

Manolo Laguillo (Madrid, 1953) ocupa una posición crucial dentro del documentalismo urbano desarrollado en el ámbito español durante las últimas cuatro décadas. Su fotografía registra con especial intensidad, el proceso de transformación de Barcelona desde los setenta hasta hoy, pero también se ocupa de otros enclaves como Japón, Beirut, Madrid, Nueva York y el Estrecho de Gibraltar, entre otros.

Manolo Laguillo

PROYECTOS (1983-2020)



20.10.2020 – 07.02.2021

●●● Museo
Universidad
de Navarra

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



La trayectoria de Manolo Laguillo (Madrid, 1953) ocupa una posición crucial dentro del documental urbano que se ha desarrollado en el ámbito español durante las últimas cuatro décadas. Su obra arranca a finales de los años setenta, cuando comienza a fotografiar la periferia de Barcelona y su casco antiguo. Más tarde, ya en la segunda mitad de los ochenta y a lo largo de los noventa, sus imágenes registran el proceso de transformación metropolitana anterior y posterior a los Juegos Olímpicos de 1992.

Sin embargo, siendo un autor muy vinculado a nuestra ciudad, no solo en el campo de la producción fotográfica, sino también desde la docencia académica y la teoría del medio, Laguillo ha llevado a cabo numerosos proyectos que exploran enclaves tan distintos como México, Nueva York, Berlín, Oporto o Madrid, entre otros.

Aunque sus trabajos suelen alinearse con el estilo descriptivo de la *nueva topografía* —tendencia fotográfica internacional que irrumpió a mediados de los setenta—, lo cierto es que Manolo Laguillo incorpora, a la precisión técnica del documento, un tipo de registro que conserva, voluntariamente, rasgos sustanciales de la experiencia del *flâneur*, una forma de retratar el paisaje urbano a ras de suelo, como si el desplazamiento también se estuviese representando.

Esta muestra reúne un total de 205 fotografías, ordenadas en 27 series —diez de ellas inéditas—, que van desde 1983, con el conjunto que dedicó a las inundaciones de Bilbao, hasta 2020, a partir de los reportajes sobre la central nuclear de Zorita (Guadalajara) y la ciudad de Trieste.

En cierta forma, *Proyectos (1983-2020)* prolonga la secuencia de exposiciones que arrancó en 2007 con la primera revisión de su trayectoria realizada por el MACBA, centrada en las series de Barcelona entre 1978 y 1997, y que siguió con la exposición antológica *Razón y ciudad*, hecha en 2013 en el Museo ICO de Madrid. A partir de entonces se inicia un periodo divergente que el autor califica de «reaprendizaje del oficio y ajuste de cuentas» con sus proyectos anteriores.

De entre las diversas series que se exhiben destacan *Japón 2014*; *Beirut 2017*; *Chicago 2019*; *El estrecho de Gibraltar 2018-2019*, y, sobre todo, *Las provincias 2014-2015* —una propuesta con 64 dípticos acerca de ocho ciudades de la geografía peninsular

que auspició el Museo Universidad de Navarra—, así como *Abril 2020. Barcelona*, trabajo realizado durante el confinamiento y que se enseña por primera vez en La Virreina Centre de la Imatge.

Con motivo de *Manolo Laguillo. Proyectos (1983-2020)*, se publica el libro *Pseudopanorama*, cuya edición ha corrido a cargo de Moritz Küng.

De lo que enseñan las fotografías

Juan José Lahuerta

En los escasos folios de que dispongo para este artículo no voy a hablar de las relaciones, las influencias, los modelos que, en el interior del terreno estricto de la fotografía y de su historia, han servido en general para examinar la obra de Manolo Laguillo. Quiero decir que no voy a hacer aquí lo que sus comentaristas ya han hecho ampliamente y con acierto: hacer surgir de los fondos de la historia y de la crítica todas, literalmente todas, las posibilidades —de Atget a Walker Evans, de los Becher a Gabriele Basilio, de Benjamin a Virilio, del «nuevo documentalismo» a la «nueva topografía», y así sucesivamente, pasando por algunas decenas de nombres propios, herramientas y categorías.

