

Manolo Laguillo (Madrid, 1953) ocupa una posició crucial dins el documentalisme urbà desenvolupat en l'àmbit espanyol durant les darreres quatre dècades. La seva fotografia ha registrat, amb gran intensitat, el procés de transformació de Barcelona des de la dècada de 1970 fins avui, però també s'ha ocupat de diversos enclavaments, com ara el Japó, Beirut, Madrid, Nova York i l'estret de Gibraltar, entre altres.

Manolo Laguillo

PROJECTES (1983-2020)



20.10.2020 – 07.02.2021

La trajectòria de Manolo Laguillo (Madrid, 1953) ocupa una posició crucial dins el documentalisme urbà que s'ha desenvolupat en l'àmbit espanyol durant les darreres quatre dècades. La seva obra s'inicia a finals de la dècada de 1970, època en què comença a fotografiar la perifèria de Barcelona i el casc antic de la ciutat. Més tard, ja durant la segona meitat de la dècada de 1980 i durant la de 1990, les seves imatges documenten el procés de transformació metropolitana anterior i posterior als Jocs Olímpics del 1992.

No obstant això, malgrat que és un autor molt vinculat a la nostra ciutat, no tan sols en el camp de la producció fotogràfica, sinó també des de la docència acadèmica i la teoria del mitjà, Laguillo ha dut a terme nombrosos projectes que exploren enclavaments tan diferents com Mèxic, Nova York, Berlín, Porto o Madrid, entre altres.

Tot i que els seus projectes solen alinear-se amb l'estil descriptiu de la *nova topografia* —tendència fotogràfica internacional que va irrompre a mitjan dècada de 1970—, la veritat és que Manolo Laguillo incorpora, a la precisió tècnica del document, un tipus de registre que conserva, voluntàriament, trets substancials del *flâneur*, una manera de retratar el paisatge urbà arran de terra, com si el desplaçament també s'estigués representant.

Aquesta mostra reuneix un total de 205 fotografies, ordenades en 27 sèries —deu de les quals són inèdites—, que van des del 1983, amb el conjunt que va dedicar a les inundacions de Bilbao, fins al 2020, a partir dels reportatges sobre la central nuclear de Zorita (Guadalajara) i la ciutat de Trieste.

En certa manera, *Projectes (1983-2020)* prolonga la seqüència d'exposicions que es va encetar el 2007 amb la primera revisió de la seva trajectòria feta pel MACBA, centrada en les sèries dedicades a Barcelona entre el 1978 i el 1997, i que va continuar amb l'exposició antològica *Raó i ciutat*, que es va fer el 2013 al Museo ICO de Madrid. A partir d'aleshores, s'inicia un període divergent en què l'autor es dedica, en paraules seves, a «reaprendre l'ofici i passar comptes» amb els seus projectes anteriors.

Entre les diverses sèries que s'exhibeixen, cal destacar *Japó 2014*; *Beirut 2017*; *Chicago 2019*; *L'estret de Gibraltar 2018-2019*, i, sobretot, *Les províncies 2014-2015* —una proposta amb 64 díptics sobre vuit ciutats de la geografia peninsular

que va patrocinar el Museo Universidad de Navarra—, així com *Abril 2020. Barcelona*, projecte dut a terme durant el confinament i que es mostra per primera vegada a La Virreina Centre de la Imatge.

Amb motiu de *Manolo Laguillo. Projectes (1983-2020)*, es publica el llibre *Pseudopanorama*, l'edició del qual ha anat a càrrec de Moritz Küng.

Del que ensenyen les fotografies

Juan José Lahuerta

En els escassos folis de què dispo per a aquest article no parlaré de les relacions, les influències, els models que, a l'interior del terreny estricte de la fotografia i de la seva història, han servit en general per examinar l'obra de Manolo Laguillo. És a dir, aquí no faré el que els seus comentaristes ja han fet àmpliament i amb encert: fer sorgir dels fons de la història i de la crítica totes, literalment totes, les possibilitats —d'Atget a Walker Evans, dels Becher a Gabriele Basilico, de Benjamin a Virilio, del «nou documentalisme» a la «nova topografia», i així successivament, passant per algunes desenes de noms propis, eines i categories.

