

14 MILLONES DE OJOS

Colección, fotografía, público



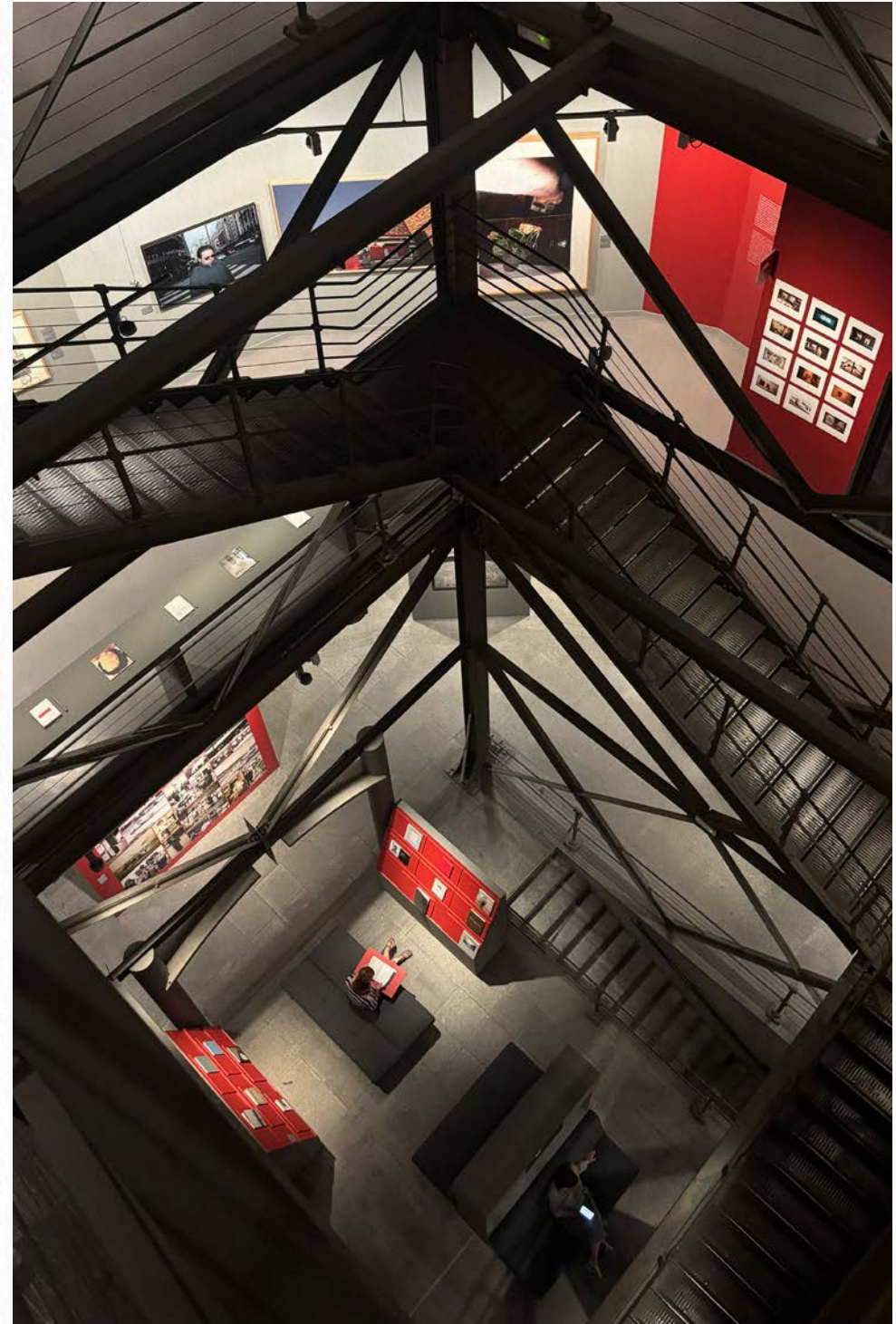


Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025

La muestra que hoy tenemos el placer de presentar es un homenaje a muchos nombres; un reconocimiento a artistas, comisarios, agentes y distintos prescriptores que han ayudado a conformar la colección de los fondos fotográficos de la Comunidad de Madrid a lo largo de los años y a todas aquellas personas que han sido capaces de dar vida a la Sala Canal de Isabel II desde 1987 hasta hoy.

El antiguo depósito de aguas del distrito de Chamberí se convertía en ese momento en una sala dedicada a la fotografía, ya asentada, que iba cobrando un mayor protagonismo en la escena artística contemporánea de finales de los ochenta. En paralelo a este fenómeno, surgía la necesidad de brindarle a este medio y a sus artífices un mayor apoyo institucional; fueron años en los que se impulsaron la difusión y creación fotográficas a través de proyectos expositivos, convocatorias y otras iniciativas que amparaban esta disciplina. Todo ello favoreció el que paulatinamente se fueran adquiriendo fotografías que formaban parte de las exposiciones que se celebraban, integrándose en la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid. Esta situación experimentó un cambio favorable en 1999 al destinarse un presupuesto para la adquisición de obras de arte, un hito en la prosperidad de la colección y una conquista para el sector de la fotografía desde entonces.

«14 millones de ojos. Colección, fotografía, público» es el título que la comisaria Olga Fernández López ha escogido para esta revisión, un relato que evidencia la heterogeneidad y la riqueza de la propia colección por la pluralidad de voces que la componen y no solo a nivel artístico, puesto que, como bien indica la comisaria, «su configuración debe ser entendida como un proceso sustentado por fuerzas diversas».

El apoyo al mundo de la fotografía sin duda forma parte del ADN de la

Comunidad de Madrid. Garantizar la continuidad de la Sala Canal de Isabel II, referente indiscutible de la escena, ampliar los fondos de la colección a través de adquisiciones y premios, la concesión anual destinada a los fotolibros (Fotocanal. Libro de Fotografía y Fotolibro<40), la celebración de exposiciones en la Sala de Arte Joven, la Red Itiner, la implicación con el festival PHotoESPAÑA o la aproximación de este medio al espacio público de la región, son iniciativas con las que afianzamos nuestro compromiso con el fomento de la creación y el apoyo al talento.

Hoy el agradecimiento no es para un único artista, sino para todos los que están presentes en la muestra y en la colección. Gracias a Olga Fernández López por su dedicación y esfuerzo para que esta colección, que pertenece a todos los madrileños, pueda contemplarse desde una nueva perspectiva merced a su relato. También quiero agradecer al Museo Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid la labor que realiza en la custodia y gestión de los fondos de la colección. Como comentaba al principio de este texto, esta exposición es un homenaje a muchos nombres; gracias de corazón a todos y cada uno de ellos.

Mariano de Paco Serrano
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025

Índice



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

★ Abreviaturas incluidas en los pies de foto:
Ingreso en la colección: Ingr. Col. y [Acquisition]: [Acq.]

14 millones de ojos. La colección fotográfica de la Comunidad de Madrid: historias, agentes y públicos.

(Olga Fernández López)	14
«Bendiciones oficiales... efectivas»	22
El aspecto subjetivo del medio	34
Una colección cuenta muchas historias	60
Algo serio y estable	114

De dualidades, impurezas y sentimientos. Exponer la fotografía de creación en la Sala Canal de Isabel II (1993-2001)

(Juliane Debeusscher)	156
Devolver su respetabilidad a la fotografía sin desnaturalizarla	164
<i>Nueva Lente</i>	176
Paredes públicas, imágenes de y para todo el mundo	182
Materia, formatos, ámbitos	202
Conclusiones	210
Traducciones	216
Créditos	240



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025



Lúa Ribeira. Sin título. Serie Agony in the garden
[Untitled. Series: Agony in the Garden], 2023.
Ingr. Col. [Acq.]: 2024

14 millones de ojos. La colección fotográfica de la Comunidad de Madrid: historias, agentes y públicos.

(Olga Fernández López)

El comienzo del proyecto «14 millones de ojos. Colección, fotografía, público», a finales de 2024, coincidió con el ingreso en la colección del CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles) de una de las obras de Lúa Ribeira de su serie *Agony in the garden* (2021-2023), una pieza que cierra simbólicamente la exposición. La imagen muestra a una joven vinculada a las escenas del *trap* y el *drill* en el momento de hacerse un *selfi*, un gesto solo describable al ver proyectada en el suelo la sombra de su teléfono móvil. Esta fotografía conecta con nuestro presente más cercano, tanto en su temática como en la casi simultaneidad entre su producción y su adquisición. La obra permite poner en marcha el relato sobre la colección del CA2M, porque con ella trato de sintetizar la capacidad que tienen ambas, la obra y la institución, de dar cuerpo a un tiempo concreto, de fijar un instante en el que se condensa

una cierta sensibilidad. Desde nuestro presente es inevitable echar la vista atrás, hasta 1993, año en que las primeras fotografías entraron a formar parte de la entonces denominada Colección de Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid¹. Esas fotografías estaban también sintonizadas con su tiempo y, por ello, su ingreso respondía a circunstancias e intereses propios de ese momento.

Como otras tantas colecciones públicas, la formación de esta no fue fruto de una única voluntad política, social o artística, alineada desde el comienzo por unos objetivos claros. Dar claves para entender una colección pública no suele ser fácil. He especulado con la idea de escribir este texto como si la colección hubiera desarrollado una voz capaz de explicarnos su propia historia. ¿Qué nos contaría? ¿Cómo nos relataría su crecimiento? ¿En qué episodios se fijaría? ¿De qué obras nos hablaría con afecto y de cuáles con hastío? ¿Qué diría de los agentes que la hicieron posible, de los momentos y espacios en que se presentó, de sus viajes, de las personas que la cuidaron, de los ojos que la vieron? ¿Cómo valoraría las políticas que la orientaron? ¿Cómo haría nuestra colección para describirse no como un sujeto coherente y decidido, sino como un proceso complejo y dinámico atravesado por diversos vectores y lógicas?

Aunque no puedo hablar por la colección, sí puedo tratar de escribir un relato,

necesariamente reducido y parcial, que enfatice su dimensión de ensamblaje compuesto a partir de obras, pero también de personas, de leyes, de expectativas, de situaciones y de cuerpos. El relato de «14 millones de ojos» se desdobra para poder contarse mediante dos formas de narración. Por un lado, se expresa como una exposición en la Sala del Canal de Isabel II, origen de las políticas en torno a la fotografía de la Comunidad de Madrid. Esta muestra no está sometida a una lógica cronológica, porque el sentido lineal de su formación resulta difícil de representar en el singular espacio cilíndrico de esta Sala. Por ello, cada piso responde vagamente a la pregunta sobre qué nos dice la colección de este lugar (Madrid), de este tiempo (los noventa y los dos mil), del cambiante estatus del propio medio o de los múltiples cuerpos que la habitan. Por otro, este texto sí adopta un recorrido cronológico que trata de hacer legible qué circunstancias y qué fuerzas permitieron reunir un conjunto altamente heterogéneo de imágenes. Ninguna de las dos narraciones es conclusiva, sino que se presentan como historias imperfectas de la colección.

[1]_Mariano Navarro explica: «Al constituirse la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, esta heredó algunos fondos de la Delegación Provincial de Cultura de la anterior Diputación Provincial, e inició su propia actividad coleccionista, centrando su interés en la pintura y escultura españolas de artistas nacidos a finales de la década de los cuarenta y durante los años

cincuenta, partícipes en su mayoría de la radical metamorfosis del panorama artístico nacional, y, más específicamente, madrileño, durante los años setenta», en «Colección CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo», en *Colección CA2M: volumen I*, 2010 (Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid), 2010, p. 19.



Miguel Ángel Tórnero. Hipersensibilidad [Hypersensitivity], 2008.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2009



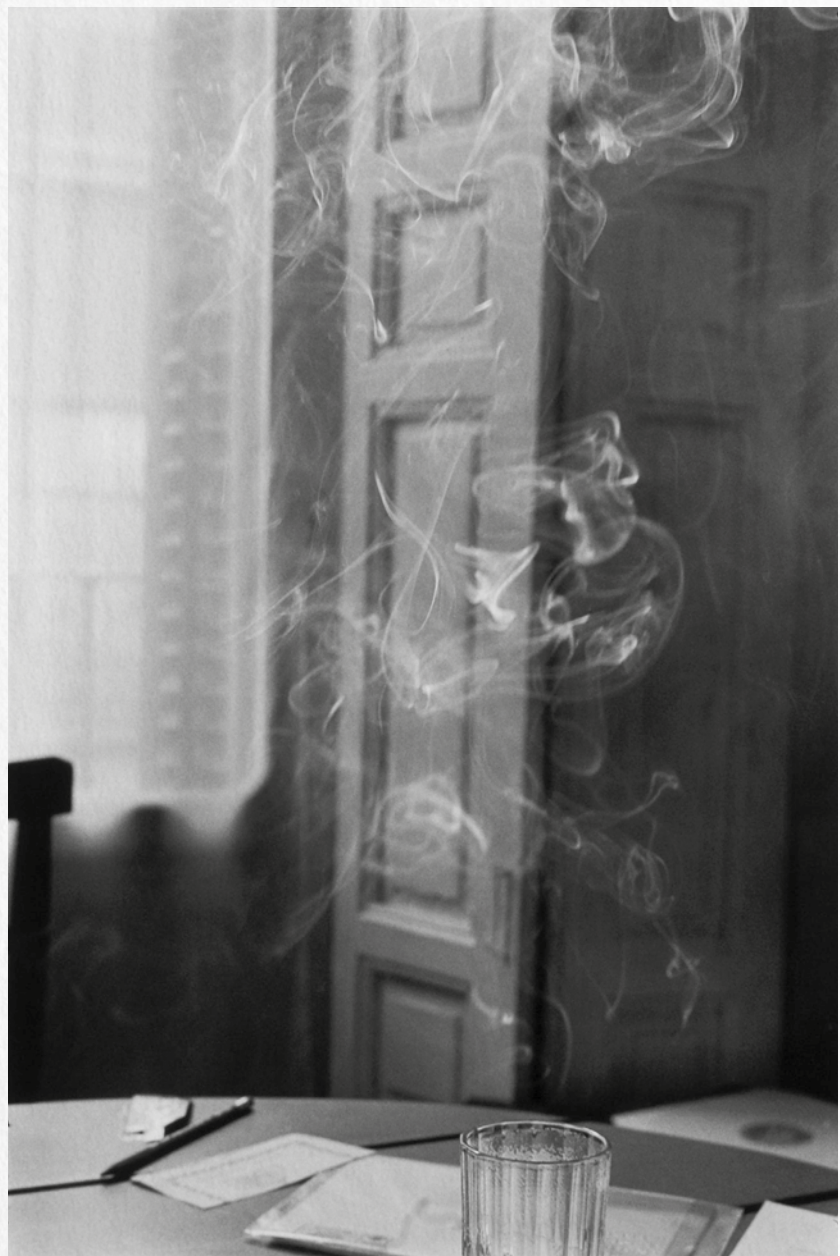
18

Luis Asín. Sin título (El árbol) [Untitled (The Tree)], 2001.
Ingr. Col. [Acq.]: 2002



Pilar Pequeño. Euphorbia. Serie Flores silvestres [Euphorbia. Series: Wild Flowers], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000

19



Javier Campano. Madrid, 2000, 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2008



Estela de Castro, Delfín. Serie Zoocosis [Dolphin. Series: Zoocosis], 2017.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020

«Bendiciones oficiales... efectivas»

Esta historia imperfecta tiene dos comienzos, uno en 1987 y otro en 1993. Y antes de su inicio, tiene también unos antecedentes, en la década de los setenta, cuando la cultura fotográfica en y de Madrid empezó a conformar un sistema de agentes y espacios para impulsar su institucionalización. Por una parte, se fundaron revistas como *Nueva Lente* (1971-1983) y *PhotoVision* (1981-2000) que contribuyeron a construir un discurso sobre su artisticidad. Por otro, se fueron generando un público y un incipiente mercado a través de iniciativas privadas, como las galerías y los centros de enseñanza (Photocentro-Photogalería, Redor o Image). Asimismo, en 1984, se creó el Departamento de Fotografía, Vídeo y Artes de la Imagen en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), que realizó las primeras compras de obras de fotógrafos españoles (que pasarían posteriormente al Museo Reina Sofía)². No obstante, aunque a mediados de los ochenta la fotografía había consolidado socialmente su valor cultural, seguía pendiente el proyecto de un museo dedicado a la historia del medio y también un compromiso mayor con el coleccionismo institucional³. Pese a que en el contexto político de la época destacó la voluntad del gobierno del Partido Socialista de escuchar las reivindicaciones de los fotógrafos sobre museos y colecciones, tal

y como relató posteriormente Joan Fontcuberta, este museo no llegó⁴. De hecho, ese centro nacional de fotografía sigue siendo hoy en día un proyecto; aunque cada vez está más cerca de abrir sus puertas.



[Izq.]_I Muestra de la Fotografía Española. Galería Multitud, 1976.
[Dcha.]_Jornadas Universitarias de Fotografía. Varios colegios mayores, 1981-1985



Portadas de PhotoVision n° 1, 1985 y Nueva Lente n° 37, 1975

En la España de los ochenta, antes de que se conformara el nuevo coleccionismo público y privado y se construyeran museos y centros de arte, las exposiciones cumplieron una importante función en el campo artístico. Mientras las colecciones se articulaban como demandas y se prefiguraban como deseos, las exposiciones, alentadas por la necesidad de *aggiornamento*, característica del

momento transicional, fueron un instrumento para saciar parte de estas urgencias. En esta reivindicación de actualización se produjo una identificación particular entre modernidad, socialdemocracia y fotografía. Esta se consideraba un medio más accesible, tanto en su práctica como en su recepción, y en el que era fácil dar cabida a profesionales, aficionados y gente corriente⁵. En este marco, el Gobierno puso en marcha iniciativas desde el Ministerio de Cultura como la concesión a Francesc Català Roca (el primer fotógrafo) del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1983, la organización de muestras de fotografía en la Biblioteca Nacional y en la Sala Amadís o el Primer Certamen Nacional de Fotografía en 1984. También fueron importantes las promovidas desde instituciones cercanas como el Círculo de Bellas Artes (Sala Minerva, talleres de fotografía, Festival FOCO).



[Izq.]_Convocatoria del Primer Certamen Nacional de Fotografía, 1984
[Dcha.]_Tarjetón de Foco 85, Fotografía Contemporánea, Círculo de Bellas Artes, 1985

tan son bendiciones oficiales... efectivas [...] Es la hora de ver instalado en Madrid algo serio y estable en Fotografía»⁶. En la entonces recién fundada Comunidad de Madrid (1983), gobernada por el Partido Socialista, también se dio especial importancia a la fotografía, al calor de este mismo proceso modernizador. Este «algo» tuvo su primera materialización en 1987 en el antiguo Depósito de Aguas del Canal de Isabel II, un edificio patrimonial rehabilitado que se convirtió en una de las primeras salas especializadas en este medio de nuestro país⁷. Refiriéndose al valor simbólico de la fotografía para la colección de la Comunidad de Madrid, Ferran Barenblit, primer director del CA2M (2008-2015), afirmaba que:

En un momento en que las colecciones españolas comenzaban a crear su propia identidad, era necesario adoptar una línea con sentido para las adquisiciones. Elegir la fotografía como soporte implicaba numerosas ventajas: un medio en el que se experimentaba más que en otros, sometido constantemente a las renovaciones técnicas (aún no había llegado la revolución digital) y que mantenía, por su propia definición, una relación estrecha con la realidad y su cuestionamiento. Un medio que, además, llevaba implícito un cierto mensaje de relación intensa con la contemporaneidad⁸.

Este interés —al igual que en el caso del Gobierno— se acompañó de políticas expositivas y de apoyo a la creación a los artistas jóvenes, tanto desde la Consejería de Cultura como desde la de Juventud. Así, desde esta última se programa-

ban desde 1988 tres exposiciones anuales (con un comité de selección, integrado en parte por fotógrafos) y los Circuitos de Artes Plásticas (que incluían un apartado y un jurado específicos de fotografía), ambas líneas ligadas al Centro de Recursos Culturales (hoy Sala de Arte Joven). Sus jurados estaban formados por miembros muy diversos, lo que garantizaba la amplitud de las selecciones⁹. Además, como anécdota reveladora, podemos mencionar las conversaciones sobre un proyecto de museo de fotografía en Alcalá de Henares, que nunca se llevó a cabo¹⁰.