Se comprende que la crítica necesite de referencias y conceptos *passé-partout*, del pasado y del presente, para organizar sus archivadores, aunque se comprende también que eso pueda acabar conduciendo al callejón sin salida de la autorreferencia y del solipsismo conceptual. En general, lo que se ha hecho a través de esas comparaciones y categorizaciones es, en primer lugar, establecer una serie de testimonios esencialmente formalistas que permiten la delineación de nobles genealogías —la cuestión del blanco y negro, la cuestión del «estilo seco y directo», etc.—; esa continuidad formalista, ultrahistórica, opuesta tenazmente al aquí y ahora, se proyecta, en segundo lugar, sobre aquello que se cree que constituye el motivo preferente de estas fotografías —la ciudad «al margen», la periferia, el *terrain vague*, etc. Todo este ejercicio concluye, en fin, en la caracterización de una posición moral reconocida y avalada por aquella genealogía: esa «suspensión metafísica», esa «intimidad

nostálgica» o ese «tono melancólico» que en tantas ocasiones se ha asignado a la mirada de Laguillo —y vuelta a empezar. Tres pasos, pues, que se cierran en perfecta circularidad, mucho más consoladores, me temo, que aquello que propiamente nos enseñan las fotografías mismas.

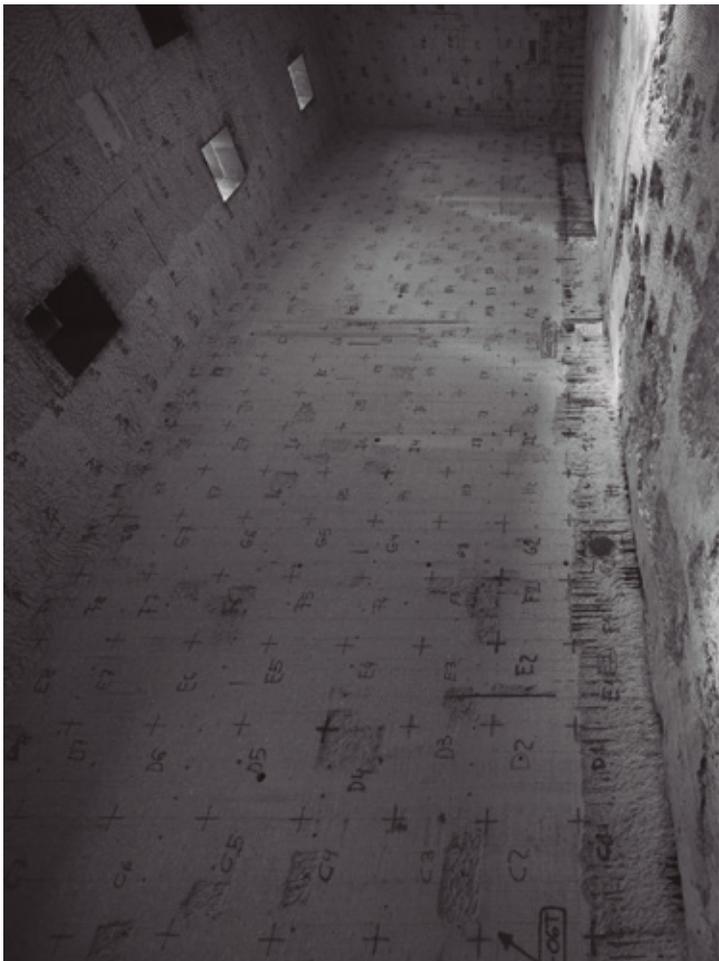
De lo que nos enseñan esas fotografías es, precisamente, de lo que yo quisiera hablar, en el doble sentido de lo que nos dejan ver y de lo que aprendemos de ellas, de su ficción y su verdad. Su ficción, que suele ir escrita en pretérito perfecto, se corresponde con la impresionante potencia formal que las fotografías de Manolo Laguillo sin duda tienen, y que es lo que ha permitido incluirlas sin esfuerzo en las genealogías a las que antes me refería —preferencia por el blanco y negro, por lo tajante, por la ortogonalidad... Es así como se genera una interpretación del mundo que va de la mirada a lo visto, que se entiende necesariamente como pre-vista, y que permite no tanto la crítica como, propiamente, la opinión. La verdad, en cambio, que es incompatible con la opinión —Hannah Arendt *dixit*—, está contenida en esa misma potencia formal, solo que ya transformada en acto, y va, por lo tanto, justo al revés, de lo visto a la mirada: es lo visto lo que determina la mirada; es lo visto lo que lleva a su máxima expresión la potencia formal que lo retrata —que lo saca a la luz, aunque sea, como es el caso y como veremos, en un «espejito negro».