Es comprèn que la crítica necessiti referències i conceptes *passe-partout*, del passat i del present, per organitzar els seus arxivadors, tot i que també es comprèn que això pot acabar conduint a l'atzucac de l'autoreferència i del solipsisme conceptual. En general, el que s'ha fet a través d'aquestes comparacions i categoritzacions és, en primer lloc, establir una sèrie de testimonis essencialment formalistes que permeten la delineació de nobles genealogies —la qüestió del blanc i negre, la qüestió de «l'estil sec i directe», etc. En segon lloc, aquella continuïtat formalista, ultrahistòrica, oposada tenaçment a l'ara i aquí, es projecta sobre allò que es creu que constitueix el motiu preferent d'aquestes fotografies —la ciutat «al marge», la perifèria, el *terrain vague*, etc. Tot aquest exercici conclou, en fi, en la caracterització d'una posició moral reconeguda i avalada per aquella genealogia: la «suspensió metafísica», la «intimitat nostàlgica» o el «to melancòlic» que s'ha assignat sovint a la mirada Laguillo —i tornem-hi.

Tres passos, doncs, que es tanquen en perfecta circularitat; molt més consoladors, em penso, que allò que pròpiament ens ensenyen les fotografies mateixes.

És precisament del que ens ensenyen aquestes fotografies del que jo voldria parlar, en el doble sentit del que ens deixen veure i del que n'aprenem, de la seva ficció i la seva veritat. La seva ficció, que sol anar escrita en pretèrit perfecte, es correspon amb la impressionant potència formal que les fotografies de Manolo Laguillo sens dubte tenen, i que és el que ha permès incloure-les sense esforç en les genealogies a què em referia abans (preferència pel blanc i negre, per la contundència, per l'ortogonalitat...). És així com es genera una interpretació del món que va de la mirada al que es veu, que s'entén necessàriament com a pre-vista, i que permet no tant la crítica com, pròpiament, l'opinió. La veritat, en canvi, que és incompatible amb l'opinió —Hannah Arendt *dixit*—, està continguda en aquesta mateixa potència formal, però ja transformada en acte, i va, per tant, just al revés, del que es veu a la mirada: és el que es veu el que determina la mirada; és el que es veu el que porta a la seva màxima expressió la potència formal que ho retrata —que ho treu a la llum, encara que sigui, com és el cas i com veurem, en un «mirallet negre».

De Benjamin a Barthes, molts —inclosos, en general, els comentaristes de Manolo Laguillo— s'han posat d'acord que una fotografia és l'empremta d'una absència —això explica que el «to malenconiós», la «pèrdua», etc., estiguin sempre pronosticats. Jo intentaré, modestament i breument, seguir el camí invers: el que porta, com he dit, de l'acte a la potència; és a dir, de la presència a l'empremta i de l'empremta a la suposada absència, de manera que ni l'acte ni la presència acabin perdent-se en les excel·lències de la fotografia. N'hi hauria prou de fer una ullada a algun dels textos que Manolo Laguillo ha dedicat a «la tècnica» per adonar-se de la consciència que ell mateix té —com no podria ser d'una altra manera— dels perills de «l'objectivitat», una deessa moderna que, si concep tants fills, és per devorar-los. Repasseu aquests textos i veureu com Manolo Laguillo dona per menjar a «l'objectivitat» una pedra ben embolicada. Parlem d'aquesta pedra.

Així doncs, es diu —ho repeteixo— que el que Manolo Laguillo fotografia, el seu tema, és la ciutat allà on aquesta