Folletos de las exposiciones de los Circuitos de Artes Plásticas, 1988 y 1992

El apoyo es constatable en los textos institucionales de los catálogos. Por ejemplo, en el catálogo de «Miradas y visiones» (1994) se explica que «Presentamos de nuevo una exposición de fotografía, considerada como objetivo primordial de la programación de la Sala del Canal de Isabel II [...] Este espacio, conocido por el público madrileño,

pretende servir de plataforma para el desarrollo de un mejor conocimiento de la fotografía de creación, no solo en Madrid, donde obviamente se genera, sino que pretende apoyar su difusión a través de la itinerancia de la misma por distintos puntos de nuestra geografía»¹¹, mientras que en el de «Aquí: 4 fotógrafos desde Madrid» (2009) se insiste en que «En el espacio privilegiado de la Sala de Exposiciones Canal de Isabel II podemos comprobar que la fotografía no solo se nos presenta como el testimonio visual de aquello que ya ha acontecido, sino también como un lenguaje expresivo que invita a cargar de nuevos sentidos el acto de mirar»¹². Así es necesario destacar que la apuesta por la fotografía como signo distintivo de la Comunidad de Madrid ha trascendido el bipartidismo y los distintos gobiernos (PSOE, 1983-1995; y Partido Popular, 1995-actualidad), a la vez que ha existido una cierta continuidad de algunos cargos técnicos¹³.

[2]_Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López e Inés Plasencia Camps, «Entre el flash y la luz continua: la institucionalización de la fotografía en el circuito del arte contemporáneo madrileño, 1971-1998» *Goya: revista de arte*, n. 386 (2024), pp. 169-184.

[3]_Hay una lista de colecciones de fotografía en Manuel Santos (ed.), *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990* [cat. exp.] (Madrid/Barcelona: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Lumberg Editores), 1991, pp. 167-170.

[4]_El audio de la conferencia estuvo disponible durante algún tiempo en la web

del proyecto *Desacuerdos*. Joan Fontcuberta, «La fotografía como causa», en *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2004* (Barcelona: Gustavo Gili), 2008, pp. 392-393.

[5]_En la convocatoria se especificaba que estaba destinado a «fotógrafos aficionados y profesionales». Ministerio de Cultura, Orden de 19 de julio de 1984.

[6]_Manuel López, «Luz continua en vez de fogonazos de flash», en *FOCO 85* [cat. exp.] (Madrid: Círculo de Bellas Artes), 1985, p. 9.

[7]_La política de exposiciones de la Comunidad de Madrid se organizó en torno a tres salas: la Sala del Canal de Isabel

II (1987), el Centro de Recursos Culturales (1988) y la Sala de Exposiciones de Plaza de España (1990). Sobre fotografía, véase la lista de espacios expositivos en Manuel Santos (ed.), op. cit., 1991, pp. 145-160.

[8] Ferran Barenblit, «Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado», en *Colección...*, op. cit., 2010, p. 12.

[9] En 1990, el Comité para la Selección de Proyectos (sección fotografía) estuvo compuesto por Domingo J. Casas, José M^a Díaz-Maroto, Carlos Paz, Enrique Peral, Manuel Sonseca y Carlos Villasante. En 1992 por José Manuel Álvarez Enjuto, Vicente Carretón, Alejandro Castellote, Cristina García Roderó, Lola Garrido, Pablo Jiménez, Tomás Paredes y Gabriel Villalba. Los jurados de los Circuitos estuvieron constituidos, en 1990, por Luis Alfonso Fernández, Quin Llenas y Alberto Schommer y en 1992, por Ciuco Gutiérrez, Valentín Sama y Antonio Tabernero.

[10] Paco Morales, entrevista a Pablo Pérez-Mínguez publicada en *La Luna de Madrid*, n. 14, enero de 1984: «¿Te he enseñado los planos? Mira. En el edificio del

antiguo Colegio de los Irlandeses se va a montar una Escuela de la Imagen y una Escuela de Sonido. [...] En esta historia yo soy digamos el “curator” del museo. [...] La posibilidad de montar un museo en plan autonómico madrileño es algo en lo que estamos desde el año 79. [...] Ahora que Alcalá de Henares está de moda se quiere llevar allí. La Autonomía y yo tenemos una entente cordial respecto al famoso Foto-Museo que hace falta en España».

[11] Jaime Lissavetzky [Texto institucional], en *Miradas y visiones* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, s. p.

[12] Santiago Fisas [Texto institucional], en *Aquí: 4 fotografías desde Madrid* [cat. exp.] (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo), 2009, p. 5.

[13] En este punto, quiero agradecer a María Báez, Pilar Gutiérrez, Alicia Nieto, Nieves Paniagua e Irene Villén, trabajadoras de la CAM, su ayuda con la búsqueda de documentación para este texto. También a Rafael Doctor, Agustín Pérez Rubio y Sergio Rubira.



Juan Manuel Díaz Burgos. Sin título. Serie Historias de la playa
[Untitled. Series: Beach Stories], 1989.
Ingr. Col [Acq.]: 2000



Ricardo Cases. Sin título (Hotel Emperador) [Untitled (Hotel Emperador)], 2009.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2009



Miren Doiz. El Bus de Juan III [Juan's Bus III], 2008.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2009



María José Gómez Redondo. Nombre de los padres [Name of the Parents], 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1993



Jorge Galindo. El resto del paisaje [The Remains of the Landscape], 1994.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994

El aspecto subjetivo del medio

En este ambiente favorable a esta práctica, la Sala del Canal de Isabel II es el espacio donde comenzó lo que todavía era un momento preliminar para el arranque de la colección. Entre 1987 y 1991 su programación estuvo a cargo de Lola Garrido, cuyas funciones aparecían en los créditos bajo el rótulo «Proyecto y coordinación»¹⁴, lo que indica un estatus institucional, aún indefinido, entre la gestión cultural y el comisariado. En sus dos primeros años al frente del espacio se realizaron exposiciones colectivas de arte contemporáneo, sobre todo de artistas españoles. Poco a poco la fotografía empezó a ganar terreno en la programación con algunas monográficas de autores ligados al estilo documental clásico o a la agencia Magnum¹⁵, pero también colectivas que presentaban la nueva práctica fotográfica de artistas españoles («Objetivo/Subjetivo», 1990 o «Aquí y ahora, 1991»)»¹⁶. Sin embargo, esta programación no dio pie todavía al comienzo de una política de adquisición de obra.

Tras una breve pausa en 1992, la Sala del Canal de Isabel II volvió a su programación habitual¹⁷. Entre 1993 y 2001 fue Rafael Doctor Roncero quien recibió —como agente independiente— el encargo de comisariar una exposición al año, junto con la dirección de un proyecto nuevo: las Jornadas de Estudio de la Fotografía Contemporánea, más

tarde Jornadas de Estudio de la Imagen. En esta coyuntura situamos en 1993 la entrada en la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid de tres obras que formaron parte de «Impuros. Última generación» (1993), el primer proyecto expositivo de este comisario para la Sala. Esta muestra presentaba piezas recientes de cinco artistas nacidos a mediados de los sesenta que, en palabras del comisario, constituían una «NO GENERACIÓN»¹⁸. Esta afirmación cuestionaba la tradicional clasificación de fotógrafos en generaciones, que estaba ligada a una dinámica de progreso vinculada a la historia del propio medio. Como apuntaba su título, la exposición exploraba el desbordamiento de la fotografía a partir de su carácter híbrido, lo que permitía reivindicar su estatus artístico desde otra perspectiva. La fotografía que utilizaban los artistas en sus proyectos era arte contemporáneo, con independencia de si estos se consideraban o no fotógrafos y si conocían o no los rudimentos de la técnica y su historia.

En el catálogo de la muestra, Doctor Roncero desarrollaba la idea mediante esta rotunda declaración de intenciones:

Las impurezas externas son evidentes. Se rechaza el convencionalismo que había convertido el arte de la fotografía en una sucesión de imágenes de 30 x 40 centímetros, enmarcable en passe-partout (sic) y metacrilato. Cada uno de los trabajos [incluidos en la exposición] busca su propia definición formal. Se cuestionan los formatos, los

soportes y la ubicación tradicional del medio. A veces se llega incluso a despreciar la materialidad de la obra, su componente físico que le otorga un valor de cambio en el mercado¹⁹.

Romper con el medio implicaba negar su especificidad y subsumía la práctica fotográfica en un continuo de prácticas contemporáneas que de este modo ya no necesitarían ni un coleccionismo ni un museo especializado. En este sentido, resulta a la vez paradójico y significativo que la colección de fotografía comenzara precisamente en un momento y con unas obras que ponían en cuestión las formas de institucionalización que las generaciones precedentes de fotógrafos habían deseado, imaginado y reclamado en las dos décadas anteriores.

Pese a la diversidad de la programación de la Sala, las exposiciones de Doctor Roncero constituyeron un eje que visibilizó la reconsideración de la fotografía, no solo desde las dinámicas internas de la propia práctica e historiografía del medio (al proponer una relectura de la fotografía dentro de una historia del arte general), sino también desde su relación, con un giro comisarial de naturaleza autorial. En su siguiente exposición, «Nueva Lente» (1993), el joven comisario rescató la historia de una revista de referencia diez años después de su desaparición. Este proyecto le permitía enfatizar tres aspectos de su propuesta discursiva: el énfasis en la dimensión impresa de la foto-

grafía, la voluntad de creación artística asociada a la misma y la transformación de la fotografía en imagen. Recuperar la revista *Nueva Lente* suponía reivindicar un momento clave en la reconstrucción de la fotografía contemporánea, una cabecera heterogénea, provocadora y experimental que puso los cimientos para el despegue de la fotografía de creación en nuestro país.

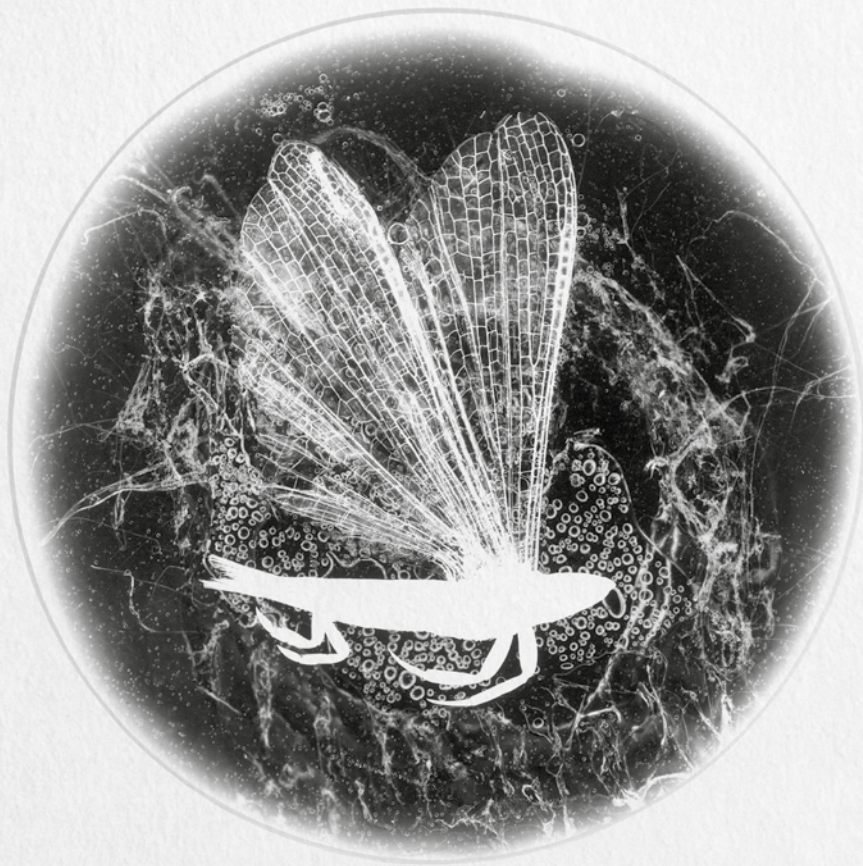
Este punto de inflexión puede ponerse en relación con el proyecto «Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, comisariada por Manuel Santos), que me sirve de contrapunto para proyectar este giro en la forma en que se pensaban las exposiciones. Esta muestra proponía un planteamiento temático para interpretar «las tendencias que han dominado en estas últimas dos décadas»²⁰. Para ello se establecieron cuatro ejes. Uno de ellos, Proceso al medio, se interesaba por las fronteras entre la fotografía y otras prácticas y se identificaba con la generación más joven²¹. Es precisamente en esa confluencia donde la mencionada «Impuros» propone una no-generación de artistas híbridos, ninguno de los cuales había formado parte de «Cuatro direcciones». La misma intención posmedial anima la exposición posterior «La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España» (1994)²². Este cambio generacional no se restringía a la expansión de las técnicas y los formatos, sino que la transformación

se producía en la forma en la que el giro discursivo del comisariado servía para dar a ver la subjetividad contemporánea. →

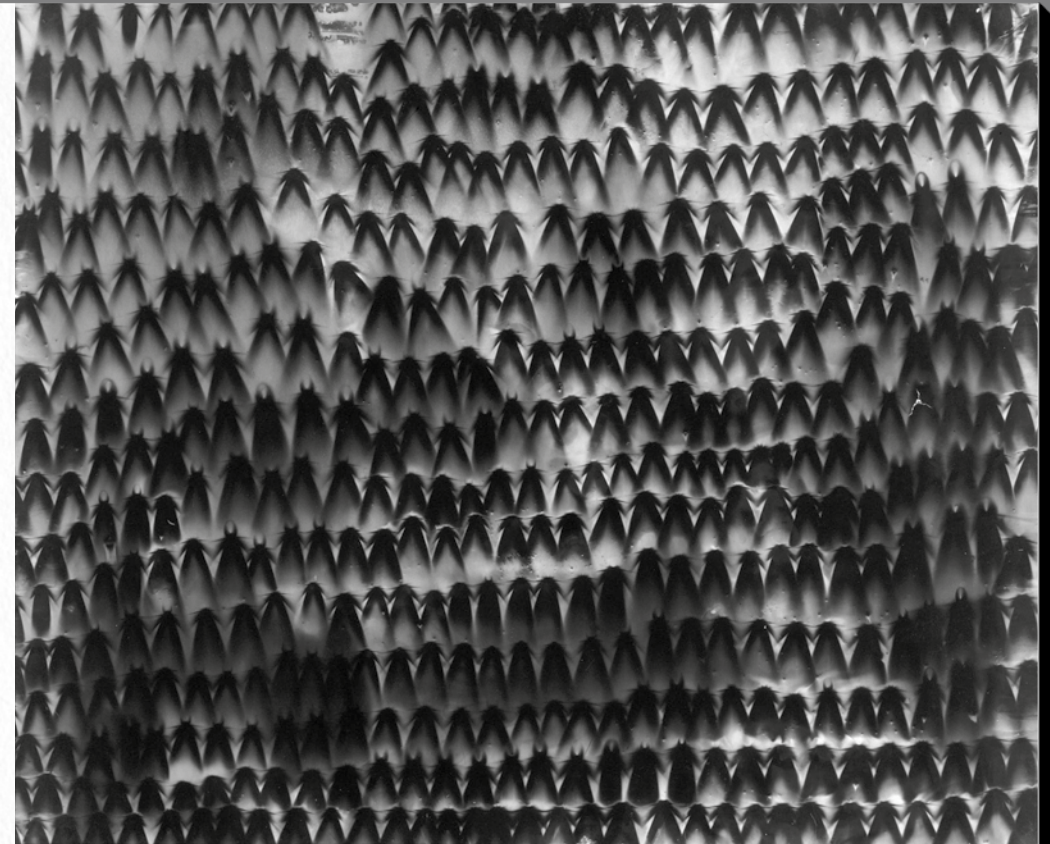
14 millones de ojos. La colección fotográfica de la Comunidad de Madrid: historias, agentes y públicos.
(Olga Fernández López)



Humberto Rivas. Merçe, 1986.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995



Alberto García Sáenz. Sin título, [Untitled], 1991.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Tomy Ceballos. Celebración [Celebration], 1994.
Ingr. Col.[Acq.]: ca. 1994



José Muñoz. Circo Mundial, Bilbao, 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Pedro López Cañas. Rastros #1 [Traces #1], 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994

→ En este giro no era tan importante si la obra partía de un proceso de experimentación, puesto que el medio podía seguir siendo una «fotografía clásica», como ocurría en «Miradas y visiones». En la nota de prensa Doctor Roncero explicaba que la exposición presentaba «imágenes sobre papel, ya sea color, o sobre todo blanco y negro, realizadas para ser enmarcadas en passe-partout (*sic*)» (es decir, que no hacía falta que desbordaran el medio), pero todas eran «trabajos de creación de autor»²³. Lo importante era la cualidad *autoral*, imprescindible para «acentuar el aspecto subjetivo del medio»²⁴. Esta subjetividad permeaba tanto la obra de los artistas como la selección del curador, que se alejaba de una perspectiva más tradicional del comisariado (es decir, histórica o formalista) y actuaba como un intérprete o mediador de la sensibilidad contemporánea. En una crítica del momento, su papel se define así:

La exposición *Miradas y visiones* reúne los trabajos de ocho fotógrafos que utilizan el medio como un cuaderno intimista. Es una muestra en la que el papel de su comisario, Rafael Doctor, resulta positivamente determinante para la construcción de un recorrido similar a un vídeo musical. La mano de un realizador de exposiciones fotográficas —mejor que la apocalíptica denominación de comisario— debería de actuar, como acertadamente ocurre en este caso, con criterios similares a los de un montador de televisión, en lugar de los utilizados por un taxidermista para colocar sus animales en una vitrina²⁵.

En esta crítica del fotógrafo Manuel Falces encontramos dos claves fundamentales de este giro: la apelación al carácter intimista que compartían las obras (que condensaba el hilo conductor de la exposición) y la identificación del comisario con un editor consciente de los contenidos, que reforzaba la dimensión autoral de la misma.

El hecho de que esta visión curatorial se distinguiera de exposiciones anteriores, más centradas en organizar un relato historiográfico (de generaciones o tendencias) en torno a la fotografía, indica que su práctica ya no era tan dependiente de las claves discursivas que la habían acompañado hasta el momento. La articulación de una constelación de obras alrededor de una reflexión sobre la contemporaneidad seguirá definiendo las siguientes muestras de Doctor Roncero, como analiza el texto de Juliane Debeusscher en este mismo catálogo²⁶. En concreto en «El cuerpo y la memoria» (1995), «El Álbum. Cuando la mirada acaricia» (1997) o «Dime que me quieres» (1999) aparecen cuestiones en torno al cuerpo y su materialidad (más allá del retrato y del desnudo), la memoria y los afectos, el VIH, el cuestionamiento de la diferencia *amateur/profesional*, la exposición pública de la mirada privada, la expansión del archivo o la identidad, que expresaban los temas que interesaban al arte del momento. Con todo, no hay un grado cero desde el que Doctor Roncero hiciera su propuesta, sino que, como he apuntado más arriba, a partir de su

anclaje en «Nueva Lente», componía otras genealogías combinando artistas jóvenes con otros de más trayectoria, aunque los primeros siempre tuvieron un protagonismo específico. La Sala acogió otro proyecto cercano que también condensaba una sensibilidad generacional como fue «Viaje a Poniente» (1996), organizado de forma colectiva por los propios fotógrafos, herederos del Colectivo 28, tras la publicación de un libro²⁷.

Si me detengo en la importancia de este conjunto de exposiciones de los noventa, pensadas desde este espacio privilegiado para observar la transformación del discurso sobre lo fotográfico, no es solo por el valor curatorial de las mismas, sino también porque, como he comentado, fueron el origen de la colección de fotografía²⁸. Al estudiar el conjunto de obras adquiridas entre 1993 y 1999, se comprueba que prácticamente todas habían formado parte de las exposiciones programadas en la Sala. En el caso de las comisariadas por Doctor Roncero, la Comunidad de Madrid adquiriría una de las obras a cambio de su producción²⁹. Asimismo, en los ingresos de estos primeros años, encontramos obras que estuvieron en exposiciones como «Viaje a Poniente», «En torno a Cervantes» (1997-1998), «El ruido del tiempo» (1996-1997) o «Territorios singulares» (1997). Se puede afirmar, por tanto, que las políticas expositivas se han entrelazado desde su origen con la política de adquisiciones y han sido uno de los vectores determinantes de la colección.

Como complemento a estas primeras políticas de exposición y adquisición, también en 1993 Doctor Roncero puso en marcha las Jornadas de Estudio de la Imagen: un foro de investigación sobre la fotografía que ya había expandido su estatus al de imagen. El propio comisario, en el catálogo de «Nueva Lente», afirmaba que «la fotografía deja de ser arte fotográfico y se convierte en imagen»³⁰. En las Jornadas, además de las ponencias de especialistas, había un fórum donde fotógrafos y artistas presentaban sus dossieres. La primera edición estuvo dedicada a la revista *Nueva Lente* y cada año se articulaba en torno a un eje temático³¹. Las Jornadas fueron un elemento importante para constituir una heterogénea comunidad de interés en torno a la práctica fotográfica, en la que participaban artistas, profesionales y aficionados, estudiantes de historia del arte y de bellas artes y público general.