Si de Benjamin a Barthes muchos —incluidos, en general, los comentaristas de Manolo Laguillo— se han puesto de acuerdo en que una fotografía es la huella de una ausencia —de ahí que el «tono melancólico», la «pérdida», etc., estén siempre pronosticados—, yo intentaré, modesta y brevemente, seguir el camino inverso: el que lleva —ya lo he dicho—, del acto a la potencia, es decir, de la presencia a la huella y de la huella a lo —supuestamente— ausente, de manera que ni el acto ni la presencia acaben perdiéndose en las excelencias de la fotografía. Bastaría echar una ojeada a alguno de los textos que Manolo Laguillo ha dedicado a «la técnica», para darse cuenta de la conciencia que él mismo tiene —como no podría ser de otro modo— de los peligros de la «objetividad», una diosa moderna que, si concibe tantos hijos, es para devorarlos. Repasen esos textos y verán cómo a la «objetividad» Manolo Laguillo le da a comer una piedra bien envuelta —vamos a hablar de esa piedra.

Se dice, pues, repito, que lo que Manolo Laguillo fotografía, su tema, es la ciudad allí donde ésta «pierde su nombre», la periferia, el *terrain vague*... Asimismo se dice, al hilo de lo anterior, que su «sensibilidad hacia la ciudad como ruina y decadencia» es lo que hace perceptible en su obra aquel «tono melancólico» al que antes también me refería. Y se dice, en fin, que la condición de que todo esto sea posible es el interés casi exclusivo que Laguillo muestra por una ciudad popular, y no burguesa o espectacular, o, incluso, como en alguna ocasión se ha afirmado, ya en el límite de lo que se entiende por ciudad popular —será, digo yo, el *limes* último, el que nos separa por un pelo de los bárbaros—, por una ciudad *cutre*. La verdad, sin embargo, es que en la obra de Laguillo abundan también las fotografías de barrios populares, pero en absoluto periféricos —esos en los que ahora mismo, y no por casualidad, se ceba el capital—, y fotografías del centro de la ciudad, de un centro imaginado siempre como el compendio de la ciudad ya acabada, *finita*: en el caso de Barcelona, por ejemplo, imágenes de Francesc Macià, de Rambla Catalunya, de la Diagonal... por no hablar de la impresionante serie de los chaflanes del Eixample, entre otras cosas.

Lo que ocurre es que, en el fascinante conjunto de la obra de Manolo Laguillo, esas no escasas fotografías del centro —es decir, de una ciudad promovida por sus actores no como *terrain vague* sino, bien al contrario, como artefacto en el que todo ocupa su lugar— pasan desapercibidas, en primer lugar porque están mezcladas o, literalmente, disueltas en aquellas otras, sin duda más abundantes, que en efecto retratan las periferias, y en segundo lugar —pero esto es lo verdaderamente importante—, porque lo que enseña Manolo Laguillo en una fotografía del centro o en una de la periferia son exactamente las mismas cosas o, dicho con más propiedad, es *lo mismo*. Pero, y ya que se trata de imágenes, ¿es que estamos hablando de *lo mismo* como apariencia, o sea, de *lo parecido* o, incluso, de *lo disimulado*? Nada de eso. Si los ejemplos del centro se diluyen en la inercia de los de la periferia es porque *lo mismo* tan solo puede ser entendido como *identidad* —y esta es la única objetividad posible. Las virtuales diferencias entre las imágenes que estas fotografías nos presentan, en fin, no son sino las señales sumarias de un mundo fundado en la novedad de lo igual.