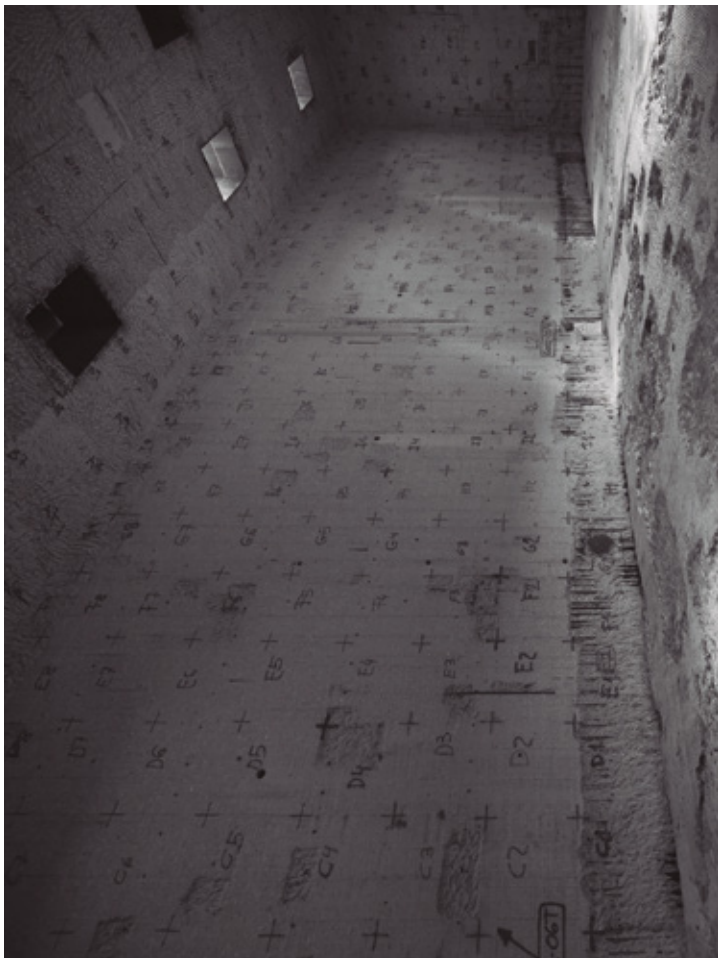
«perd el nom», la perifèria, el *terrain vague*... Així mateix, en relació amb això, es diu que la seva «sensibilitat envers la ciutat com a ruïna i decadència» és el que fa perceptible en la seva obra el «to malenconiós» al qual abans també em referia. I es diu, en fi, que la condició perquè tot això sigui possible és l'interès gairebé exclusiu que Laguillo mostra per una ciutat popular, i no pas burgesa o espectacular, o, fins i tot, com s'ha afirmat alguna vegada, ja en el límit del que s'entén per ciutat popular —suposo que deu ser el *limes* últim, el que ens separa per un pèl dels bàrbars—, per una ciutat *cutre*. La veritat, però, és que en l'obra de Laguillo també hi abunden les fotografies de barris populars, però no pas perifèrics —aquells en què ara mateix, i no per casualitat, s'acarnissa el capital—, així com fotografies del centre de la ciutat, d'un centre imaginat sempre com el compendi de la ciutat ja acabada, *finita*: en el cas de Barcelona, per exemple, imatges de Francesc Macià, de la Rambla de Catalunya, de la Diagonal..., per no parlar de la impressionant sèrie dels xamfrans de l'Eixample, entre altres coses.

El que passa és que en el fascinant conjunt de l'obra de Manolo Laguillo aquestes no escasses fotografies del centre —és a dir, d'una ciutat promoguda pels seus actors no com a *terrain vague*, sinó, ben al contrari, com a artefacte en què tot ocupa el seu lloc— passen desapercebudes, en primer lloc perquè estan barrejades o, literalment, dissoltes en les altres, sens dubte més abundants, que en efecte retraten les perifèries, i en segon lloc —i això és el veritablement important— perquè el que ensenya Manolo Laguillo en una fotografia del centre o en una de la perifèria són exactament les mateixes coses o, dit amb més propietat, és *el mateix*. Amb tot, ja que es tracta d'imatges, és que estem parlant *del mateix* com a aparença, és a dir, *del que s'assembla* o, fins i tot, *del que es dissimula*? De cap manera. Si els exemples del centre es dilueixen en la inèrcia dels de la perifèria és perquè *el mateix* tan sols pot ser entès com a *identitat* —i aquesta és l'única objectivitat possible. Les virtuals diferències entre les imatges que aquestes fotografies ens presenten, en fi, no són sinó els senyals sumaris d'un món fundat en la novetat del que és igual.