La vocación de apertura de la fotografía a todo tipo de prácticas y públicos, que ya había sido protagonista de la exposición «El Álbum. Cuando la mirada acaricia» (1997), se profundizó en 1999 con el proyecto Canal Abierto. Durante la celebración de las Jornadas, la Sala se abrió a profesionales, *amateurs* y estudiantes para que pudieran colgar sus producciones, animando a la desjerarquización y a la participación de la ciudadanía en los espacios expositivos. Se trataba de una propuesta inédita en la escena institucional,

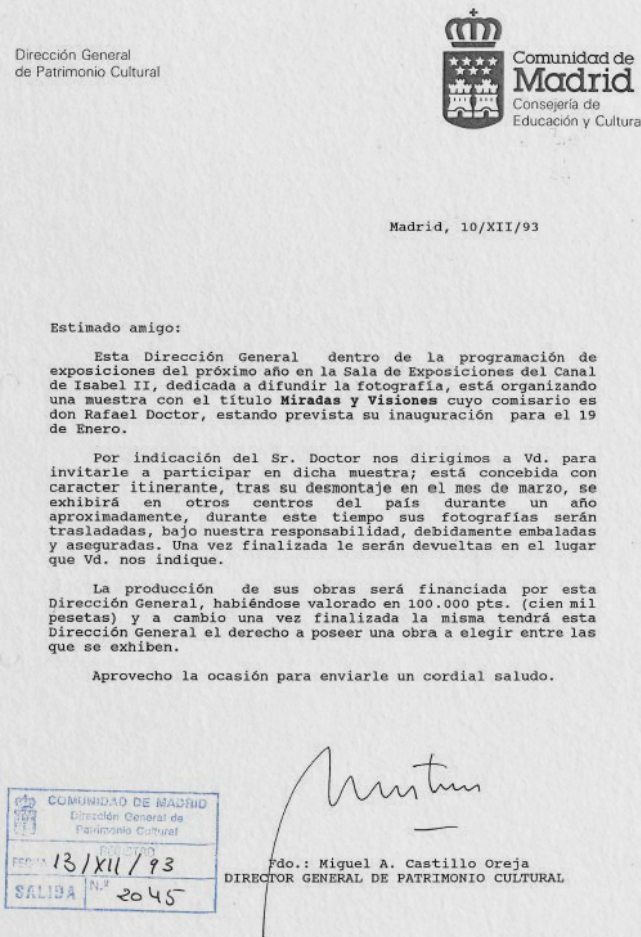
destinada a consolidar la vocación democratizadora y democratizante del medio. En su primera edición participaron 60 creadores: fotógrafos que ya habían expuesto en la Sala, artistas emergentes o aficionados. En el año 2000 participaron 60 y en el 2001 se organizaron dos turnos de 33 y 32 artistas. Este éxito se refleja en los textos institucionales donde puede leerse que es una «iniciativa en la que se ofrece a cualquier creador la posibilidad de exponer su obra durante unos días en la Sala del Canal, sin mediar criterio de selección previo»³².

En las listas de participantes y en las imágenes de archivo conservadas en la Comunidad de Madrid (realizadas por Javier Campano y Carmela García) es fácil reconocer los nombres de muchos jóvenes artistas españoles que empezaban sus trayectorias en aquellos años. Cabe destacar que en las adquisiciones de ese periodo aparecen compras de fotografías de algunos participantes de Canal Abierto. Esto no significa que se adquirieran las obras como resultado directo de la muestra, pero esta permitía dar a conocer o presentar nuevas producciones que podían ser consideradas para su compra³³. Aunque este vector se exprese de forma más difusa, es importante entenderlo como una fuerza que operaba para la exhibición de lo que entonces comenzaba a transformarse de arte joven en arte emergente. La exposición dedica una planta de la Sala a esa fase de giro curatorial y de apertura institucional, donde se muestra

cómo la colección habla de un tiempo concreto. En la primera planta se presenta una pequeña muestra fragmentaria de las exposiciones de Doctor Roncero y de «Viaje a Poniente», que propiciaron las primeras adquisiciones y también un testimonio relativo a Canal Abierto (ediciones de Doctor Roncero y Agustín Pérez Rubio), con obras de algunos artistas que participaron en algún momento en las muestras e imágenes de la Sala durante estos eventos.

Además de las muestras comisariadas por Rafael Doctor Roncero, el resto de la programación de esos años contó también con su asesoría, apareciendo en ocasiones como comisario, otras como colaborador y otras como asesor³⁴, mientras compatibilizaba este trabajo con otros encargos comisariales³⁵. En la Sala Canal de Isabel II se alternaron monográficas con colectivas de diversa naturaleza. En algunos casos se trataba de proyectos comisariados, como «Interferencias» (1998) o «Purgaciones/Exhortaciones» (2000) y, en otros, muestras de representaciones nacionales (China, México, Portugal o la «posnación chicana»)³⁶. Algunas de ellas estaban ligadas a la vida cultural de la ciudad, como las relacionadas con ARCO, una colaboración que siguió en las décadas siguientes, y otras se hacían por los contactos con diversas instituciones internacionales o nacionales (como la Universidad de Salamanca, el Centro Andaluz de Fotografía, el Centro José Guerrero, las

Fundaciones Caixa Galicia o Caja Madrid). Algunas obras presentadas en ellas alimentaron la recién estrenada colección de fotografía.



Carta de invitación a la exposición Miradas y visiones, 1993

[14]_Por ejemplo, en los créditos del catálogo de la exposición «Inge Morath. Retratos de hombres y paisajes» (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1988.

[15]_Elliott Erwitt, Harry Gruyaert, François Kollar, Lisette Model, Inge Morath, Johannes Muggenthaler y Alex Webb. Al final del ciclo se publicó el catálogo recopilatorio *Diez exposiciones de fotografía* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1991.

[16]_La exposición «Aquí y ahora» fue comisariada por Javier Olivares.

[17]_Se cedió la sala para el Quinto Centenario y se programó la exposición «Songs of my People», con fotografías realizadas en 1990 por artistas afroamericanos.

[18]_Los artistas eran Daniel Canogar (1964), Marcelo Expósito (1966), María José Gómez Redondo (1963), Jana Leo (1965), Martín Sampedro (1966). “NO GENERACIÓN” (en mayúsculas en el texto original). Rafael Doctor Roncero, «Impuros», en *Impuros: última generación* [cat. exp.] (Madrid: Fundación Caja Madrid/ Dirección General de Patrimonio Cultural), 1993, p. 14.

[19]_Ídem.

[20]_Manuel Santos, «Introducción», en op. cit., 1991, p. 7.

[21]_Las secciones fueron Reflexión y concepto; Sueño y sugerencia; Tradición documental; Proceso al medio.

[22]_También la exposición «Colección Polaroid» (1995), realizada con obras de los fondos del Centro Andaluz de la Fotografía.

[23]_Nota de prensa de la exposición. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (LC4923/1).

[24]_Rafael Doctor Roncero, «Miradas y visiones», en *Miradas...*, op. cit. 1994, p. 11.

[25]_Manuel Falces, «Miradas como ventanas», *El País*, 31 de enero de 1994.

[26]_Juliane Debeusscher, «De dualidades, impurezas y sentimientos: exponer la fotografía de creación en España en la Sala Canal de Isabel II (1993-2001)», en *14 millones de ojos: colección, fotografía, público* (Madrid: Comunidad de Madrid), 2025, pp. 156-212

[27]_Viaje a Poniente: Ángel Sanz, José María Díaz-Maroto, Evaristo Delgado, Ma-

nuel Sonseca, Julio Álvarez Yagüe (Madrid: TF Editores), 1995.

[28]_«Las primeras compras fueron realizadas en la década de 1980 por la Dirección General de Patrimonio Cultural a través del Consejo Asesor de Artes Plásticas. Dichas adquisiciones se fundamentaron en las obras producidas para exposiciones organizadas por la propia Comunidad», en Ferran Barenblit, art. cit. 2010, p. 12.

[29]_En la carta de invitación a la exposición se dice: «La producción de sus obras será financiada por esta Dirección General. Habiéndose valorado en 100.000 pts. y a cambio una vez finalizada la misma tendrá esta Dirección General el derecho a poseer una obra a elegir entre las que se exhiben», en Expediente de la exposición «Miradas y visiones». Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (LC4923/1).

[30]_Conversación entre Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda, Carlos Serrano y Rafael Doctor, en *Nueva Lente: edición especial* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural/Consejería de Educación y Cultura), 1993, p. 98.

[31]_Nueva Lente (1993), Las imágenes y sus autores (1995), La fotografía publicada (1996), Encuentro con la fotografía iberoamericana (1997), La imagen en la pared (1999), Sobre el misterio (2001).

[32]_Carlos Baztán, «Hacia una colección», en *Fondos para una colección de fotografía* (Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas), 2000, s. p.

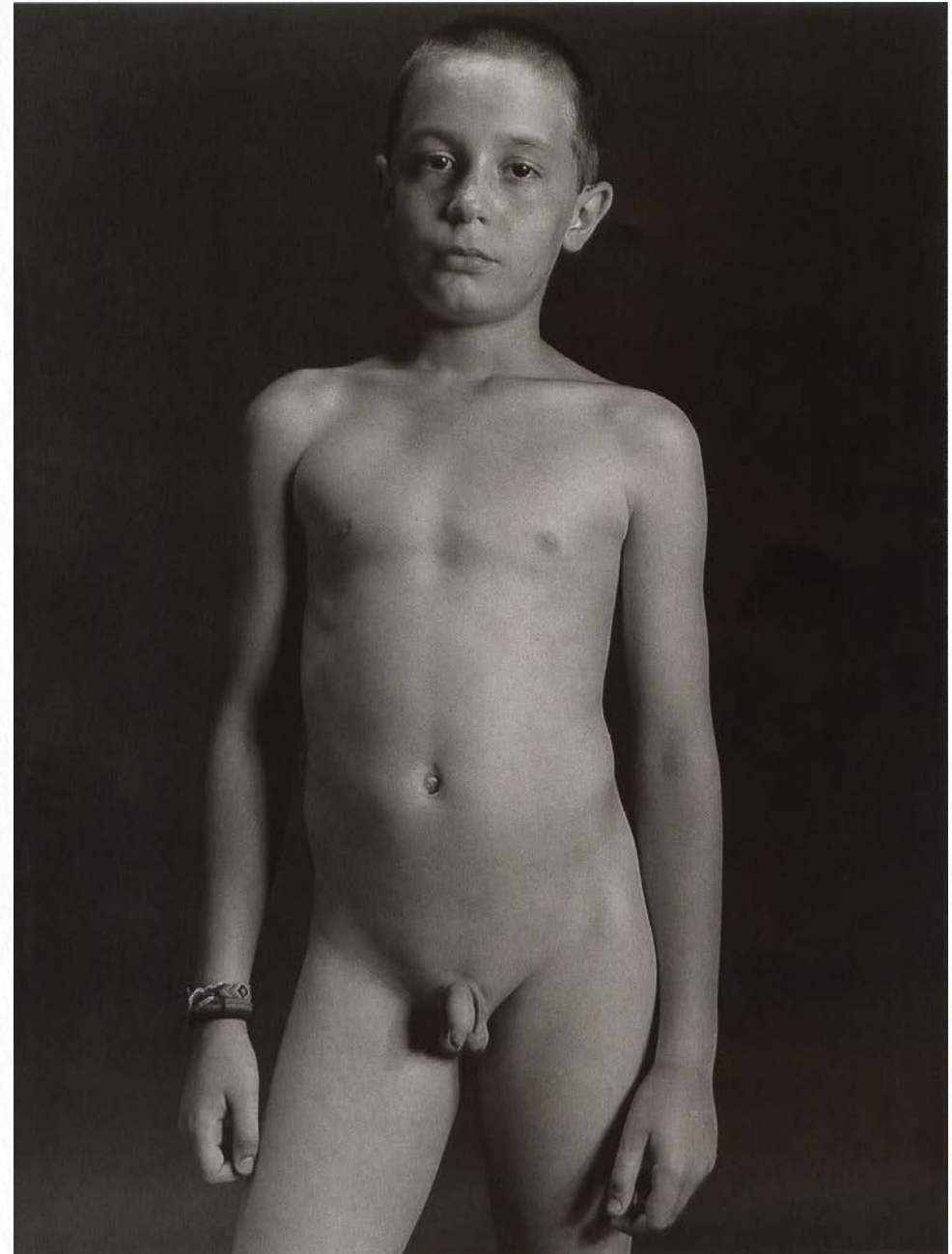
[33]_Por ejemplo, Beatriz Ruibal presenta en «El Álbum. Cuando la mirada acaricia» (1997) la obra *365 días* y en Canal Abierto (2000) *La brújula del tiempo* y se adquiere esta última a finales de ese mismo año.

[34]_En la reseña de Joseba Elola, «Scheinmann expone fotos y las portadas que hizo para Miguel Bosé y Peter Gabriel», *El País*, 1 de abril de 1994, aparece como «asesor de la sala de exposiciones del Canal de Isabel II» y en Ferrán Sales, «Treinta fotógrafos retratan su intimidad», *El País*, 19 de junio de 1997, como «comisario también de anteriores muestras».

[35]_Conversación entre Olga Fernández López, Rafael Doctor Roncero y Juliane Debeusscher, 28 de abril y 6 de mayo. En ella el comisario incide en que la programación

de la sala estaba en manos de la Consejería y que él tuvo labores de asesor de exposiciones no remunerado. En su condición de comisario independiente compatibilizó los encargos del Canal de Isabel II (1993-2000), la programación del Espacio Uno del MN-CARS (1997-2000), la del departamento de Artes Plásticas de Casa de América (2001) o comisarió la muestra «Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo» en la 49ª Bienal Venecia (2001, Pabellón Antichi Granai Giudecca). De 2002 a 2009 fue el primer director del MUSAC.

[36]_Monográficas: David Scheinmann, Marta Astfalck-Vietz, Emmanuel Sougez, Francis Giacobetti, Ferran Freixa, Bernard Plossu, Grete Stern, Leopoldo Pomés, Lee Friedlander, Richard Misrach y Virxilio Viéitez. Colectivas: «Interferencias», comisariada por Octavio Zaya (1998); «Aztlán Hoy. La posnación Chicana», por Berta Sichel (1999); «Purgaciones/Exhortaciones» (2000), por Agustín Pérez Rubio.



Pere Formiguera. Sin título (Gabriel) [Untitled (Gabriel)], 1995.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995



Ángel Sanz. Praia Ancora, 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1996



Manuel Sonseca. Algarve, 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1996



Evaristo Delgado. Figueira da Foz, 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1996



Julio Álvarez Yagüe. Coimbra, 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995



Beatriz Romero. Sin título [Untitled], 1997.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2000



Ixone Sádaba. Citerón 1 [Cithaeron 1], 2002.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2002



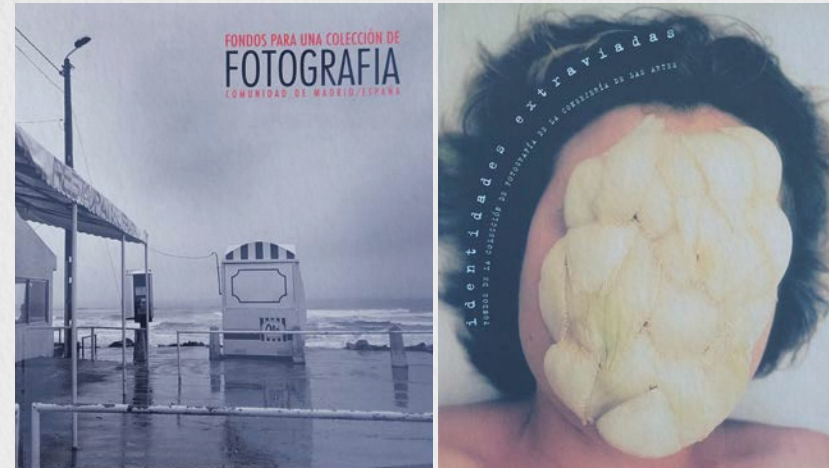
Maya Goded. Sin título (De pie sobre la cama) [Untitled (Standing on Bed)] , 1996.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



María Zárraga. Eléctrica I [Electric I], 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2002

Una colección cuenta muchas historias

El crecimiento de la colección entre 1993 y 1999 permitió que ese año se organizase en la Sala Canal de Isabel II la exposición «Fondos de Fotografía. Colección Comunidad de Madrid» (2000). Además, en el siguiente lustro, los fondos se presentaron en tres ocasiones³⁷. En el catálogo de una de las muestras, «Fondos para una colección de fotografía. Comunidad de Madrid» (2000), que itineró por diversos países de América Latina, puede leerse en su texto de presentación: «En su renovado compromiso con el arte fotográfico, la Consejería de Cultura se apresta ahora a crear las bases para constituir una colección fotográfica»³⁸. En efecto, en 1999, la colección pasó a ser gestionada por la recién creada Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas y, en este cambio, se la dotó de una partida presupuestaria específica para la compra de obras de arte³⁹. Con tal fin, se creó un comité de adquisiciones formado por Rafael Doctor Roncero, Cristina García Roderó y Javier Aiguabella (1999-2003). Posteriormente, entre 2004 y 2007, las adquisiciones estuvieron supervisadas por Victoria Combalía, como asesora de artes plásticas de la Comunidad. Así, la consolidación patrimonial se expresó desde una explícita autoconciencia coleccionista y se reforzó con la presentación en la Sala de otros fondos de colecciones institucionales o privadas⁴⁰.



Portadas de los catálogos Fondos para una colección de fotografía, 2000 y de Identidades extrañadas. Fondos de la colección de fotografías de la Consejería de las Artes, 2002

La existencia de presupuesto y comité supuso un punto de inflexión en la colección, tanto en el plano cuantitativo como en sus contenidos, y generó un nuevo factor de crecimiento. Si la colección se comparara a una persona, se podría afirmar que en el cambio de siglo *dio el estirón*: se triplicó entre 1998 y 2002 y el número de adquisiciones se mantuvo entre 2003 y 2009, de modo que en una década se cuadruplicó. A este desarrollo contribuyó también, a partir de 2005, el aumento de su presupuesto de compras por el uno por ciento cultural⁴¹. Uno de los efectos más evidentes de la existencia de este primer comité fue que la colección empezó a constituirse no solo a partir de obras que hubieran pasado por las exposiciones, sino mediante una política de compras que se orientaba en dos direcciones.

Por un lado, se siguió comprando obra de artistas contemporáneos que utilizaban la fotografía: una práctica que se había convertido en casi hegemónica en los noventa. En este ámbito, resulta significativa la adquisición de obra de artistas mujeres, especialmente de aquellas que, en esa década, habían representado un importante relevo generacional y que, en muchos casos, trabajaban desde perspectivas de género⁴². Para su presencia en la muestra he propuesto una pequeña representación de estas artistas en la planta tercera, que sugiere una entrada posible a la reflexión de los cuerpos presentes en la colección, en la que dialogan la rotundidad de los cuerpos representados en las obras de Maya Goded, Isabel Muñoz o Cristina García Roderó, con otros que hacen desaparecer su materialidad, como los de Marina Núñez, Eulàlia Valldosera, Julia Montilla, María Zárraga o Mayte Vieta. Todas fueron adquiridas en el cambio de siglo y en ellas se ponían en juego escenarios atravesados por la memoria, la ciencia ficción o lo sobrenatural.

