EE UU; el Australian Centre for Photography, Sidney, Australia; el Palacio de Bellas Artes de México y el Royal Festival Hall de Londres, Reino Unido. Además su obra se mostrado en diversos festivales de fotografía como Photofest, Houston, EE UU; el de Bratislava, Eslovaquia; Les Rencontres d'Arles, Francia, o PhotoEspaña. Ha participado en las bienales de Venecia, São Paulo y La Habana, y en la Fotobienal de Vigo.

Su trabajo está incluído en varias colecciones públicas y privadas como The Art Institute of Chicago; la Fundación Daros en Zúrich, Suiza; la Maison Européenne de la Photographie en París; The Houston Museum of Fine Arts, Houston, EE UU, y la Fonds national d'art contemporain, Francia. Hasta el momento se han publicado tres monografías sobre su trabajo, entre las que destacan *Poems of Sorrow* (Arena Editions, Santa Fe, Nuevo México, 1999) y *El silencio de la mirada* (Pelliti, Roma, 1998).

Born in Guatemala in 1957, he currently resides and works in Córdoba, Argentina.

He has staged solo exhibitions in the following institutions, among others: The Art Institute of Chicago, US; The Lannan Foundation, Santa Fe, US; The Australian Centre for Photography, Australia; the Palace of Fine Arts of Mexico City and the Royal Festival Hall of London, UK. His works have also been shown at different photography festivals, such as Photofest, Houston, US; the one held in Bratislava, Slovakia; Les Rencontres d'Arles, France, or PhotoEspaña. He has participated in the biennials of Venice, São Paulo, and Havana, as well as at the Fotobienal of Vigo.

His work is included in several public and private collections, such as The Art Institute of Chicago; the Daros Foundation in Zurich, Switzerland; la Maison Européenne de la Photographie in Paris; The Houston Museum of Fine Arts, Houston, US, and the Fonds national d'art contemporain, France. To date, three monographs on his work have been published, the most noteworthy being *Poems of Sorrow* (Arena Editions, Santa Fe, New Mexico, 1999) and *El silencio de la mirada* (Pelliti, Rome, 1998).

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Comariado
Alejandro Castellote

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Dina Moreira, Jesús Riveiro, David Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Exposición organizada e producida por
Fundación Telefónica

Telefonica

FUNDACIÓN

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA

galicia