No hi ha dubte que la ciutat és, en efecte, el tema de Manolo Laguillo, però només una ciutat, l'única, ja que a tot arreu està dominada per les mateixes lleis, que no són precisament



Belfort 1987-1990



Centrais nucleares 2019-2020



Matosinhos 1988



Abril 2020. Barcelona

les del seu ús. En contemplar l'obra de Laguillo en el seu conjunt, crida l'atenció, per exemple, la relativa escassetat de presència humana. Dic això assumint tota la seva radicalitat: és a dir, que si en moltes, moltíssimes, d'aquestes fotografies urbanes no hi ha literalment cap persona, en les que sí que n'hi ha, que no són poques, és com si no n'hi hagués. Gairebé mai, per no dir mai, els homes o les dones que hi apareixen fan res que no sigui passar per allà. Ningú no posa, és clar, però tampoc no hi ha ningú que es dediqui a les seves coses en el sentit productiu que donaríem a *fer alguna cosa*, sigui a favor, sigui en contra del sistema que la ciutat epitomitza: sociabilitat, intercanvi (de coses, o no), explotació, consum... Allò que alguns exaltarien com el teixit de la ciutat, el seu teixit conjuntiu —és a dir, les persones que suposadament l'habituen—, o el que uns altres entendrien com l'oli que greixa les seves màquines —encara que la «gran fàbrica» hagi desaparegut, aquest oli continua circulant per les clavegueres, ja que el que no ha desaparegut és la plusvàlua—, en les fotografies de Manolo Laguillo genera el mateix silenci inquietant que en el món realitzat o, encara millor, hiperrealitzat del dia a dia de la mateixa ciutat. En aquestes fotos no hi ha persones que habiten, sinó passants que desapareixen, si no estan efectivament buides. És el que s'ha construït, des de l'asfalt fins a les antenes, el que aquestes fotos mostren verament «en tota la seva esplendor», per usar una expressió retòrica que aquí, ja que tot i ser certa sembla absurda —com més certa és, més absurda sembla—, resulta tan adequada com estrident. La qüestió que mostren aquestes fotografies sempre magnífiques en el seu laconisme no és la que amb voluntarisme enfronta una ciutat habitada amb una de deshabitada —aquest «terreny erm» que seria el mirall moralitzant de la ciutat artefacte—, sinó que tal oposició no existeix. Les fotografies de Manolo Laguillo anul·len aquesta oposició, tant en l'aspecte moral com en el material; la seva veritat com a fet —com a acte— s'oposa tant a la retòrica del popular —a les bones intencions de les dialèctiques moralitzants, condemnades sempre a acabar la seva música en un «to malenconiós»—, com a la retòrica del mercat, la clau de la qual es troba precisament en l'oposició centre-perifèria. La llei —de la novetat— és una i la ciutat és *el mateix*, segons que diuen, en fi, aquestes fotografies.

He dit que les fotografies de Manolo Laguillo mostren allò que s'ha construït de la ciutat «en tota la seva esplendor»: ara vull matisar-ho i justificar com n'és d'absurda aquesta expressió, ja que ni aquí ni allà res no és esplendorós. Dir construït podria semblar exagerat si tenim en compte que l'autèntic protagonista de les fotografies de Laguillo, el seu veritable intèrpret, és el solar buit o, encara millor, la paret mitgera. Com a monuments sense memòria, les mitgeres s' aixequen amb el silenci imponent del que no és res per si mateix, idèntiques al centre i a la perifèria, a Barcelona i a Beirut. Idèntiques des del punt de vista formal, per descomptat, però sobretot idèntiques en el que signifiquen: el tall abstracte del volum edificable que es basteix des del terra provisionalment abandonat del solar en venda i que perfila en el buit la ciutat que encara no és, però ja és en la seva potència especulativa. La paret mitgera, amb el seu acabament esglaonat d'àtics successius, dibuixa en l'aire el volum complet, infinitament intercanviable, de l'edifici encara no construït, ja construït, i projecta en la seva abstracció, real i necessària, el moviment perpetu de la ciutat, idèntica sempre a si mateixa com a ciutat mercaderia. O ja destruït, com passa sovint quan a la paret mitgera hi ha quedat la marca de l'edifici que abans ocupava aquell solar i, per tant, el joc terrible de la reificació es manifesta insolentment en les dues direccions del pèndol del *perpetuum mobile* de la ciutat mercaderia: el que hi havia, el que ja no hi és i el que hi haurà.