La segunda tendencia importante a la que atendió el comité fue a la incorporación de fotografías de la tradición documental, que expandía esta dimensión de la colección. Se trataba de autores que trabajaban desde diversas poéticas y temáticas, en las que predominaba la clásica imagen en blanco y negro, lo social, los paisajes urbanos o la mirada antropológica. Entre los que se presentan

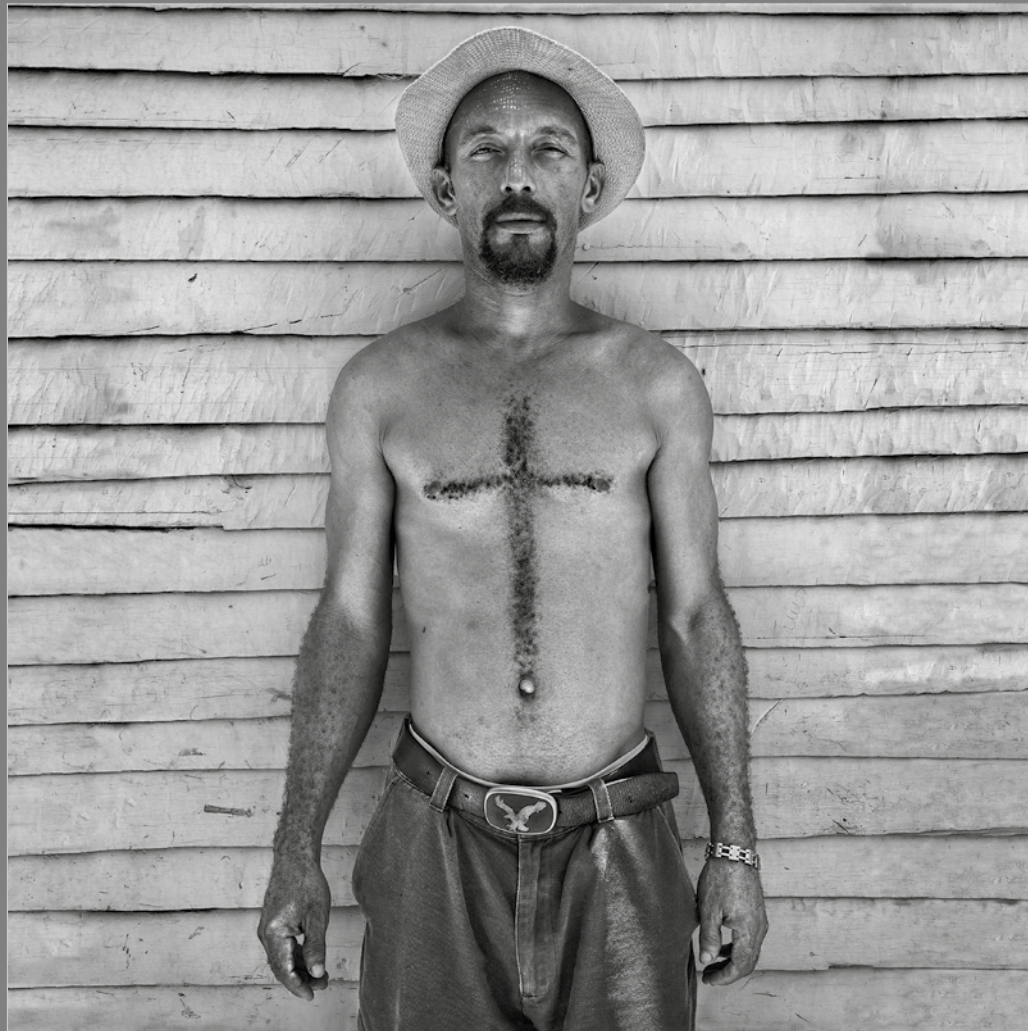
en la exposición —en diversas secciones de la misma—, están Luis Asín, Juan Manuel Díaz-Burgos, Amaia de Diego, Pedro Gómez, José Ignacio Lobo Altuna, Encarna Marín, Fernando Moleres, Gervasio Sánchez o Ramón Zabalza⁴³. Con esta ampliación, la colección reconectaba con la historia del propio medio y enriquecía su contemporaneidad con fotógrafos de diversas generaciones.

Junto a esta línea de adquisiciones, se celebraron varias exposiciones que refuerzan esta disposición hacia lo documental, como las realizadas conjuntamente con Magnum⁴⁴ o proyectos en colaboración como «Testigos» (1996), una muestra organizada con Médicos Sin Fronteras, o «Niños de la guerra» (1997), con Funcoe⁴⁵. Mención especial merece el encargo «Madrid Inmigrante. Seis visiones fotográficas sobre la inmigración en la Comunidad de Madrid» (2007), comisariada por Chema Conesa y Diana Saldaña, cuyo objetivo era hacer visible la transformación demográfica que estaba experimentando la ciudad⁴⁶. Aunque no fueron muy numerosos, estos proyectos permitieron introducir el fotoperiodismo de forma más clara en la programación de la sala. Resulta curioso que en 2008 se convocara la primera edición del concurso FotoCAM, dirigido a profesionales de los medios de comunicación, por parte de la Portavocía del Gobierno⁴⁷. Esta disociación es indicativa de una cierta tensión entre la «fotografía de creación» (aunque se exprese en el estilo documental), pensada para

el circuito artístico, y el fotoperiodismo, destinado a los medios de comunicación de masas. Se trata de un debate clásico de la historia de la fotografía que afortunadamente tiende a superarse, como demuestran las exhibiciones celebradas en la última década de Enrique Meneses (2015), Matías Costa (2020), Joana Biarnés (2023) o Marisa Flórez (2025).

En paralelo a estas dos líneas definidas por el comité, otro vector se desarrolló de forma preeminente, después de que en 2000 se establecieran y regularan los Premios de Cultura de la Comunidad de Madrid⁴⁸, que incluían uno en la modalidad de Fotografía. En ese año, el premio fue concedido a Luis Baylón, que tuvo su muestra en la Sala del Canal en 2001, comisariada por Javier Aiguabella, y se compraron algunas de sus obras. En 2001 el premio recayó en Ramón Masats, en 2002, en Juan Manuel Castro Prieto, en 2003 en Ouka Lele y en 2004, en Alberto García-Alix. Estos premios fueron seguidos de proyectos expositivos, compras y donaciones⁴⁹. De hecho, el gran incremento numérico de la colección se produce con el ingreso de las obras de estos fotógrafos. Resulta también significativo que, en época de Combalía, el premio recayera en dos fotógrafos: Cristina García Rodero (2005) e Isabel Muñoz (2006), circunstancia que no vuelve a producirse hasta 2018 (concedido a Carmela García).

En la segunda mitad de la década, esta asesora mantuvo la compra de fotografías y amplió la genealogía artística de la fotografía al introducir en la colección obras de creadores conceptuales, muchos de ellos catalanes⁵⁰. Asimismo, se siguió con la dinámica de adquirir una o dos fotografías de las exposiciones⁵¹, y se extendió a la compra de algunas series expuestas en otras instituciones de la ciudad, como «Phiscultura» de Valery Katsuba (Círculo de Bellas Artes, 2006) o «Madrid, mayo 1955», con fotografías de Cas Oorthuys (Fundación Carlos de Amberes, 2006). La serie de Katsuba puede relacionarse con otras adquisiciones de esa misma época que atendían a la materialidad del cuerpo y a un naciente interés sobre las identidades y la dimensión afectiva de las relaciones, como las obras de Naia del Castillo, Carmela García o Beth Moysés, presentes en la exposición⁵². →



Juan Manuel Díaz Burgos. Bello Costero. República Dominicana. 2014. Serie Dios Iberoamericano
[Bello Costero. Dominican Republic, 2014. Series: Ibero-American God], 2014.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



Lobo Altuna. Sin título, Sao Bartolomeu do Mar [Untitled, Sao Bartolomeu do Mar], 1999.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



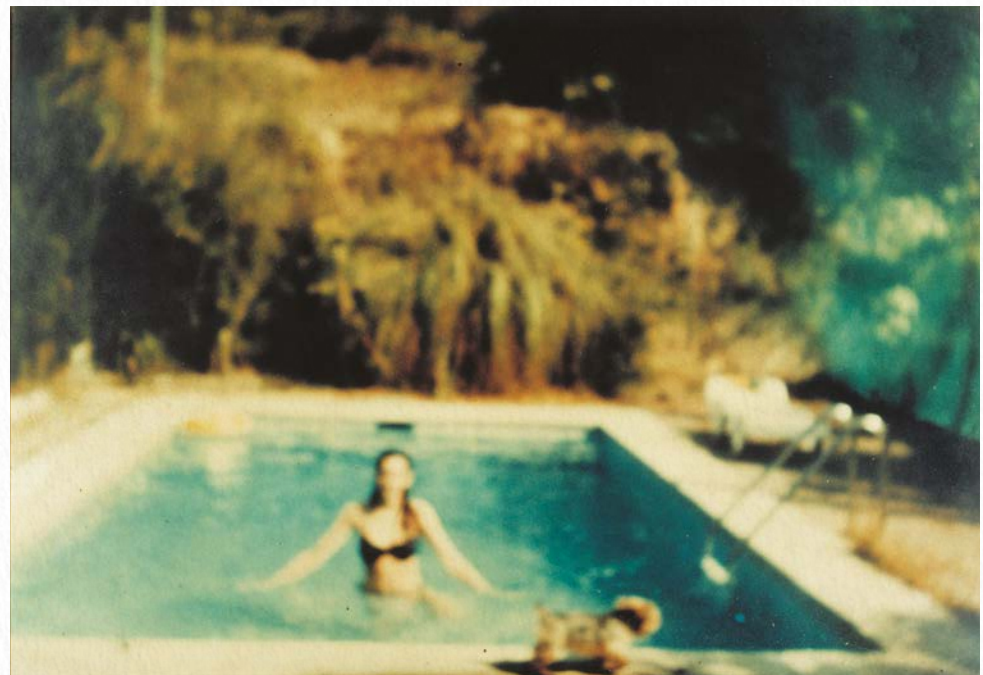
Marina Núñez. Sin título. Serie Ciencia Ficción [Untitled. Series: Science Fiction], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Cristina García Rodero. Duelo. Canosa di Puglia. Italia. Serie Entre el cielo y la tierra
[Mourning. Canosa di Puglia. Italy. Series: Between Heaven and Earth], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2006



Eulalia Valldosera. Charco III. Serie Sombras y charcos
[Puddle III. Series: Shadows and Puddles], 1992-1993.
Ingr. Col. [Acq.]: 1998



Mayte Vieta. Tan sólo son mis fantasmas [They're Only My Ghosts], 1996.
Ingr. Col. [Acq.]: 1999



Almudena Lobera. Desvelaciones [Unveilings], 2010.
Ingr. Col. [Acq.]: 2014



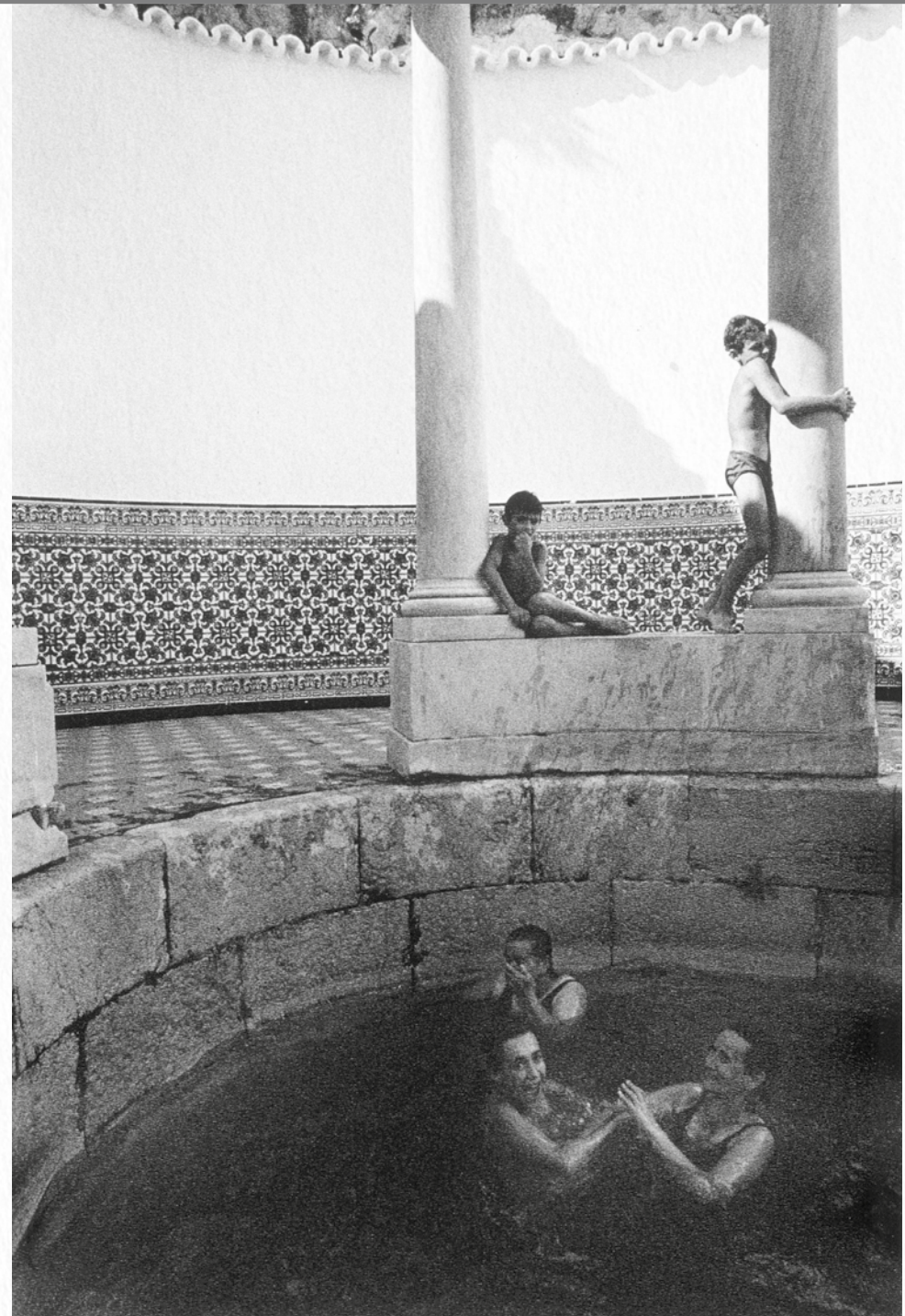
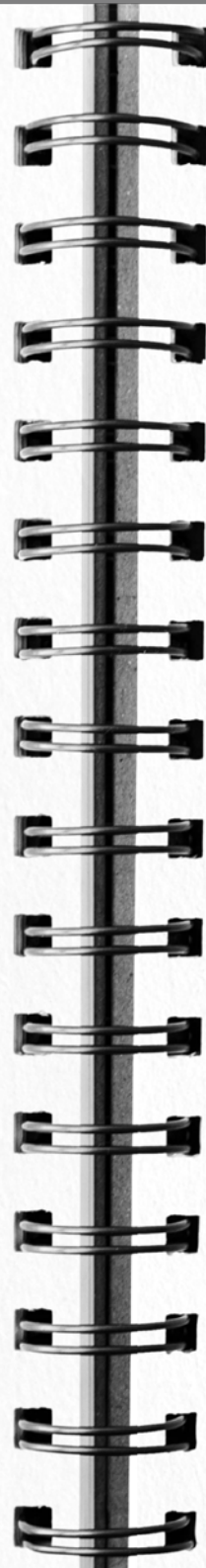
Julia Montilla. Poso 3 [Sediment 3], 1999.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



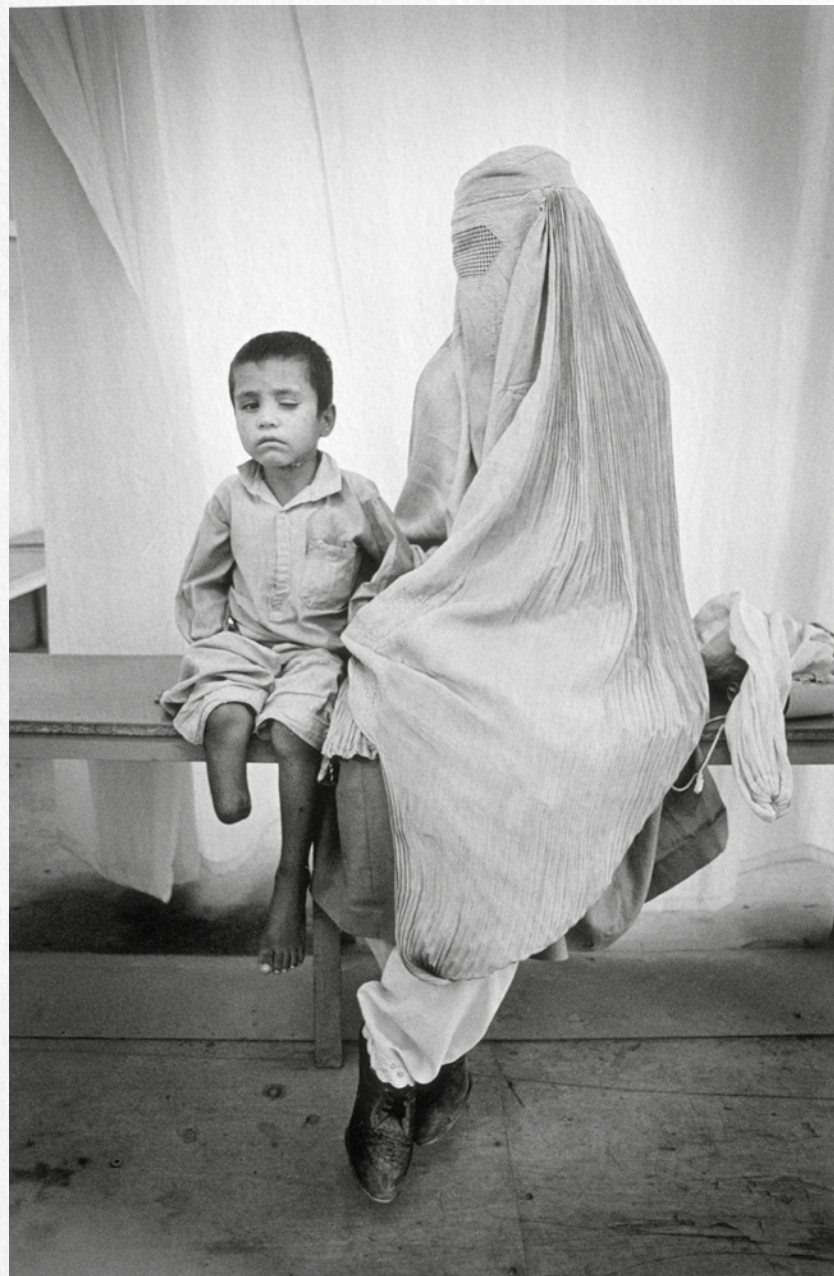
Fernando Molerés. Relax en el Gobektasi de Cemberlitas. Turquía, 1998
[Relaxing on the göbektaşı in Çemberlitaş. Türkiye, 1998], 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



Ramón Zabalza. Sin título. Serie Aqua sana [Untitled. Series: Aqua Sana], 1981.
Ingr. Col. [Acq.]: 1998



Ramón Zabalza. Sin título. Serie Aqua sana [Untitled. Series: Aqua Sana], 1981.
Ingr. Col. [Acq.]: 1998



Gervasio Sánchez. Niño mutilado con su madre en el centro ortopédico. Serie Vidas minadas [Mutilated Child With his Mother at Orthopaedic Centre. Series: Mined Lives], 1996. Ingr. Col. [Acq.]: 2000



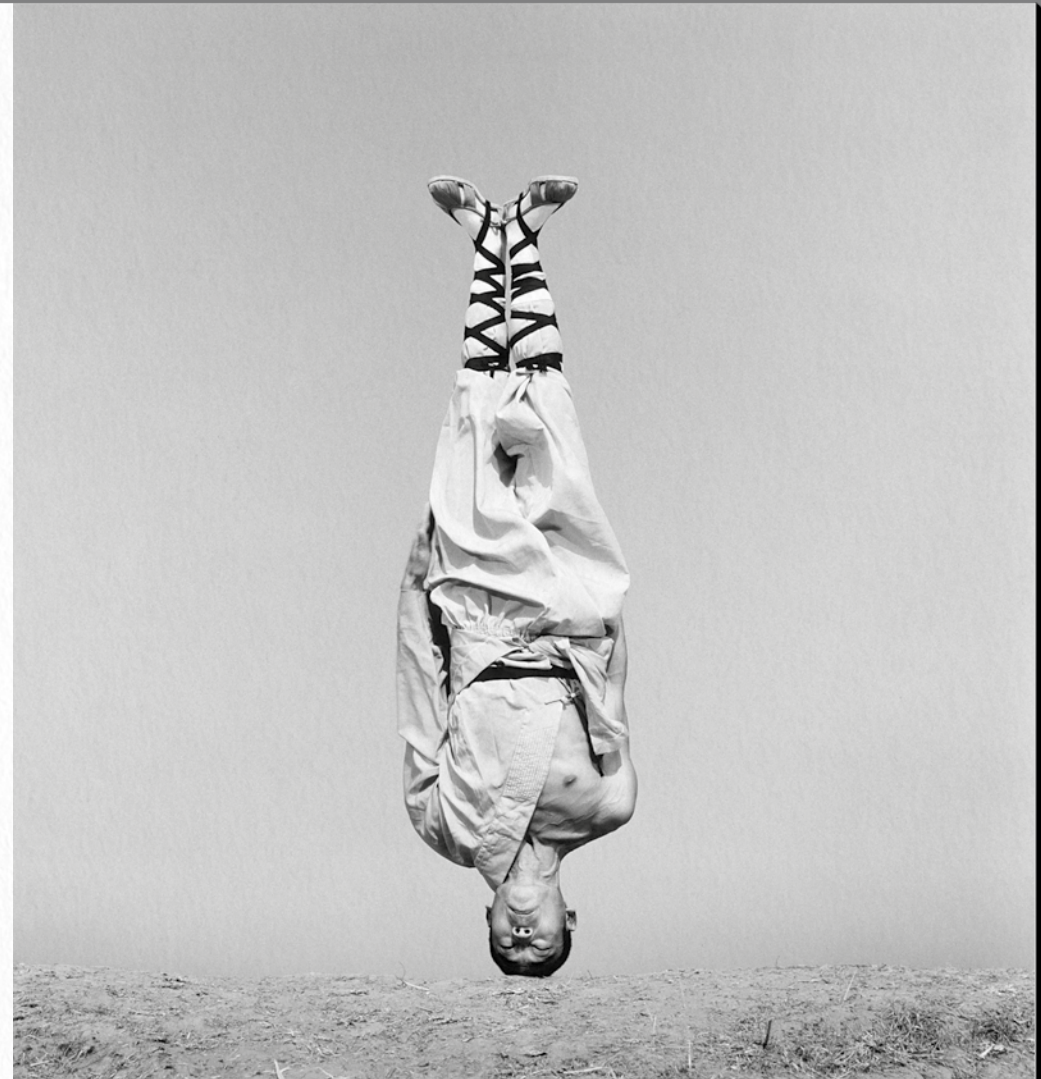
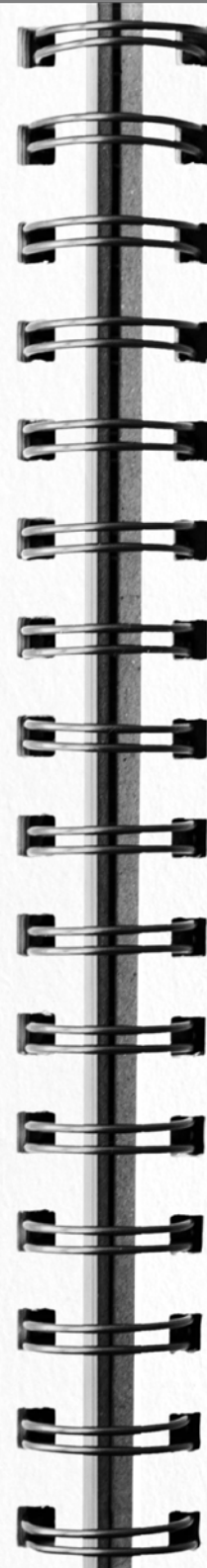
Susan Meiselas. Patricia, auxiliar de ayuda a domicilio para la empresa ASISPA atiende a Doña Dolores. Madrid 2006 [Patricia, a Homecare Assistant from ASISPA Looks After Doña Dolores. Madrid 2006], 2006. Ingr. Col. [Acq.]: 2007