Centrales nucleares 2019-2020



Matosinhos 1988



Abril 2020. Barcelona

Qué duda cabe de que la ciudad es, en efecto, el tema de Manolo Laguillo, pero solo una ciudad, la única, puesto que dominada en todas partes por las mismas leyes, que no son, precisamente, las de su uso. Llama la atención, por ejemplo, contemplando la obra de Laguillo en su conjunto, la relativa escasez de la presencia humana en ella. Digo esto asumiendo toda su radicalidad: es decir, que si en muchas, muchísimas, de esas fotografías urbanas no hay literalmente personas, en aquellas en las que sí las hay, que no son pocas, es como si no las hubiera. Casi nunca, por no decir nunca, los hombres o las mujeres que aparecen en las fotografías de Laguillo están haciendo algo que no sea pasar. Nadie posa, bien entendido, pero tampoco hay nadie que se dedique a sus cosas en el sentido productivo que daríamos al *hacer algo*, sea a favor, sea en contra del sistema que la ciudad epitomiza: sociabilidad, intercambio (de cosas o no), explotación, consumo... Aquello que algunos exaltarían como el tejido de la ciudad —su tejido conjuntivo—, es decir, las personas que supuestamente la habitan, o lo que otros entenderían como el aceite que engrasa sus máquinas —aunque la «gran fábrica» haya desaparecido, ese aceite continúa circulando por las cloacas, puesto que lo que no ha desaparecido es la plusvalía—, genera, en las fotografías de Manolo Laguillo, el mismo silencio inquietante que en el mundo realizado o, mejor aún, hiperrealizado del día a día de la propia ciudad. En estas fotos no hay gentes que habitan, sino pasantes que desaparecen, cuando no están efectivamente vacías. Es lo construido, desde el asfalto a las antenas, lo que estas fotos muestran en verdad «en todo su esplendor», por usar una expresión retórica que aquí, puesto que siendo cierta parece absurda —cuanto más cierta es, más absurda parece—, resulta tan adecuada como chirriante. La cuestión que muestran estas fotografías siempre magníficas en su laconismo no es la que con voluntarismo enfrenta una ciudad habitada con una deshabitada —ese «terreno baldío» que sería el espejo moralizante de la ciudad artefacto—, sino que tal oposición no existe. Las fotografías de Manolo Laguillo anulan esa oposición, sea en lo moral, sea en lo material; su verdad como hecho —como acto— se opone sea a la retórica de lo popular —a las buenas intenciones de las dialécticas moralizantes, condenadas siempre a acabar su música en un «tono melancólico»—, sea

a la retórica del mercado, cuya clave está precisamente en la oposición centro-periferia. La ley —de la novedad— es una y la ciudad es *lo mismo*, dicen, en fin, estas fotografías.

He dicho que las fotografías de Manolo Laguillo muestran lo construido de la ciudad «en todo su esplendor»: ahora quiero matizar eso que he dicho y justificar lo absurdo de esta expresión —puesto que ni aquí ni allí nada es esplendoroso. Decir construido podría parecer exagerado si tenemos en cuenta que el auténtico protagonista de las fotografías de Laguillo, su verdadero intérprete, es el solar vacío, o, aún mejor: es la medianera. Como monumentos sin memoria, las medianeras se levantan con el silencio imponente de lo que no es nada por sí mismo, idénticas en el centro y en la periferia, en Barcelona o en Beirut. Idénticas desde el punto de vista formal, desde luego, pero sobre todo idénticas en lo que significan: el corte abstracto del volumen edificable que se levanta desde el suelo provisionalmente abandonado del solar en venta y que perfila en el vacío la ciudad que aún no es, pero ya es en su potencia especulativa. La medianera, con su remate escalonado de áticos sucesivos, dibuja en el aire el volumen completo, infinitamente intercambiable, del edificio aún no construido, ya construido, y proyecta en su abstracción, real y necesaria, el movimiento perpetuo de la ciudad, idéntica siempre a sí misma como ciudad-mercancía. O ya destruido, como ocurre a menudo cuando, en la medianera ha quedado la marca del edificio que antes ocupaba aquel solar y, por tanto, el juego terrible de la reificación se manifiesta insolentemente en las dos direcciones del péndulo del *perpetuum mobile* de la ciudad-mercancía: lo que estaba como lo que ya no está como lo que estará.