Pot haver-hi qui, en veure tals empremtes d'una intimitat profanada i obscenament exposada, senti nostàlgia, i això té molt a veure amb la interpretació patètica que tantes vegades s'ha fet del laconisme de Laguillo, però és negat per ell mateix no poques vegades en escollir, quan la paret mitgera és llisa, sense empremtes, el moment en què s'hi projecta l'ombra d'un altre edifici, dibuixant-hi el seu mateix perfil de la manera més fantasmal possible, de la manera més passatgera: llum i ombra —heus aquí la fotografia— per mostrar un món terriblement abstracte en tant que és terriblement autèntic; un món histèricament realitzat, encisat pels misteris teològics de la mercaderia.

Les empremtes que l'edifici enderrocat, en el qual vivia gent, va deixar en la paret mitgera no són més sòlides ni més veritables que el pas d'una ombra per un pla vertical. En contemplar els senyals que els edificis enderrocats deixen a les

mitgeres —els antics forjats, les escales, els envans, les habitacions desaparegudes i, de vegades, fins i tot els papers pintats o els enrajolats—, em venen sempre a esment les fotografies de bombardejos —i penso ara en concret en algunes de Robert Capa contingudes en aquella emocionant «maleta mexicana»— en les quals apareixen edificis literalment partits per la meitat, de manera que aquests senyals de què parlo, sorgits de l' instant, sense temps de desallotjament, s'omplen de detalls terribles que pugnen per esgarrapar els nostres ulls: mobles seccionats, un rellotge de cucut, un ram de flors, petrificats *in icto oculi* —mai més ben dit— per la bomba i per la fotografia.

Sembla que va ser Clausewitz qui va dir que la guerra és la continuació de la política per altres mitjans; diguem nosaltres, doncs, que el bombardeig no és sinó la continuació de l'especulació que reflecteix la paret mitgera per altres mitjans: aquesta és la realitat que la càmera de Manolo Laguillo retrata-retracta. És a dir, podem sentir nostàlgia per l'empremta i podem projectar sobre l'ombra un judici estètic —les utopies d'alliberament, sempre d'una manera o altra sacrificials, que l'art ha ofert i pretén encara oferir a la humanitat, es basen en coses com ara aquestes—, però no és això el que fan les fotografies que comentem, les quals, mostrant la mitgera «en tota la seva esplendor», ensenyen el silenci i el buit, no com a abisme sentimental, romantitzat, sinó com a abstracció veritable.

Les fotografies de Manolo Laguillo també ens ensenyen una altra condició de la mitgera: la seva intangibilitat. Les mitgeres, amb els seus plànols elevant-se a l'altura de diversos pisos, no poden ser més imponents, però s' aixequen sobre altres edificis o sobre solars buits als quals no es pot accedir: el principi primer de la mercaderia, que és també un dels de la fotografia, veure però no tocar, s'exalta en la monumentalitat de la mitgera tant com en la seva redundància. La mitgera suspèn el seu valor d'ús en el seu propi aparador, i la fotografia de Manolo Laguillo s'aprofita de les seves pròpies inèrcies com a fotografia —veure però no tocar, en efecte— per mostrar-la com una mena de taula rasa fatal. Les fotografies de Laguillo, en fi, ensenyen molt clarament com es formen aquí tot un seguit de correspondències, entre la fotografia mateixa i la mateixa mitgera, és clar, però també entre tot allò que es mostra en les dues: la mitgera i el solar buit, la mitgera i la tanca publicitària, etc. Tal com les veiem en aquestes fotos,

en la mitgera parla el buit, de vegades escrit en la mateixa mitgera, de vegades en les tanques que circumden el solar. O hauríem de dir que en la mitgera es buida la parla.