Matías Costa. Cruzar el Estrecho II [Crossing the Strait II], 2000. Ingr. Col. [Acq.]: 2002



Valery Katsuba. Luchadores [Wrestlers], 2006.
Ingr. Col. [Acq.]: 2007



Isabel Muñoz. Sin título, Shaolin [Untitled, Shaolin], 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Carmela García. Sin título. Serie Chicas, deseos y ficción
[Untitled. Series: Girls, Desires and Fictions], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Naia del Castillo. Cortejo [Courting], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Beth Moysés. Reconstruyendo sueños [Reconstructing Dreams], 2005.
Ingr. Col. [Acq.]: 2006



Bego Antón. Sin título. Serie Everybody Loves to ChaChaCha
[Untitled. Series: Everybody Loves to Cha-Cha-Cha], 2015.
Ingr. Col. [Acq.]: 2017

→ El gran conjunto de imágenes de Cas Oorthuys, que muestran el transcurso de un día en el Madrid de 1955, supone un anclaje para el disperso pero numeroso grupo de fotografías de diversos autores que tienen como protagonista la ciudad. Estas se han ido comprando en el transcurso de los últimos treinta años y representan escenarios, experiencias o momentos de la urbe muy variados. A este hilo conductor se dedica la planta baja de la Sala. Aquí se alternan las imágenes de descampados, barrios o zonas menos transitadas de la capital (como las de Javier Campano, Juan Manuel Castro Prieto, Paco Gómez, Pedro Gómez, el Lavapiés de Manuel Laguillo o la ya vaciada cárcel de Carabanchel, de Clemente Bernad) con las de sus habitantes (Luis Baylón, Alberto García-Alix, Gonzalo Juanes, Ouka Leele, Encarna Marín, Ramón Masats, Cas Oorthuys, Miguel Trillo), en algunos casos, muy comprometidos con el momento político (Félix Lorrio, Andrés Senra). En los fondos encontramos imágenes de fotógrafos históricos junto a las tradicionalmente relacionadas con la Movida, que precisamente fue objeto de una gran exposición en 2006-2007. Al final de esos primeros dos mil se incorporaron a los fondos, por compra o donación, obras de varios fotógrafos ligados a este fenómeno cultural, que incrementaron notablemente la colección.

Esta visión de Madrid se complementa algo después con otra iniciativa vinculada en

esta ocasión a Chema Conesa, quien colaboró con Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid en un proyecto colectivo de recopilación de imágenes pertenecientes a los álbumes familiares⁵³. Este culminó con la exposición «Madrileños. Un álbum colectivo» (2010), en la que se exhibieron las fotos tomadas a lo largo de varias décadas por ciudadanos «anónimos», y que también se recuerda en la muestra. La dimensión popular de la fotografía se abre también en proyectos promovidos por otras consejerías, como la de Inmigración, que el mismo año que se realiza «Madrid inmigrante» propone el Premio de Fotografía MiMadrid, con cuya participación los inmigrantes/nuevos madrileños devolvían su mirada a la ciudad⁵⁴.

Finalmente, dos actividades que mantuvieron la continuidad a lo largo de los primeros diez años del siglo *xxi* fueron las Jornadas de Estudio de la Imagen y Canal Abierto. Las últimas Jornadas del periodo de Doctor Roncero se celebraron en 2001 con el título «Sobre el misterio». Entre 2002 y 2004, ambos proyectos pasaron a ser coordinados por Agustín Pérez Rubio, y sus temáticas fueron «Sobre sexo», «Fashionable» y «City Views». Entre 2005 y 2009, tomó el relevo Sergio Rubira, quien introdujo un proceso de selección y comisariado de las propuestas artísticas más acorde con la madurez de la escena⁵⁵. En 2008 se celebró la última edición de Canal Abierto, mientras las Jornadas de Estudio de la Imagen se mantienen hasta la

actualidad, ya en el espacio del CA2M.

En este punto, la heterogeneidad de una colección que responde a los diversos contextos, agentes o circunstancias que la han atravesado aparece de forma evidente. Como señalaba Barenblit al enfrentarse a ella en 2010: «Una colección es un lugar en el que es difícil cuestionar la idea de colección»⁵⁶. A cambio también es un espacio, continúa diciendo, «que cuenta muchas historias y formula muchas preguntas». En el texto del catálogo que hizo como director del CA2M y en el que reflexionaba sobre el sentido último de la colección, concluía que la fotografía, o mejor dicho la imagen, es lo que hasta el momento ha constituido la esencia de este acervo. Pero, además, aventuraba una hipótesis en la que proponía una lectura política, cultural y simbólica ligada a la capitalidad. En sus palabras:

Es una colección que genera interrogaciones sobre el sentido mismo de ver y la acción de generar obras de arte para ser vistas. Obviamente su esencia fotográfica es clave para ello. Pero también, las circunstancias en las que están construidas. Siempre he creído que Madrid es un lugar en el que la imagen cobra una especial importancia, una ciudad en continua tensión entre la realidad y su representación⁵⁷.

Con esta aseveración, Barenblit no alude a que la colección tenga como uno de sus objetivos reunir fotografías de la ciudad (o la región), aunque finalmente sí puedan encontrarse imáge-

nes reconocibles de la misma. Más bien, este comisario, muy atento a las metodologías y planteamientos de la crítica institucional, se pregunta qué puede decirnos la colección (si pudiera hablar) de las relaciones de poder que atraviesan esta ciudad. Para Barenblit parece evidente que más importante que tener imágenes de Madrid, lo significativo es la forma en que esta se representa y actúa como imagen del poder.

[37]_«Fondos para una colección de fotografía» (2000) (comisario Rafael Doctor), que itineró por América Latina; «Identidades extraviadas. Fondos de la colección de fotografías de la Consejería de las Artes» (2002) (comisarios Tomás Zarza y Salvador Munuera), que se presentó en la Red Itiner (red de exposiciones itinerantes de la Comunidad de Madrid) y tenía como tema el rostro; «Cuadros de una exposición: fondos de la Colección de Fotografía de la Comunidad de Madrid» (2003) (comisaria Rosa Olivares), que se presentó en la sala Alcalá 31.

[38]_Carlos Baztán, art. cit., 2000, s. p.

[39]_Mariano Navarro, art. cit., 2010, p. 20.

[40]_«Juegos y Simulacros en la colección del Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Francia» (1999) e «Identidades futuras. Reflejos de una colección. Exposición de los fondos de la Fondazione Sanderletto Re Rebaudengo» (2000). Sobre coleccionismo institucional, véase M^a Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España* (Cuadernos Arte y Mecenazgo, n. 2) (Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo), 2013, y sobre coleccionismo de fotografía, Bárbara Mur Borrás, *La obra fotográfica en el mercado del arte español* [tesis doctoral] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid), 2016.

[41]_Ferran Barenblit, art. cit., 2010, pp. 12-13.

[42]_Obras de Julia Montilla, Marina Núñez, Concha Pradas, Montserrat Soto

o Mayte Vieta (todas ingresan entre 1999 y 2000), sin haber participado en ninguna exposición de la Sala, pero también las de Carmela García y María Zárraga, que sí lo habían hecho.

[43]_También de esos años son las adquisiciones de Atín Aya, Carlos Cánovas, Ricky Dávila, Juan Dolcet, Benito García Román, Cristóbal Hara o Antonio Suárez, entre otros.

[44]_Entre ellas, las de Bruno Barbey, Carl de Keyzer, Susan Meiselas, Alex Webb o Garry Winogrand.

[45]_En «Testigos» los participantes fueron David Burnett, Koldo Chamorro, Ricky Dávila, Cristina García Rodero, Annie Leibovitz y Sebastião Salgado. En «Niños de la guerra», Chema Barroso, Miguel Berrocal, Alejandro Carra, Agustín Catalán, Manuel Charlón, Ángel Colina, José Luis Cuesta, Corinne Dufka, Ramón Jiménez y Eduardo Urdangaray. Otro proyecto curioso fue «Arte solidario», en El Águila (2005), comisariado por Tino Calabuig y Rosalind Williams, quienes pidieron a 23 artistas una visión personal sobre la tragedia y las víctimas del 11M.

[46]_Tres fotógrafos españoles y tres extranjeros recibieron el encargo de realizar ensayos visuales en torno a diversas comunidades migrantes de la región: Matías Costa (comunidad magrebí), Cristina García Rodero (latinoamericana), Carl de Keyzer (china), Susan Meiselas (ecuatoriana), Carlos Sanva (subsahariana) y Donovan Wylie

(polaca y rumana). Susan Meiselas donó una de las piezas.

[47]_Orden 35/2008, de 31 de enero. En su segunda edición (2009) el premio se otorgó a Genín Andrada por su foto *Chinos en Usera*. Esta fotografía se adquirió por otra vía en 2017. Cabe señalar también que en varios de los jurados participó Marisa Flórez (Premio de Cultura en 2024).

[48]_Decreto 40/2000, de 9 de marzo. Concesión de 3.000.000 de pesetas cada uno. Posteriormente fue modificado por los Decretos 47/2001, de 29 de marzo; 9/2004, de 29 de enero, y 37/2010, de 8 de julio, a fin de ir incluyendo nuevas categorías de premios y actualizando la composición del jurado que los otorga.

[49]_«Ramón Masats. La memoria construida» (2002-2003, comisario Chema Conesa); «Extraños. Castro Prieto» (2003-2004, comisario Alejandro Castellote). Las obras ingresan en 2003-2004 y 2005. En el 2003 no hay Premio y en 2004 se concede a Alberto García-Alix, que tuvo su exposición «Tres videos tristes» en 2006.

[50]_Entre ellos, Antoni Muntadas, Antoni Miralda, Carlos Pazos, Joan Rabascall o Francesc Torres.

[51]_Por ejemplo, se adquieren obras de Ricky Dávila, Carl de Keyser, Ann Mandelbaum, Alex Webb o Erwin Wurm.

[52]_Otras obras que se compran en ese momento son las de Fran Herbello, Elías Llamazares o René Peña.

[53]_Conesa coordinó en 2009 el equipo de expertos encargado de digitalizar y catalogar las fotografías donadas por los participantes. La exposición «Madrileños. Un álbum colectivo» incluyó 450 imágenes, seleccionadas de entre casi 25.000.

[54]_También se organizó desde fuera de la Consejería de Cultura, en concreto desde la de Inmigración, en colaboración con Función Latina. Se imprimió un catálogo que se distribuyó en los Centros de Participación e Integración (CEPI) de la región. Una iniciativa reciente ha sido «Misión Región» (2022), en la que 17 fotógrafas y 16 fotógrafos recorrieron la Comunidad de Madrid con el objetivo de generar un gran archivo de fotografías del paisaje madrileño. Véase <https://www.comunidad.madrid/cultura/patrimonio-cultural/mision-region-mision-fotografica-historica> [consulta: 21-06-2025].

[55]_Acompañado en ocasiones de otros comisarios, como Beatriz Herráez o Mónica Portillo. Las temáticas fueron: Registros imposibles: el mal de archivo (2005), En primera persona: la autobiografía (2006), Una tirada de dados: sobre el azar en el arte (2007), La copia, lo falso (y el original) (2008) e Imaginar_historiar (2009). Jornadas y Canal Abierto se acompañaban de una publicación con las actas de los encuentros.

[56]_Ferran Barenblit, art. cit. 2010, p. 12.

[57]_Ibíd., p. 13.



Ramón Masats. Casa de Campo. Madrid, 1958.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Juan Manuel Castro Prieto. Valdemingómez, ca 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2006



Ramón Masats. Chamartín. Madrid, 1960.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Cas Oorthuys. Fuencarral, 1955.
Ingr. Col. [Acq.]: 2006



Cas Oorthuys. Mayor, 1955.
Ingr. Col. [Acq.]: 2006



Juan Manuel Castro Prieto. Casa de Campo, 1984.
Ingr. Col. [Acq.]: 2005



Francisco Gómez. Paseo de Extremadura. Madrid, 1959.
Ingr. Col. [Acq.]: 2016



Ramón Masats. Neutral corner. Madrid, 1962.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Gonzalo Juanes. Serrano, 1965.
Ingr. Col. [Acq.]: 2010



Ouka Leele. Serie Peluquería [Hairstyles series], 1979-1980.
Ing. Col. [Acq.]: 2008



Miguel Trillo. Domingo en el Rastro [Sunday at the Rastro], 1983.
Ingr. Col. [Acq.]: 2009



Miguel Trillo. En la puerta del pub Tránsito Sur [Outside the Tránsito Sur pub], 1989.
Ingr. Col. [Acq.]: 2009



Alberto García-Alix. Willy y Reyes embarazada [Willy and Reyes Pregnant], 1982.
Ingr. Col. [Acq.]: 2008



Alberto García-Alix. Eduardo Haro y Lirio, 1980.
Ingr. Col. [Acq.]: 2008



Alberto García-Alix. Noche madrileña [Madrid Nightlife], 1979.
Ingr. Col. [Acq.]: 2008



Clemente Bernad. Cárcel de Carabanchel, 1998 [Carabanchel Prison, 1998], 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020



Clemente Bernad. Cárcel de Carabanchel, 1998 [Carabanchel Prison, 1998], 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020



Félix Lorrio. Dos de mayo de 1976 [Dos de Mayo, 1976], 1976.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020

106



Marcelo Brodsky Silberg. 1968 El fuego de las ideas [1968. The Fire of Ideas], 2017.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020



Andrés Senra. Acciones de la Radical Gai y LSO en la Puerta del Sol. Madrid
[Radical Gai and LSO actions in Puerta del Sol, Madrid], 1993-1994.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020

107



Amaia de Diego. Sin título. Serie: Plaza Mayor [Untitled. Series: Plaza Mayor], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



Elías Dolcet. El portal de Vallehermoso 92, nº 2
[Front door of 92 Vallehermoso, no. 2], 1983.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Luis Baylón. Éxito sin precedentes [Unprecedented Success], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Encarna Marín. La reina del Metro [Queen of the Metro], 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: 2002



Lara Almarcegui. Fotograma de Madrid Subterráneo
[Frame from Underground Madrid], 2012.
Ingr. Col. [Acq.]: 2012



Lara Almarcegui. Fotograma de Madrid Subterráneo
[Frame from Underground Madrid], 2012.
Ingr. Col. [Acq.]: 2012

Algo serio y estable

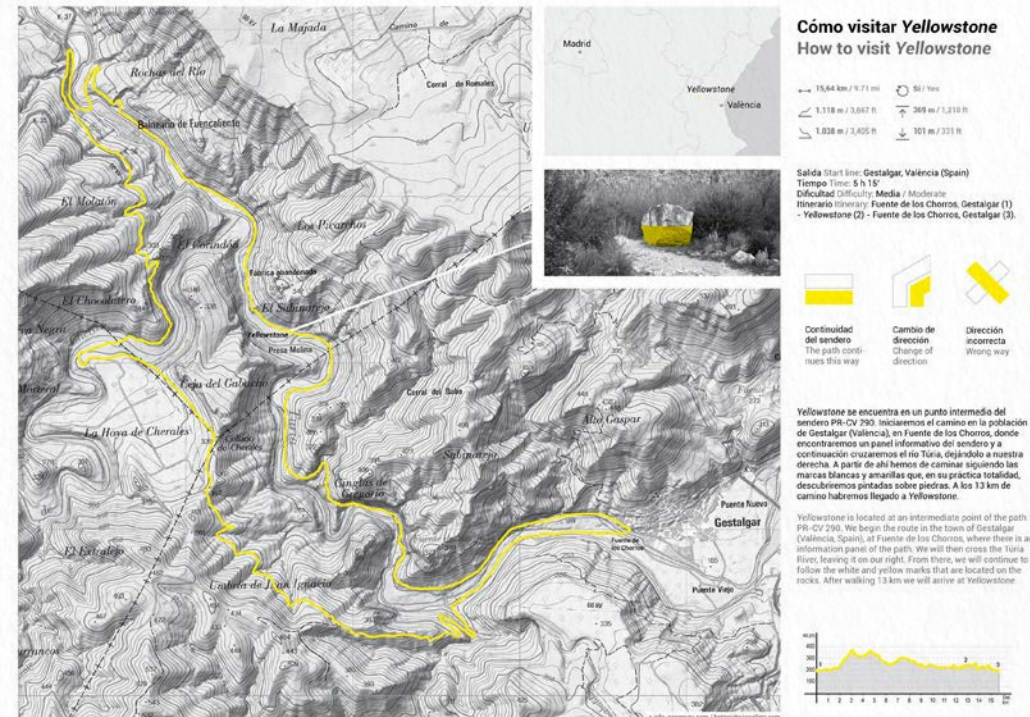
En mayo de 2008 se inauguró el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), bajo la dirección de Ferran Barenblit. Desde ese momento, la colección de arte contemporáneo, incluidos los fondos de fotografía, pasó al CA2M y comenzó una nueva etapa. Si continuamos con la comparación «autobiográfica» de la colección, esta encontró su casa. El Centro constituyó otro espacio expositivo desde el que se siguió comprando y, además, la Comunidad de Madrid creó una Comisión Asesora para la Adquisición de Obras de Arte⁵⁸. Como hemos señalado, la colección era ya muy amplia, compuesta por obras realizadas en todo tipo de medios. A lo que se añade que, a partir de 2014, la colección del CA2M compartió su espacio con los fondos depositados en el centro de Móstoles provenientes de la Fundación ARCO.

Consciente de su propia historia y de sus posibilidades para hacer lecturas sobre la contemporaneidad, cada año desde la inauguración del museo se ha llevado a cabo una muestra de sus fondos, en las que la fotografía no ocupa un lugar preminente, sino que se inserta plenamente en el arte contemporáneo o simplemente no se distingue de este. Estos proyectos expositivos han propuesto recorrer la colección a partir de hilos conductores y temáticas muy diversos, como

la ciudadanía, el cuerpo, la experiencia del espectador, los espacios, la crítica institucional, las últimas adquisiciones, los dispositivos de exposición, el textil, la *performance* o los encargos a artistas, entre otros⁵⁹. Por otro lado, dentro de las políticas de apoyo de la Comunidad de Madrid al arte contemporáneo, destaca la creación de varios premios que articulan la relación entre la colección autonómica y las ferias de arte madrileñas (ARCO, 2004; ESTAMPA, 2008; MADRIDFOTO, 2010, y SUMMA, 2013⁶⁰). Esta formalización indica que el mercado, en el campo de la práctica fotográfica, se ha institucionalizado plenamente.