Podrá haber quien a la vista de tales huellas de una intimidad profanada y obscenamente expuesta, sienta nostalgia, y mucho de eso hay en la interpretación patética que tantas veces se ha hecho de la laconicidad de Laguillo, pero eso queda negado por él mismo cuando, en no pocas ocasiones, cuando la medianera es lisa, sin huellas, escoge el momento en que en ella se proyecta la sombra de otro edificio, dibujando su mismo perfil del modo más fantasmal posible, del modo más pasajero: luz y sombra —de ahí la fotografía— para mostrar un mundo terriblemente abstracto en cuanto terriblemente auténtico;

un mundo históricamente realizado, hechizado por los misterios teológicos de la mercancía.

Las huellas que dejó en la medianera el edificio derribado, en el que vivía gente, no son más sólidas ni más verdaderas que el paso de una sombra por un plano vertical. Contemplando las señales que los edificios derribados dejan en las medianeras —los antiguos forjados, las escaleras, los tabiques, las habitaciones desaparecidas y, en ocasiones, incluso los papeles pintados o los alicatados— me vienen siempre a la mente las fotografías de bombardeos —y pienso ahora en concreto en algunas de Robert Capa contenidas en aquella emocionante «maleta mexicana»— en las que aparecen edificios literalmente partidos por la mitad, de modo que esas señales de las que hablo, surgidas del instante, sin tiempo de desalojo, se llenan de detalles terribles que pugnan por arañar nuestros ojos: muebles seccionados, un reloj de cuco, un ramo de flores, petrificados *in icto oculi*—nunca mejor dicho— por la bomba y por la fotografía.

Parece que fue Clausewitz quien dijo que la guerra es la continuación de la política por otros medios; pues bien, digamos nosotros que el bombardeo no es más que la continuación de la especulación que refleja la medianera por otros medios: esta es la realidad que la cámara de Manolo Laguillo retrata-retracta. Quiero decir que podemos sentir nostalgia por la huella, y podemos proyectar sobre la sombra un juicio estético —las utopías de liberación, siempre de un modo u otro sacrificiales, que el arte ha ofrecido y pretende aún ofrecer a la humanidad, se basan en cosas como esas—, pero no es esto lo que hacen las fotografías que comentamos, las cuales, mostrando la medianera «en todo su esplendor», enseñan el silencio y el vacío, no como abismo sentimental, romantizado, sino como abstracción verdadera.

Las fotografías de Manolo Laguillo nos enseñan también otra condición de la medianera: su intangibilidad. Las medianeras, con sus planos elevándose a la altura de varios pisos, no pueden ser más imponentes, pero se levantan sobre otros edificios o sobre solares vacíos a los que no se puede acceder: el principio primero de la mercancía, que es también uno de los de la fotografía, ver pero no tocar, se exalta en la monumentalidad de la medianera tanto como en su redundancia. La medianera suspende su valor de uso en su propio escaparate, y la fotografía

de Manolo Laguillo se aprovecha de sus propias inercias como fotografía —ver pero no tocar, en efecto— para mostrarla como una especie de tabla rasa fatal. Las fotografías de Laguillo, en fin, enseñan muy claramente cómo se forman aquí toda una serie de correspondencias, entre la fotografía misma y la propia medianera, claro está, pero también entre todo aquello que se muestra en ambas: la medianera y el solar vacío, la medianera y la valla publicitaria, etc. Tal como las vemos en estas fotos, en la medianera habla el vacío, a veces escrito en la propia medianera, a veces en las vallas que cierran el solar. O deberíamos decir que en la medianera se vacía el habla.