L'anunci, en efecte, esfinx moderna, no pot ser més vacu: què podríem preguntar-li, si no el que ell mateix ja diu, és a dir, res? Tanmateix, si l'únic que es pot inscriure en la mitgera, com en una tanca publicitària, amb la seva «dictadura vertical», és un anunci, caldrà renunciar a preguntar? Samuel Beckett va dir una vegada que, tot i que no hi ha res a fer, sí que hi ha l'obligació de fer-ho. Manolo Laguillo segueix aquesta màxima i és per això que les seves fotografies ensenyen el que semblava impossible: que el silenci és *parlant*, com aquells caps màgics que captivaven als nostres avantpassats. Fotografiar el buit no és una opció estètica, de la mateixa manera que llegir els anuncis d'unes tanques «decadents» o d'unes parets mitgeres «ruïnoses» no és un exercici de nostàlgia, sinó d'una literalitat tan lúcida que no pot ser més devastadora: les tanques que anuncien «solar en venda» en aquests solars buits o les tanques publicitàries que, encara més redundantment, anuncien empreses publicitàries, o les que anuncien «properes promocions» d'habitatges o del que sigui, no fan sinó mostrar-nos la condició onomatopèica dels mecanismes veritables de la ciutat —producte de la producció, podríem dir una vegada més, i una altra. D'una manera no gaire diferent, en aquestes tanques i en aquestes mitgeres, les inscripcions publicitàries poden anunciar sense descans el futur, inesgotable i famolenc, com en aquella en què, surant sobre un d'aquests solars, llegim: «OR» [*L'estret de Gibraltar 2018-2019*].

Cavil·lant sobre «el capitalisme com a religió», Benjamin —el qual, encara que sembli mentida, gairebé mai va parlar de fotografia— descobria l'esperit religiós del capital en l'ornamentació dels bitllets de banc. Per altres mitjans, però amb uns resultats no gaire diferents —almenys igual de demolidors—, la fotografia de Manolo Laguillo fa sorgir aquest mateix esperit de l'ornamentació dels solars buits i de les mitgeres. La «suspensió metafísica» de les seves fotografies no prové, doncs, de cap condició malenconiosa —aquí el retrat no retrau—, sinó del fetixisme de la mercaderia. Això explica també la fascinació que provoquen, perquè, de fet, quin major *fascinus* —i ho dic amb plena consciència— podríem contemplar

que aquest que s'aixeca —s'erigeix— en la suspensió infinita de qualsevol valor d'ús?

La fotografia de Laguillo és epifànica: revela. Per això, i no pas pel fet de ser en blanc i negre, o d'arquitectura, o de la perifèria, o de la ciutat popular, etc., és tallant, exacta, frontal, objectiva. S'hauria de parlar molt de com en les sèries que es presenten en aquest llibre s'epitomitzen els temes que he pretès tractar en aquestes línies: de com a les ciutats que es mostren a *Les províncies 2014-2015* com a raval en suspensió, sense nucli, ja no definides per la catedral o la muralla —com passava en les no tan llunyanes targetes postal—, sinó per la tanca, la paret mitgera, la sitja, s'epitomitza la monumentalitat sense memòria; de com a Beirut, on les mitgeres s'alcen les unes sobre les altres entre els edificis encaixats, s'epitomitza el bombardeig; de com a *L'estret de Gibraltar 2018-2019*, on les terres remogudes esperen ésser reblertes quan de fet ja ho estan, s'epitomitza no l'erm —el maleït *terrain vague*—, sinó el que és vacant; de com al *Japó 2014* la fotografia en color, saltant de cop i volta a la vista, epitomitza la (in) diferència del moviment perpetu; o de com, en fi, a Vandellòs [*Centrals nuclears 2019-2020*], amb aquestes marques en els solars del que no ha deixat de ser-hi tot i que ja no hi és, s'epitomitza no la ruïna moderna, sinó la ciutat fantasma. De fet, totes les ciutats són ciutats fantasma, del centre a la perifèria, si és que aquesta jerarquia, com bé ens *ensenya* la fotografia de Manolo Laguillo —després d'haver mirat *en* les magnífiques fotografies de Manolo Laguillo—, té encara cap sentit.

Comissari: Valentín Roma

DL B 6960-2020

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta



#ManoloLaguilloProjectes
@lavrreinaci
barcelona.cat/lavirreina