Si algo destaca en los ingresos de los últimos años, es una mayor internacionalización de la colección de fotografía. En concreto, entre 2008 y 2015 se incorporan autores fundamentales de la llamada Escuela de Düsseldorf, como Candida Höfer o Axel Hütte, ambos con imágenes relacionadas con Madrid, y otros como Joachim Koester, Thomas Ruff o Günther Förg⁶¹. De este modo, la colección se inserta en los circuitos globales que han consolidado un cierto canon fotográfico. Entre los españoles, destacan varias intervenciones situadas en el territorio, como el mencionado conjunto de Lavapiés de Manolo Laguillo, obras de la serie *Perímetro* de Gerardo Custance, el Madrid subterráneo de Lara Almarcegui (un encargo específico del Centro, presente en la exposición) y una serie sobre el Real Jardín Botánico de Madrid de Ignasi Aballí.

La vinculación de la fotografía a los espacios urbanos, arquitectónicos o naturales tiene un gran peso en la historia de su práctica y también en la colección. Al mismo tiempo, la mirada sobre lugares y territorios ha servido para poner en crisis la representación y reflexionar sobre el propio medio fotográfico, cuestionando su efecto de verdad. A estos asuntos, la exposición dedica su segunda planta. Este giro de carácter meta o posfotográfico está presente en las obras de Javier Vallhonrat, Joan Fontcuberta o Jorge Ribalta, que profundizan sobre las paradojas de la imagen, su apariencia y ambivalencia, mediante el uso de la ficción y el humor. Con estas estrategias se genera una importante revisión de géneros clásicos como el paisaje, los bodegones, las ilustraciones científicas o los interiores. Más que desaparecer, los géneros evolucionan y se transforman, precisamente porque, desde sus capas acumuladas de significado, pueden desarrollarse críticas transhistóricas. Así, una maqueta puede convertirse en un paisaje o un paisaje puede trasladar una crítica política, mientras que un herbario puede engañar a nuestros ojos o revitalizarse desde nuevas lecturas decoloniales o ecológicas. Esta dialéctica entre lo documental y la ficción fue en 2022 el hilo conductor de la sección dedicada a la fotografía de la exposición «DIALECTO MUSEO CA2M», que ocupó todo el Museo, con una versión de la historia del arte contemporáneo contada desde Móstoletos, ya en la etapa como director de Manuel Segade (2015-2023)⁶². →



Irene Grau. Yellowstone, 2016.
Ingr. Col. [Acq.]: 2016



Manolo Laguillo. Sin Título. Serie: Lavapiés, julio-agosto, 2014
[Untitled. Series: Lavapiés, July-August, 2014] , 2014.
Ingr. Col. [Acq.]: 2015



Manolo Laguillo. Sin Título. Serie: Lavapiés, julio-agosto, 2014
[Untitled. Series: Lavapiés, July-August, 2014] , 2014.
Ingr. Col. [Acq.]: 2015



Manolo Laguillo. Sin Título. Serie: Lavapiés, julio-agosto, 2014
[Untitled. Series: Lavapiés, July-August, 2014] , 2014.
Ingr. Col. [Acq.]: 2015



Ramón Masats. Lebrija. Sevilla [Lebrija. Seville], 1961.
Ingr. Col. [Acq.]: 2004



Alex Webb. San Ysidro, California, Mexico. Serie Border Crossings
[San Ysidro, California, Mexico. Series: Border Crossings], 1979.
Ingr. Col. [Acq.]: 2005



Perejaume. Restauració de dues pedres al Port del Compte
[Restoration of Two Stones in the Port del Comte], 1995.
Ingr. Col. [Acq.]: 2022



Paula Anta. Sabal. Serie Palmehuset [Sabal. Series: Palmehuset], 2007.
Ingr. Col. [Acq.]: 2009



Humberto Rivas. Corbera de Ebro, 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Manuel Sendón. Sin título. Serie: Paisaxes
[Untitled, Series: Landscapes], 1989-1991.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



Javier Vallhonrat. ETH # 19 (Maqueta 2) [ETH # 19 (Maquette 2)], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Jorge Ribalta, Shaker, ca. 1800. Serie Habitaciones
[Shaker, ca. 1800. Series: Rooms], 1996-1997.
Ingr. Col. [Acq.]: 1998



Juan Manuel Castro Prieto. Checacupe. Serie Perú, viaje al sol
[Checacupe. Series: Peru, Journey to the Sun], 1999.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



José Manuel Navia. Málaga, comedor de una fonda en Gaucín
[Málaga, Dining Room in a Boarding House in Gaucín], 1999.
Ingr. Col. [Acq.]: 2000



Joan Fontcuberta. Braohypoda frustrata. Serie: Herbarium
[Braohypoda frustrata. Series: Herbarium], 1984.
Ingr. Col. [Acq.]: 2016



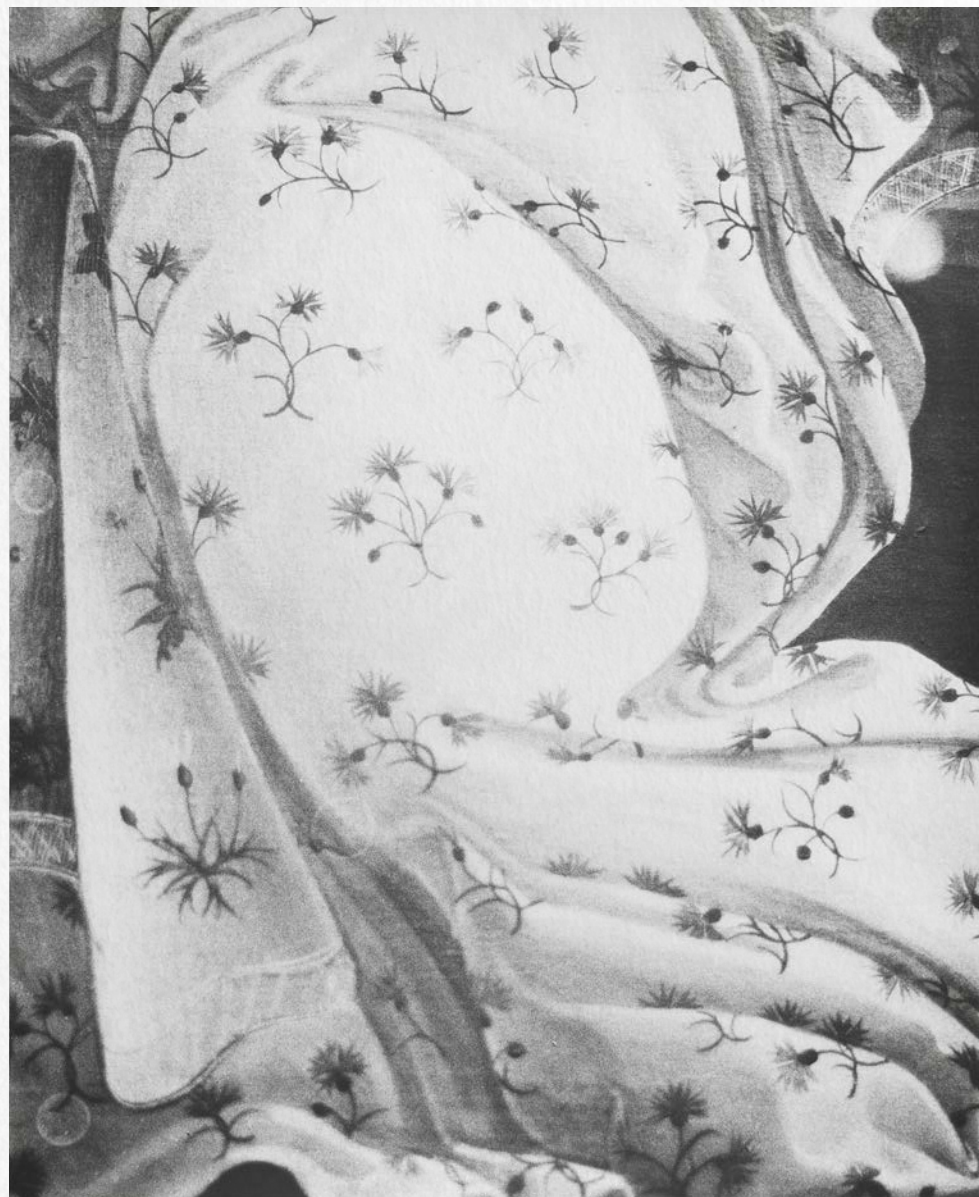
Nicole Gagnum. Amapola 8 [Poppy 8], 2005.
Ingr. Col. [Acq.]: 2007



Graciela Iturbide. Naturata XV, 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: 2002



Paloma Polo. A fleeting moment of dissidence becomes fossilised and lifeless
after the moment has passed, 2015.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020



Jochen Lempert. Untitled (Botticelli II), 2017.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



Jochen Lempert. Untitled (Botticelli III), 2017.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



Mireya Masó. Huesos de ballena [Whale Bones], 2006.
Ingr. Col. [Acq.]: 2007



Tanit Plana. Cigonya. Serie Violencia aplicada
[Stork. Series: Applied Violence], 2005.
Ingr. Col. [Acq.]: 2019



Sara Ramo. Zoo (Grupo F) [Zoo (Group F)], 2006-2008.
Ingr. Col. [Acq.]: 2010

→ Como he señalado, la presencia de la corporalidad en la colección se va intensificando más allá de los tradicionales retratos y desnudos, siempre presentes en la historia del medio. En la exposición, esta reflexión sobre los cuerpos que la habitan, algunas de cuyas constelaciones ya he mencionado (cuerpos fantasmáticos, relaciones afectivas), se despliega en los últimos años como una corporalidad híbrida, activista o identitaria, atravesada por una dimensión política. Si el cambio de siglo coincide con la emergencia de una nueva generación de creadoras, las identidades plurales e interseccionales del siglo XXI no pueden entenderse sin las luchas LGTBIQ+, antirracistas o anticapacitistas y el cuestionamiento de los imaginarios visuales subalternizantes. En este ámbito la colección adquirió en 2023 la extensa serie *Régimen: Dramatis personae*, de Alexander Apóstol. En la exposición se presentan las obras de Rubén H. Bermúdez, Costa Badía o Lúa Ribeira, como ejemplo de las diversas formas que puede adoptar una mirada crítica. Al mismo tiempo, la variedad de subjetividades e identidades está estrechamente vinculada a la dimensión performativa, para la que, frecuentemente, la fotografía ha sido una aliada. En este contexto, la colección ha adquirido conjuntos significativos en relación con la *performance*, que rescatan algunos episodios importantes de la historia de las artes vivas, como los de Bruce W. Talamon que documentan los procesos de trabajo de

David Hammons o los de Javier Campano sobre las *performances* de Allan Kaprow y Charlotte Moorman en Madrid.

Desde 2009, y de forma paralela, la Sala Canal de Isabel II ha seguido nutriendo la colección con obras y conjuntos específicamente fotográficos. Entre las exposiciones colectivas que tratan de recoger la sensibilidad del momento destacan «Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid» (2009) y «Un cierto panorama» (2017), de las que se presentan algunas piezas. Desde 2008, la Sala ha continuado con una programación diversificada, que mantiene sus colaboraciones con ARCO y Photo-España, los proyectos dedicados a los Premios de Cultura y la combinación de muestras de artistas en su etapa de «media-carrera» con retrospectivas de fotógrafos históricos⁶³. Para finalizar, otra vía que completa las políticas de apoyo a la fotografía y que cierra el círculo que la liga a la página impresa es la concesión de los premios para la producción de fotolibros (Fotocanal. Libro de Fotografía y Fotolibro<40, desde 2016 y 2017), que también se presentan en «14 millones de ojos»⁶⁴.

Retomando la pregunta del comienzo: ¿qué historia contaría la colección si pudiera hablar? Uno de los aspectos evidentes que destacan al reconstruir este relato es que la conformación de la misma no ha respondido solo a un proceso de adquisiciones, sino que ha estado entrelazado con

una serie de políticas sobre fotografía desarrolladas a lo largo de estos más de treinta años en la Comunidad. Estas han contribuido no solo a su patrimonialización, sino también a la popularización de este medio. Algunas adquisiciones fueron consecuencia de proyectos comisariales y editoriales de naturaleza muy variada; otras formaron parte de iniciativas encaminadas a su estudio y divulgación; algunas fueron producto de la consolidación del mercado del arte; por último, otras surgieron de premios y galardones. El resultado es ciertamente un conjunto heterogéneo de obras. Por ello, como he comentado al comienzo, su configuración debe ser entendida como un proceso sustentado por fuerzas diversas. Todas estas acciones también han ayudado a ampliar la dimensión pública tanto de su práctica como de su recepción, lo que ha favorecido la creación de un público para la fotografía contemporánea en la región. En este doble proceso, de institucionalización y popularización, los siete millones de habitantes de la Comunidad se han convertido no solo en copropietarios de este patrimonio, sino también en sus principales espectadores potenciales.

[58]_La comisión asesora se crea por Orden 384/2008, de 6 de marzo (BOCM, n. 16, martes 20 de enero de 2009). Desde su creación, esta comisión ha contado con los siguientes asesores: José Guirao Cabrera (2009-2018), Lorena Martínez de Corral (2009-2011), Rosina Gómez-Baeza (2012-2016), Gloria Picazo (2016-2019), Estrella de Diego (2018-2022), María de Corral (2020-2024), Armando Montesinos (2022-2026), Ferran Barenblit (2024). En el periodo que coincide con la dirección del centro de este último, los asesores de artes plásticas fueron Carlos Urroz (2007-2010), Lorena Martínez de Corral (2010-2013) y Elena Fernández Manrique (2014-2015).

[59]_Los proyectos pueden consultarse en la página web del CA2M: https://ca2m.org/exposiciones#exposiciones_anteriores [consulta: 21-06-2025].

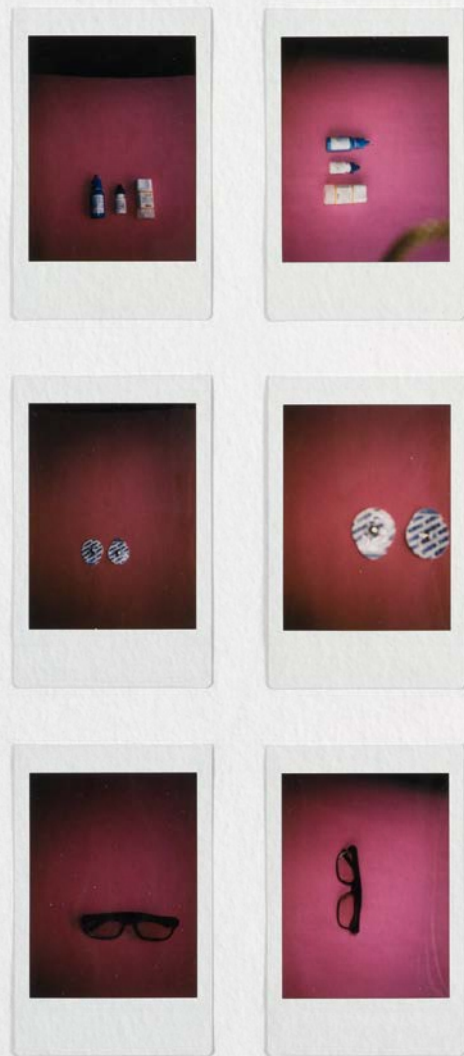
[60]_El Premio ARCO de la Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas fue creado mediante Decreto 14/2004, de 5 de febrero (modificado por Decreto 20/2005, de 27 de enero). El Premio Comunidad de Madrid ESTAMPA, por el Decreto 149/2008, de 16 de octubre. El Premio Comunidad de Madrid-MADRIDFOTO, por la Orden 943/2010, de 11 de mayo. El Premio Comunidad de Madrid-SUMMA (que sustituye al anterior), por la Orden 5980/2013, de 16 de septiembre. A través de estos premios ingresan obras como las de Ibon Aranberri (ARCO, 2007); Premios Estampa: José Luis Santalla y Fernando Bayona (2009), Txomin Badiola, Artists Anonymouys, Pat Andrea (2010), Carlos Irijalba (2012), Almudena Lobera (2014), Paula Anta (2016); Premios MADRIDFOTO: Mauricio Dias y Walter Riedweg (2010), Jacobo Castellano (2011), Alexander Apóstol (2012); Premio SUMMA: Rosell Messeguer (2013), Daniel G. Andújar (2014), Manolo Laguillo (2015).

[61]_A estos autores se unen fotógrafos presentes en las exposiciones del CA2M, como Walead Beshty, Andrew Bush, Peter Pillar o Wolfgang Tillmans.

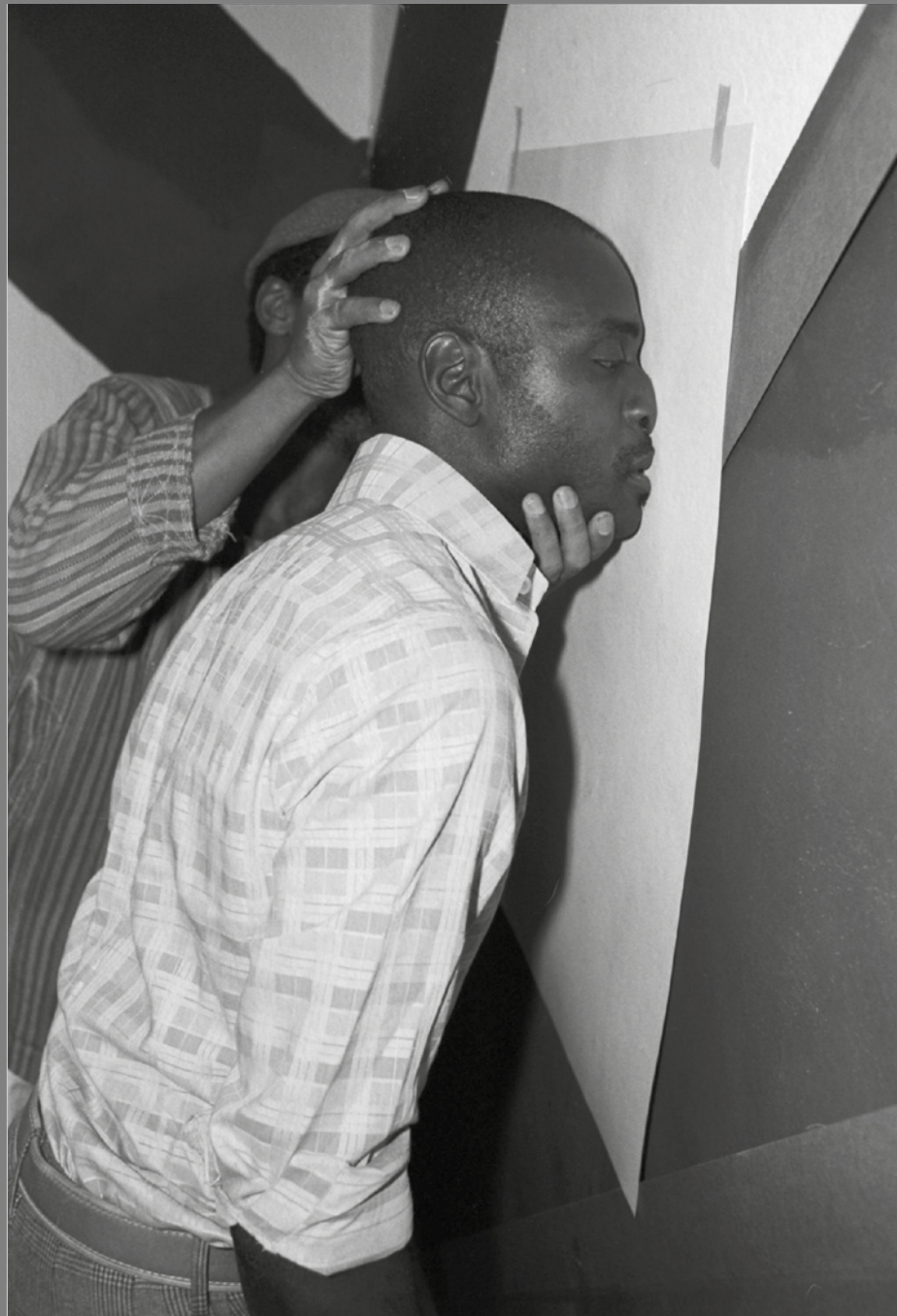
[62]_Los asesores en esta época han sido Elena Fernández Manrique, Javier Martín Jiménez, Tania Pardo Pérez y Juana Arana de Andrés.

[63]_Los premiados (no todos con exposición posterior) fueron Pierre Gonnord (2007), José Manuel Ballester (2008), Javier Vallhonrat (2009), Daniel Canogar (2010), Chema Conesa (2011), Chema Madoz (2012), Javier Campano (2013), Joan Fontcuberta (2014), Ricardo Cases (2016), Miguel Trillo (2017), Carmela García (2018), Paula Anta (2022) y Marisa Flórez (2023). Entre los artistas que han expuesto destacan Jose Antonio Carrera, Juan Manuel Díaz Burgos, Pablo Genovés, David Jiménez, Enrique Meneses, Aitor Ortiz, Tanit Plana, Ricard Terré o Laura Torrado.