El anuncio, en efecto, esfinge moderna, no puede ser más vacuo: ¿qué podríamos preguntarle, si no lo que él mismo ya dice, o sea, nada? Pero si lo único que puede inscribirse en la medianera, como en una valla publicitaria, con su «dictadura vertical», es un anuncio, ¿habrá que renunciar a preguntar? Venía a decir Samuel Beckett en una ocasión que, aunque no hay nada que hacer, sí existe la obligación de hacerlo. Manolo Laguillo sigue esa máxima, y por eso sus fotografías enseñan lo que parecía imposible: que el silencio es *parlante*, como aquellas cabezas mágicas que cautivaban a nuestros antepasados. Fotografiar el vacío no es una opción estética, del mismo modo que leer los anuncios de unas vallas «decadentes» o de unas medianeras «ruinosas» no es un ejercicio de nostalgia, sino de una literalidad tan lúcida que no puede ser más devastadora: las vallas que, en esos solares vacíos, anuncian «solar en venta», o las vallas publicitarias que, aún más redundantemente, anuncian empresas publicitarias, o las que anuncian «próximas promociones» de viviendas o de lo que sea, no hacen sino mostrarnos la condición onomatopéyica de los mecanismos verdaderos de la ciudad —producto de la producción, podríamos decir una vez más, y una vez más. De un modo no muy distinto, en esas vallas y en esas medianeras, las inscripciones publicitarias pueden anunciar sin descanso el futuro, inagotable y hambriento, como en aquella en la que, flotando sobre uno de esos solares, leemos: «ORO» [*El Estrecho de Gibraltar 2018-2019*].

Cavilando sobre «el capitalismo como religión», Benjamín —quien, aunque parezca mentira, casi nunca habló de fotografía— descubría el espíritu religioso del capital en la ornamentación de los billetes de banco; por otros medios, pero

con unos resultados no muy diferentes —al menos igual de demolidores—, la fotografía de Manolo Laguillo hace surgir ese mismo espíritu de la ornamentación de los solares vacíos y de las medianeras. La «suspensión metafísica» de sus fotografías no proviene, pues, de ninguna condición melancólica —aquí el retrato no retrae—, sino del fetichismo de la mercancía —y de ahí también la fascinación que provocan, porque, en verdad, ¿qué mayor *fascinus* —y lo digo con plena conciencia— podríamos contemplar, sino ese que se levanta —se erige— en la suspensión infinita de cualquier valor de uso?

La fotografía de Laguillo es epifánica: desvela. Por eso, y no por ser en blanco y negro, o de arquitectura, o de la periferia, o de la ciudad popular, etc., es cortante, exacta, frontal, objetiva. Mucho habría que decir de cómo en las series que se presentan en este libro se epitomizan los temas que he pretendido tratar en estas líneas: de cómo en las ciudades que en *Las provincias 2014-2015* se muestran como arrabal en suspensión, sin núcleo, ya no definidas por la catedral o la muralla —como ocurría en las no tan lejanas tarjetas postales—, sino por la valla, la medianera, el silo, se epitomiza la monumentalidad sin memoria; de cómo en Beirut, donde las medianeras se yerguen unas sobre otras entre los edificios encajados, se epitomiza el bombardeo; de cómo en *El Estrecho de Gibraltar 2018-2019*, donde las tierras removidas esperan colmatarse cuando en realidad ya están colmatadas, se epitomiza no lo baldío —el maldito *terrain vague*— sino lo vacante; de cómo en *Japón 2014*, la fotografía en color, saltando de repente a la vista, epitomiza la (in)diferencia del movimiento perpetuo; o de cómo, en fin, en Vandellòs [*Centrales nucleares 2019-2020*], con esas marcas en los solares de lo que, aunque ya no está, no ha dejado de estar allí, se epitomiza no la ruina moderna, sino la ciudad fantasma. En verdad, en fin, todas las ciudades son ciudades fantasma, del centro a la periferia, si es que esa jerarquía, como bien nos enseña la fotografía de Manolo Laguillo —después de haber mirado en las magníficas fotografías de Manolo Laguillo—, tiene aún algún sentido.

Comisario: Valentín Roma

DL B 6961-2020

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

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita**



**#ManoloLaguilloProjectes
@lavrreinaci
barcelona.cat/lavirreina**