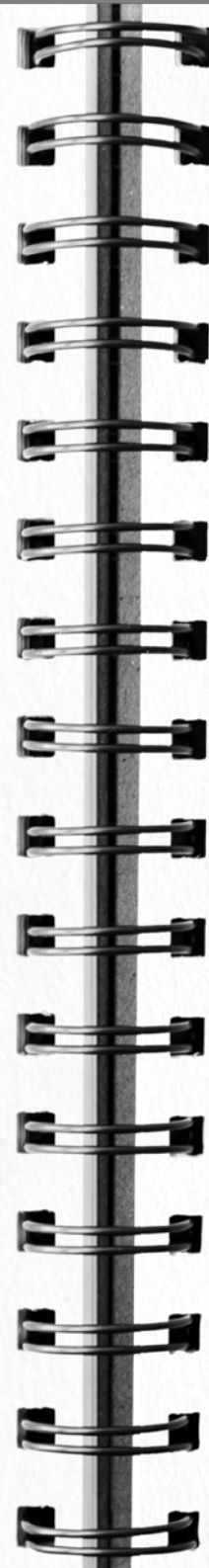
[64]_Véase <https://www.comunidad.madrid/cultura/oferta-cultural-ocio/proceso-seleccion-fotocanal-libro-fotografia> [consulta: 21-06-2025] y <https://www.comunidad.madrid/cultura/oferta-cultural-ocio/proceso-seleccion-fotolibro> [consulta: 21-06-2025].



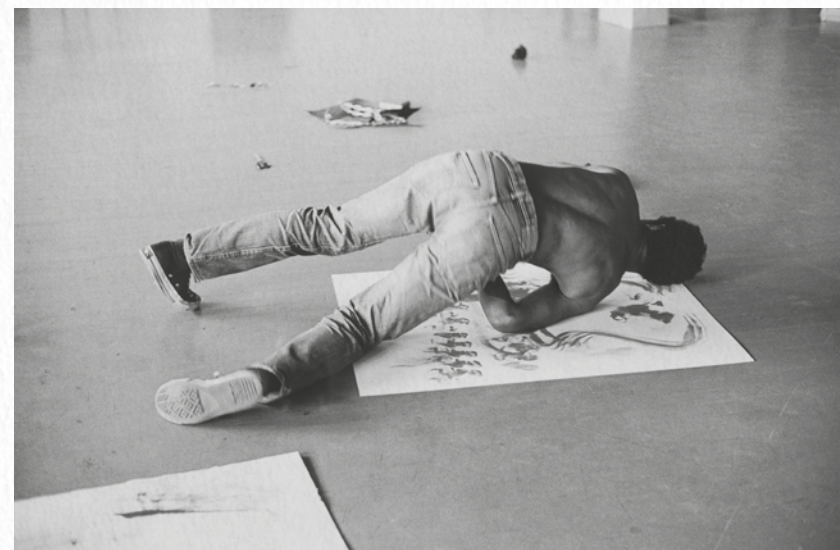
Costa Badía. Delección. Serie Polaroids [Deletion, Series: Polaroids], 2018.
Ingr. Col. [Acq.]: 2020



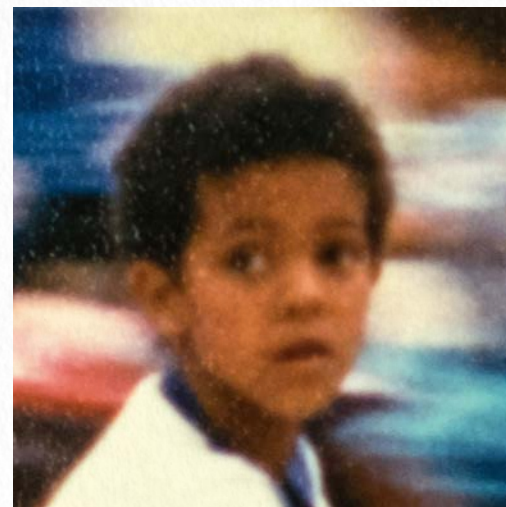
Bruce W. Talamon. David Hammons/Clevon Little,
Create a Body Print Los Angeles 1975, 1975.
Ingr. Col.[Acq.]: 2018



Enrique Meneses. Cassius Cay (más tarde Muhammad Ali) leyendo sus poesías en Nueva York, en el Lower Manhattan [Cassius Clay (later Muhammad Ali) Reading his Poetry in Lower Manhattan, New York], 1963.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



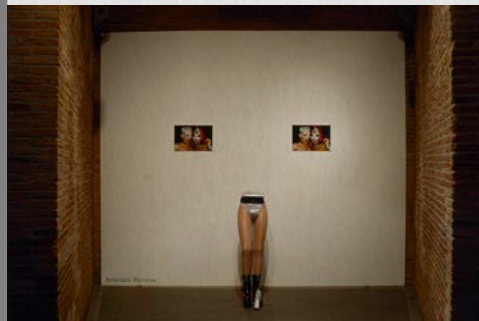
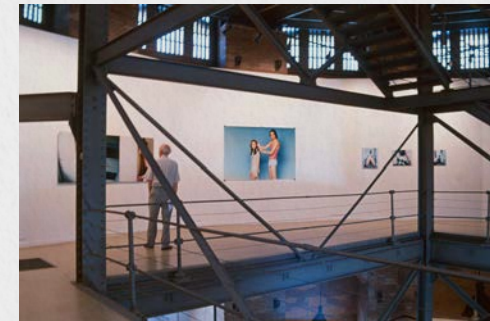
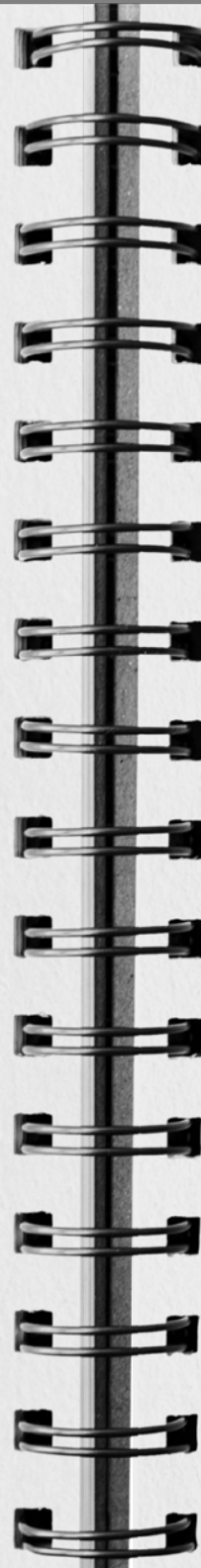
Bruce W. Talamon. David Hammons Making Body Print, Slauson Ave.
Studio Los Angeles 1974, 1974.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



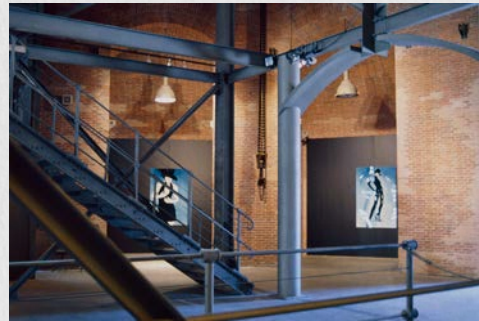
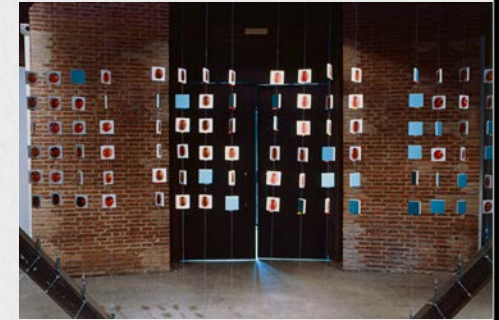
Rubén H. Bermúdez. Detalle de la instalación Y tú, ¿por qué eres negro?
[Detail from installation And you, why are you black?], 2016.
Ingr. Col. [Acq.]: 2018



Imágenes de archivo de las exposiciones en la Sala Canal de Isabel II, 1999-2008.
Fotografías de Javier Campano y Carmela García



Imágenes de archivo de las exposiciones en la Sala Canal de Isabel II, 1999-2008.
Fotografías de Javier Campano y Carmela García



Imágenes de archivo de las exposiciones en la Sala Canal de Isabel II, 1999-2008.
Fotografías de Javier Campano y Carmela García



Imágenes de archivo de las exposiciones en la Sala Canal de Isabel II, 1999-2008.
Fotografías de Javier Campano y Carmela García



Imágenes de archivo de las exposiciones en la Sala Canal de Isabel II, 1999-2008.
Fotografías de Javier Campaño y Carmela García

De dualidades, impurezas y sentimientos. Exponer la fotografía de creación en la Sala Canal de Isabel II (1993-2001)

(Juliane Debeusscher)

Escribir sobre exposiciones implica tratar con objetos desaparecidos, a los que solo se puede acceder a través de fuentes documentales de diversa naturaleza, no siempre fáciles de localizar. La falta de registros visuales, o su carácter incompleto, obliga a reconstruir la historia de estos eventos con la ayuda de textos curatoriales, listados de obras, reproducciones en catálogos, reseñas críticas y, cuando es posible, testimonios directos. Se navega de un extremo a otro, del objeto desaparecido a su trayectoria reconstruida o, más bien, especulada a partir de rastros e indicios.

Desde la década de 1990, el panorama de la fotografía contemporánea española ha experimentado importantes cambios, relativos a su proceso de consolidación institucional y comercial como disciplina y medio artístico¹. Desde su inau-

guración en enero del 1987 como espacio dedicado principalmente a la fotografía, la Sala Canal de Isabel II ha formado parte de este paisaje, acompañado y reflejado estos cambios en el contexto de Madrid y su Comunidad, pero también a nivel estatal, en diálogo con otras escenas internacionales. Este texto se centra en un periodo limitado de su historia, de 1993 a 2001, con el objetivo de resaltar algunos de los temas y debates que atravesaron su programación durante esos años. Más concretamente, aborda un conjunto de proyectos expositivos que contribuyeron de manera significativa a visibilizar las prácticas fotográficas de autores activos en España: «Impuros. Última generación» (1993), «Miradas y visiones» (1994), «La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España» (1994), «El cuerpo y la memoria» (1995), «El Álbum. Cuando la mirada acaricia» (1997), «En torno a Cervantes» (1997-1998), «Dime que me quieres» (1999). Estas exposiciones, celebradas aproximadamente una vez al año (salvo interrupciones por las obras de reparación llevadas a cabo periódicamente en la Sala), fueron comisariadas por Rafael Doctor Roncero, entonces asesor de la programación expositiva de la Sala, bajo la coordinación general de Teresa Zaragoza². Se sumaban al resto de la programación, compuesta principalmente (pero no exclusivamente) por muestras individuales de autores históricos o contemporáneos, muchas de ellas fruto de colaboraciones con instituciones cul-

turales españolas o internacionales³. Las exposiciones a las que vuelve este texto, centradas en la fotografía de creación española contemporánea, destacaban por sus planteamientos curatoriales, enunciados y defendidos en los catálogos publicados para acompañarlas. En paralelo, y siempre bajo la responsabilidad de Doctor Roncero, se implementaron en la Sala Canal de Isabel II dos importantes dispositivos de difusión y reflexión sobre el medio fotográfico: las Jornadas de Estudio de la Fotografía Contemporánea (más adelante Jornadas de Estudio de la Imagen) y, a partir de 1999 y en el marco de estas Jornadas, la manifestación Canal Abierto, un espacio de convergencia y libre presentación de trabajos de fotógrafos emergentes, único en ese momento.

Los proyectos expositivos concebidos por Doctor Roncero eran ante todo la expresión del punto de vista del comisario. Reflejaban su interés por un uso del medio no documental y no conceptual, con una alta componente subjetiva y una propensión a incorporar múltiples lenguajes artísticos y procedimientos técnicos. Sin embargo, también proporcionaban a los artistas, de manera especialmente evidente en los catálogos, la oportunidad de hablar o escribir en primera persona sobre su trabajo, además de experimentar en el espacio de la Sala con una variedad de formatos de instalación, siempre dentro de los límites impuestos por la institución y los medios disponibles. Si

tomamos en cuenta las múltiples líneas historio-
gráficas y artísticas debatidas durante las Jornadas de Estudio y, hacia el final de la década, el espacio de Canal Abierto, podemos ver en este conjunto de episodios un intento importante de crear, de manera coral y marcadamente multifocal, un contexto para pensar sobre y difundir la fotografía de creación en España. Volviendo a ello, y sin pretender abarcar estas iniciativas en toda su complejidad, este texto propone restituir y poner en perspectiva algunos de los temas fundamentales debatidos en aquel momento: entre ellos, la inclusión de la fotografía en el campo del arte y de su historiografía, su relación con el arte contemporáneo y el ámbito de la imagen, la plasticidad como elemento de dignificación artística del medio, la diversificación de sus ámbitos y formatos de creación, y el carácter fundamentalmente popular y social del medio, propicio para generar y vehicular emociones más allá de la esfera artística.

[1]_La extensión de este texto no permite ahondar en el tema. Sobre el proceso de institucionalización de la fotografía en relación con el ámbito del arte contemporáneo en el contexto madrileño, véase Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López e Inés Plasencia Camps, «Entre el flash y la luz continua: la institucionalización de la fotografía en el circuito del arte contemporáneo madrileño, 1971-1998», *Goya: revista de arte*, n. 386 (2024), pp. 169-184.

[2]_La exposición «En torno a Cervantes» fue comisariada por Rafael Doctor Roncero y Teresa Zaragoza.

[3]_El texto de Olga Fernández López en este mismo catálogo examina más facetas de la programación de este periodo. Olga Fernández López, «14 millones de

ojos: la colección fotográfica de la Comunidad de Madrid: historias, agentes y públicos», en *14 millones de ojos: colección, fotografía, público* [cat. exp.] (Madrid: Comunidad de Madrid), 2025, pp. 14-139. Véase, además, la cronología de exposiciones en «Sala de Exposiciones Canal de Isabel II (1986-2011): 25 años al servicio del arte», en *Primer depósito elevado de agua de Madrid: cien años haciendo historia* (Madrid: Canal de Isabel II, 2011), pp. 63-103. Disponible en línea: <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010686.pdf>



Jana Leo. Sin título [Untitled], 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1993



Pedro Gómez Jiménez. Vallecas, Madrid, 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001



Pedro Gómez Jiménez. Peña Grande, Madrid, 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001

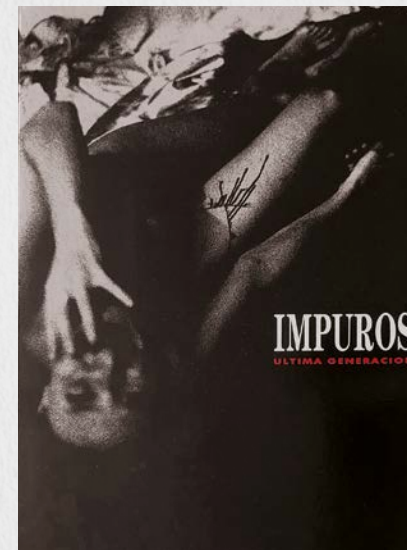


Pedro Gómez Jiménez. Barrio del Pilar, Madrid, 1998.
Ingr. Col. [Acq.]: 2001

Devolver su respetabilidad a la fotografía sin desnaturalizarla

A modo de manifiesto, el primer episodio del ciclo de exposiciones colectivas dedicadas a la fotografía de creación española abordaba la cuestión del lugar de la misma en el campo del arte⁴. «Impuros. Última generación» (de junio a agosto de 1993) exploraba la idea según la cual el medio, históricamente separado del resto de las artes visuales por su modo de producción mecánico, había sido admitido en el exclusivo campo del arte al acentuar su plasticidad y su carácter único e irrepetible. Doctor Roncero recordaba a figuras vanguardistas como Josep Renau, Raoul Hausmann o John Heartfield, cuyas fotografías manipuladas o experimentos con el soporte fotográfico habían pasado a formar parte de colecciones de museos y manuales de historia del arte, mientras que la fotografía más clásica, con su «insultante» tecnicidad, permanecía en la periferia⁵. Desde este punto de vista, era la pureza, tradicionalmente asociada al modo de producción de la imagen fotográfica, lo que impedía que fuera considerada un arte tan respetable como los demás. Al afirmar que la imagen fotográfica era «tan material y tan modelable (aunque con distintos elementos) como la de la pintura o la escultura», se resaltaban sus propiedades creativas en vez de las de reproducción mecánica y

mimética de la realidad⁶. La plasticidad permitía alterar la pureza de la fotografía y, al volverla impura, le devolvía el derecho de «habitar» el lugar del arte⁷. Concebidas específicamente para «Impuros», las obras de Daniel Canogar, Marcelo Expósito, María José Gómez Redondo, Jana Leo y Martín Samperdro, experimentaban con la incorporación de diversos elementos plásticos y textuales, y mostraban una práctica autorreflexiva que, en varios casos, transitaba por el propio cuerpo. No se trataba tanto de reivindicar la legitimidad de estas prácticas impuras o alteradas como arte, sino de mostrar que la fotografía de creación había trascendido ese debate y, por lo tanto, podía prescindir de cualquier justificación o complejo de inferioridad frente a otros lenguajes del arte contemporáneo.



Portada del catálogo Impuros, 1993

Si bien la idea de una proximidad original entre la fotografía y otras artes, empezando por la pintura, no era nueva, su asociación con una condición de «impureza» aportaba nuevos matices que la exposición defendía como propios de la generación de fotógrafos expuestos⁸. «Impuros» se planteaba, de hecho, como una propuesta generacional. Recordando la clasificación establecida por la revista *Nueva Lente*, que identificaba cinco generaciones de fotógrafos (la «Quinta Generación» vinculada a la revista), seguidas de una sexta y una séptima mencionadas en *La Luna de Madrid*, Doctor Roncero reconocía la proximidad de los artistas expuestos en la Sala Canal de Isabel II con esta última: la séptima⁹. Al mismo tiempo, rechazaba el uso de la misma numeración y prefería referirse a una «Última», o «NO Generación»: «aún no bien conocida ni definida, pero que se asienta en la pérdida de complejos con respecto a las demás artes plásticas. Se trata de una generación impura que se desprende del formalismo —interno y externo— de la imagen fotográfica»¹⁰.

Las obras expuestas en «Impuros» reflejaban un uso de la fotografía exento de fascinación por sus propiedades técnicas y su capacidad para reproducir fielmente la realidad¹¹. La fotografía se abordaba como un medio artístico entre otros, escogido por su maleabilidad y su aptitud a comunicar una amplia gama de sensaciones. Su impureza, por lo tanto, no era una finalidad, sino un lugar

de tránsito que aumentaba la capacidad del medio de sintetizar y superar las barreras entre las artes, abrirse a la reapropiación, a un uso no técnico, incluso *amateur*, popular. Esta especie de indiferencia hacia la fotografía y sus propiedades, así como la voluntad de proyectarla en un ámbito no limitado a un uso profesional y a la valorización de determinadas competencias técnicas, marcaría la programación de la Sala Canal de Isabel II durante esos años. Señalaba una normalización de la presencia de la fotografía en el ámbito del arte contemporáneo y su salto a la esfera de la imagen.



Portada del catálogo *Miradas y visiones*, 1994

Mientras «Impuros» se interesaba por la plasticidad de la fotografía, cuestionando de paso los mecanismos de su validación por parte de la crítica y del mercado, «Miradas y visiones» (de

enero a marzo de 1994) planteaba la misma pregunta desde otro ángulo: «¿Es necesario manipular o subjetivizar la forma de entender el medio fotográfico para confeccionar un trabajo de creación, de autor, en este terreno?»¹². La exposición, concebida como la «cara B» de la anterior, buscaba demostrar que incluso la fotografía purista, sin alteraciones ni manipulaciones —es decir, no «impura»— y «sin pretender ser “Arte”», podía construir «mundos propios, subjetivizados por el solo hecho de la mirada individual»¹³. Este planteamiento, tal y como apunta Olga Fernández López en este mismo catálogo, implicaba mantener la cualidad *autoral*, o, en otras palabras, la centralidad del autor, con su facultad única de mirar o ver a través de la cámara¹⁴.

La estructura de «Miradas y visiones» se inspiraba en «Mirrors and Windows. American Photography since 1960», exhibición organizada en 1978 por John Szarkowski, entonces director del departamento de fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York, en esta misma institución. En 1981, «Mirrors and Windows...» se presentó también en Madrid, en la Fundación Juan March. Doctor Roncero recuperaba su fórmula dual y asumía la analogía entre ambos títulos, «Miradas como ventanas, visiones como espejos», para evocar dos modos, ambos subjetivos, de acercarse a la fotografía: por un lado, la mirada como captura o registro del mundo exterior desde una posición de autor (Luis Baylón, Jorge Lens, José Muñoz), por otro,

la visión como transposición de un mundo interior (Ana Casas, Pedro López Cañas, Chema Madoz)¹⁵. Esta dicotomía, pretexto conceptual de la exposición, venía enseguida quebrada con la introducción de un «eslabón intermedio» (Javier Campano y Oscar Molina), que demostraba la resistencia del medio a cualquier tentativo de clasificación simplista¹⁶.

«Impuros. Última generación» y «Miradas y visiones» eran diametralmente opuestas en sus planteamientos curatoriales y, sin embargo, ambas prestaban atención a un uso del medio fotográfico que podría calificarse de instrumental, destinado a dar cuenta de investigaciones en primera persona, en la frontera entre las artes plásticas y la imagen. «Miradas y visiones», además, concebía la «autenticidad» de la fotografía de una manera no tan alejada de lo que en «Impuros» se manifestaba como una ausencia de complejos o indiferencia:

La fotografía como tal pervive por la inercia de su propia autenticidad. No es necesario demostrar que es el medio de expresión más directo y enraizado en el mundo contemporáneo. Su práctica (familiar o dominguera) es muy numerosa. A través de ella el ser humano ha aprendido a mirar y a concebir una nueva relación entre el espacio y el tiempo. Cada día se registran en el mundo millones de miradas. Imágenes de todo lo que nos rodea, de lo que amamos, de nosotros mismos. Las copias fotográficas aparecen como registros de unos momentos concretos y nos hemos acostumbrado a ellas de una forma ritual y necesaria¹⁷.

Al mismo tiempo que la marca del autor seguía operando como la principal garantía de autenticidad de la fotografía creativa, esta insistencia en la presencia abrumadora del medio como ritual social contemporáneo le confería un lugar descentrado en el sistema del arte, apartado de sus jerarquías y sus creadores de primer plano.

Dirección General
de Patrimonio Cultural

NOTA DE PRENSA
MIRADAS Y VISIONES



El 19 de enero de 1994 a las 19.30 horas se inaugurará en la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid, la exposición de fotografía "Miradas y Visiones". Jorge Lens Leiva, Luis Baylón, José Muñoz, Javier Campano, Oscar Molina, Pedro López Cañas, Ana Casas y Chema Madoz son los fotógrafos que componen la muestra, comisariada por Rafael Doctor.

El mismo día 19 a las 12 horas se realizará la presentación a la prensa.

Hablamos de MIRADAS para referirnos a las fotografías que se encuentran en torno a la acción directa de ver hacia el exterior. Imágenes que se construyen al ser captadas por el autor. VISIONES son esas otras imágenes que aunque se basen en el mundo exterior, son construcciones del mundo interno. Su autor, un visionario, lleva a la "objetividad" del medio fotográfico las ilusiones visuales de su propia imaginación.

Tanto las "Miradas" como las "Visiones" aparecen sobre un mismo soporte y han sido realizadas con los mismos medios. Son exponentes de una fotografía purista que confía en los medios expresivos primarios de la imagen fotográfica y que es capaz de reflejar las inquietudes por un mundo exterior o interior indistintamente.

"Miradas y Visiones" se ha concebido como contrapunto a la exposición "Impuros" presentada en la misma Sala unos meses atrás. En "Impuros" se quiso mostrar el trabajo de creadores españoles que realizaban su obra en los umbrales formales de la concepción fotográfica tradicional. En "Miradas y Visiones" los fotógrafos seleccionados en esta ocasión desarrollan su trabajo sin alterar la tradicional concepción de la fotografía. Sus obras son imágenes sobre papel, ya sea color o sobre todo blanco y negro, realizadas para ser enmarcadas en pass-partout. No obstante, aunque no cuestionen el soporte, se trata de trabajos de creación de autor con la misma entidad que los anteriores.

El trabajo de JORGE LENS se titula "Teatro de Calle" y se basa en las ferias y mercadillos ocasionales de nuestros pueblos y ciudades. Es un reportaje en color que se inscribe en la tradición surrealista de la visión de la vida cotidiana en este país.

JOSE MUÑOZ realiza un trabajo titulado "Sonrisas y Lágrimas" que se centra en reflejar el mundo interno de los circos. Son "Imágenes decisivas" del circo, realizadas con gran precisión y con una fuerte expresividad.

[4]_Rafael Doctor Roncero llegó a la Sala Canal de Isabel II tras proponer un proyecto expositivo sobre la revista *Nueva Lente* (tema de su tesina en la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Valeriano Bozal). Mientras esperaba que se concretara, su propuesta para la exposición «Impuros» fue aceptada para cubrir un espacio en la programación y celebrada unos meses antes del proyecto «Nueva Lente». A partir de ese momento, comenzó a participar activamente en la gestión y producción de exposiciones. Esta labor era compensada, en cierto modo, ofreciéndole un espacio anual en la programación para comisariar una exposición propia. Conversaciones entre Rafael Doctor Roncero, Olga Fernández López y Juliane Debeusscher, 28 de abril y 6 de mayo de 2025. Quiero agradecer a Rafael Doctor Roncero y a Olga Fernández López por sus aportaciones y sugerencias durante la redacción de este texto.

[5]_Rafael Doctor Roncero, «Impuros», en *Impuros: última generación* [cat. exp.] (Madrid: Fundación Caja Madrid/Dirección General de Patrimonio Cultural) 1993, p. 10.

[6]_Ibíd., p. 11. Véase también Rafael Doctor Roncero, «Introducción a la fotografía de creación en España», en *Nueva Lente: Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España: jornadas de estudio* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural/Consejería de Educación y Cultura) 1995, pp. 11-22.

[7]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1993, p. 13.

[8]_La relación de la fotografía con la pintura era presente en círculos fotográficos que privilegiaban una práctica no purista. En su vertiente visual, había sido investigada por Peter Galassi en la exposición «Before Photography. Painting and the Invention of Photography» en el MoMA neoyorquino, en 1981. Véase también Mónica Carabias Álvaro, «La movida no lo fue todo: poptografía (1980-1981), un proyecto de autor de Miguel Oriola para estimular el apetito colectivo de la generación del 80», en Miguel Ángel Cabañas y Wilfredo Ricón García (eds.), *Arte en colectivo: autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (Biblioteca de historia del arte) (Madrid: CSIC), 2023, p. 376.

[9]_Un número especial de *Nueva Lente* publicado en agosto del 1974 y titulado «Quinta Generación» identificaba a esta generación con fotógrafos nacidos después del 1950, caracterizados por un enfoque creativo y una voluntad de internacionalización. La séptima generación fue objeto de un número especial de *La Luna de Madrid*, el 42, publicado en septiembre de 1987. Los fotógrafos Daniel Canogar y Martín Sampedro, expuestos en «Impuros», aparecían en este número.

[10]_Rafael Doctor Roncero, op. cit. 1993, p. 13.

[11]_Una reseña de la exposición publicada en la revista *Lápiz* criticaba la inconsistencia de la separación radical entre fotografía pura e impura, a la vez que saludaba la exposición como una oportunidad de conocer el trabajo de «algunos de los artistas jóvenes más interesantes de este país». Carlos Jiménez, «Impuros» (sección Crónicas), *Lápiz: revista internacional de arte*, n. 94, junio-julio de 1993, pp. 90-91.

[12]_Rafael Doctor Roncero, «Miradas y visiones», en *Miradas y visiones* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, p. 11.

[13]_Ibíd., p. 12.

[14]_Olga Fernández López, art. cit., 2025, p.

[15]_Rafael Doctor Roncero, art. cit., 1994, pp. 11-18.

[16]_Además de la Sala Canal de Isabel II, «Miradas y visiones» se presentó en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Salamanca (febrero-marzo de 1995) y en la Casa das Artes de Vigo (marzo-abril de 1995). Estos vínculos con otros espacios expositivos (en el caso de la Universidad de Salamanca, la colaboración se mantendría de forma regular) dan cuenta del alcance de la programación de la Sala Canal más allá de sus paredes, incluso en el ámbito de la enseñanza artística.

[17]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1994, p. 13.



Jorge Lens. Teatro de la calle [Street Theatre], 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Javier Campano. Tánger [Tangier], 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Óscar Molina. Fotografías de un diario [Photos from a Diary], 1993.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2000



Ana Casas. Autorretrato. Serie Viena [Self-portrait. Series: Vienna], 1992.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Chema Madoz. Sin título (La copa)
[Untitled (The Glass)], 1994.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994

Nueva Lente

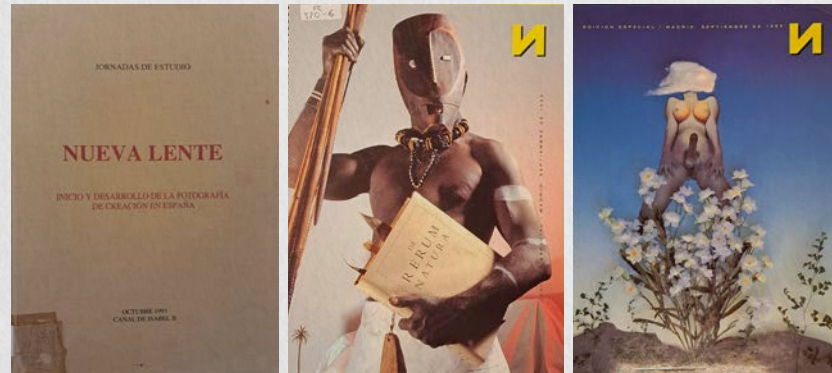
Varias de las cuestiones planteadas en el díptico «Impuros. Última generación»/«Miradas y visiones» fueron debatidas durante las Jornadas de Estudio sobre Fotografía Contemporánea, en octubre de 1993. Los tres días de conferencias, mesas redondas y comunicaciones de esta primera edición reunieron a historiadores del arte y especialistas en torno a la fotografía de creación (expresión preferida a la de fotografía artística o arte fotográfico) y su contexto nacional e histórico. De forma significativa, las Jornadas se presentaban como el tercer acto de un proyecto ideado por Doctor Roncero en torno a la revista *Nueva Lente*, fundada en 1971, y a su papel crucial en la ampliación del campo de la fotografía en España durante los años setenta¹⁸. El primer acto consistía en una exposición en la Sala Canal de Isabel II que incluía una selección de páginas de la revista y obras de fotógrafos contemporáneos afines al espíritu de *Nueva Lente*¹⁹. El segundo, en la edición de un nuevo número de la revista. Este número no tenía carácter antológico, sino que se trataba más bien de una creación original que contaba con la participación de los fundadores y directores artísticos de la revista: Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano y Jorge Rueda²⁰. Tanto la exposición como el número de *Nueva Lente* resaltaban la importancia de la concepción de la

imagen fotográfica que la revista había contribuido a difundir, así como su resonancia en el presente. Al exponer páginas de la revista, se hacía hincapié en su función como espacio expositivo, en el que la interacción y la fricción entre diversas imágenes fotográficas prevalecían sobre la calidad o el carácter único de cada una de ellas:

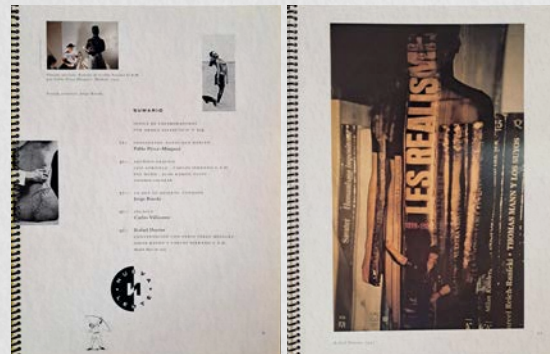
La revista no era un escaparate donde se mostraban buenas fotografías; ejerció de espacio común donde convivieron los nuevos conceptos que se generaron en aquellos años. Se demostró que, pese a su complejo, la fotografía no era un arte menor y que si no tenía paredes para exponer lo podía hacer con la misma dignidad en las páginas de la publicación²¹.

A la manera de una sala de exposiciones, los editores de *Nueva Lente* concebían la página, o el conjunto de páginas, como una unidad espacial en la que las imágenes se relacionaban entre sí, de una forma ecléctica y desinhibida, en la que la distinción entre arte elevado y arte popular dejaba de tener sentido, así como la separación entre creación mecánica y manual²². No es casualidad que se haya querido destacar esta genealogía en la Sala Canal a principios de la década de 1990. Mientras *Nueva Lente* reivindicaba «una actitud editorial continua basada en lo que quince años después sería la máxima postmodernista del VALE TODO», las exposiciones colectivas y actividades organizadas durante esos años por Doctor Roncero en colaboración con artistas, historiadores del arte, edito-

res y *amateurs* fueron abiertamente integradoras y propicias a una desjerarquización no solo de los lenguajes artísticos, sino también a una supresión de la distinción entre la figura del artista/fotógrafo profesional y del aficionado o diletante²³.



[Izq.]_ Portada de Nueva Lente: jornadas de estudio, 1995.
[Centro, Dcha.]_ Portada y contraportada del catálogo Nueva Lente: edición especial, 1993.



[Izq. y Dcha.]_ Páginas interiores del catálogo Nueva Lente: edición especial, 1993.

[18]_En las jornadas participaron, además de los fundadores y editores de *Nueva Lente*, Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano, historiadores del arte y críticos como Juan Manuel Bonet, Estrella de Diego, Marie-Loup Sougez, Rafael Sanz Lobato o Javier Herrera. Las Actas se publicaron al año siguiente, en el marco de las II Jornadas. *Nueva Lente*, op. cit. 1995.

[19]_La exposición «Nueva Lente...» de la Sala Canal de Isabel II expuso obras de Pedro Almodóvar, Elías Dolcet, Pere Formiguera, Fernando Gállico, Marigra García Roderio, Juan José Gómez Molina, Miguel Guasch, José Ramón López Alonso, Miguel Ángel Mendo (Yéti), Rafael Pérez-Mínguez y Ton Riera.

[20]_*Nueva Lente: edición especial*, Madrid [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1993.

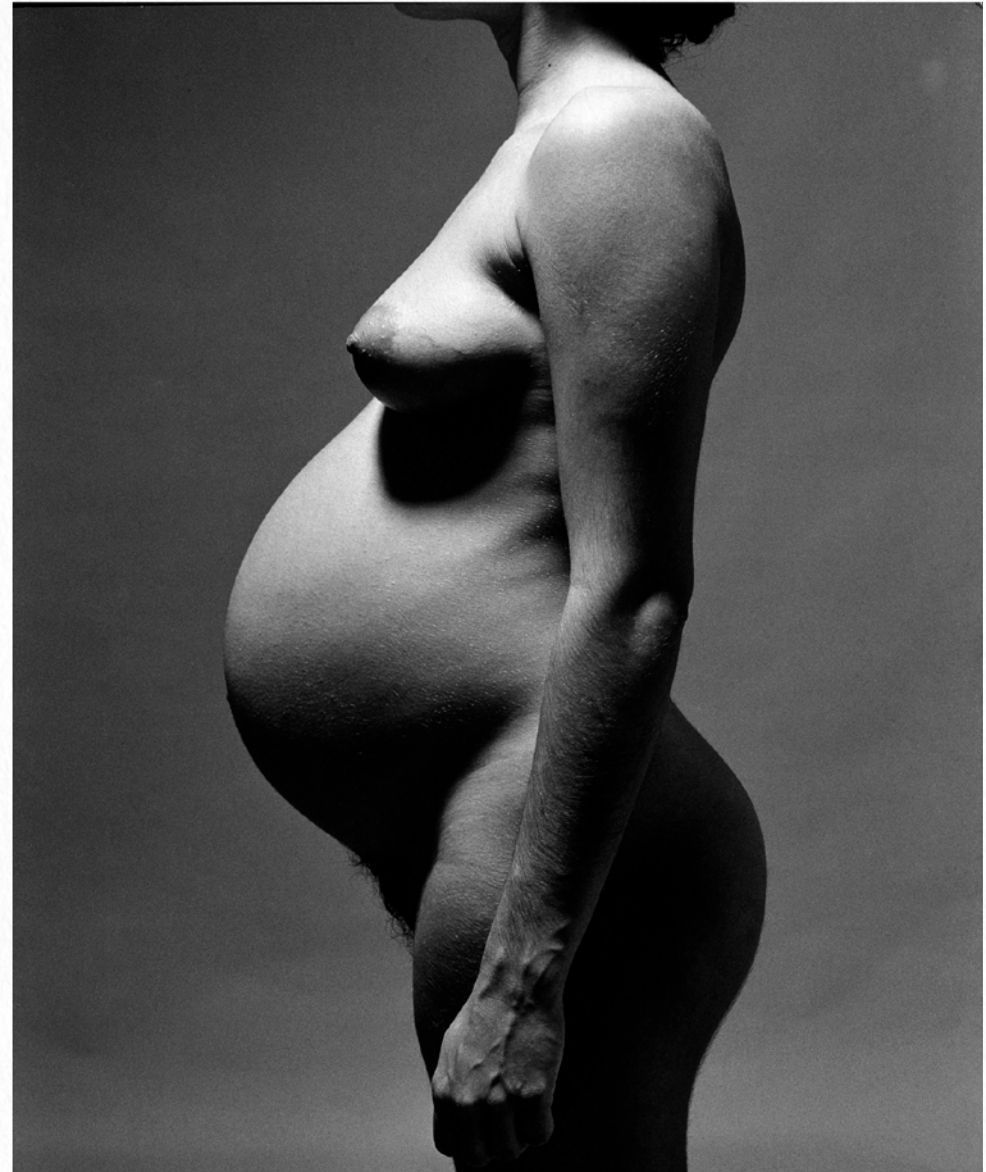
[21]_Rafael Doctor Roncero, «NUEVAMENTE», en op. cit., 1993, p. 6. Véase *Nueva Lente*, op. cit., 1993; Rafael Doctor Roncero, «Conversación con Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano G.A.H.», pp. 97-103.

[22]_Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», en *Concreta: sobre creación y teoría de la imagen*, n. 0 (2012), pp. 26-41.

[23]_Rafael Doctor Roncero, art. cit., 1993, p. 6.



180



Jesús Micó. Natura Hominis. Taxonomías (Díptico)
[Natura Hominis. Taxonomies] (Diptych), 1993-1995.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995

181

Paredes públicas, imágenes de y para todo el mundo

Devolver a la fotografía su función de registro popular, reafirmar su capacidad de producir memoria, emociones y hasta sensaciones físicas fue otro propósito clave en la programación de la Sala Canal de Isabel II en aquellos años. Asumiendo su anclaje como práctica social y su dimensión emotiva, las propuestas expositivas seguían alejándose de una visión tecnicista y especializada del medio. Con «El cuerpo y la memoria» (1995), «El Álbum. La mirada que acaricia» (1997) y, un poco más tarde, el lanzamiento de Canal Abierto, esta intención cobró forma y vida en el espacio de la Sala.

«El cuerpo y la memoria» seguía la línea trazada por «Impuros. Última generación» y «Miradas y visiones», jugando con situaciones o condiciones opuestas para abordar varias facetas de la fotografía de creación. La exposición giraba en torno a la idea de representación del cuerpo a través del medio fotográfico, su materialidad en el presente y su desmaterialización mediante el acto de rememoración del pasado²⁴. Por lo tanto, oscilaba entre unas «imágenes firmes, táctiles, limpias, absolutas (la imagen del presente)» manifiestas en obras de Pere Formiguera, Jesús Micó y Humberto Rivas, que mostraban tipologías y singularidades corporales, e imágenes donde el cuerpo era evo-

cado como algo «abstracto, complejo, difuso y escurridizo (la imagen del pasado)» en Rosa Entrena, Juan Carlos González, Gabriela Grech, Fernando Herráez, Agustín Martín Francés, Carlos Serrano. Esta fórmula, o método, basada en la puesta en evidencia de dualidades o aparentes antagonismos, facilitaba a un público no experto el acceso al medio como algo próximo y anclado en la contemporaneidad. El catálogo incluía, además del texto del comisario, una contribución de Maite Barrera con un enfoque histórico y un texto de Jana Leo que, tras su participación en «Impuros», formulaba una serie de reflexiones sobre su forma de ver el cuerpo, ilustrada con fotografías suyas y de otros autores²⁵.



[Izq.]_ Portada del catálogo El cuerpo y la memoria, 1995

[Centro, Dcha.]_ Portada y página interior del catálogo El álbum. Cuando la mirada acaricia, 1995

La concepción del cuerpo registrado en el presente (mirado) o rememorado (soñado, a modo de visión) en «El cuerpo y la memoria» era altamente individual, perteneciente a un autor. La

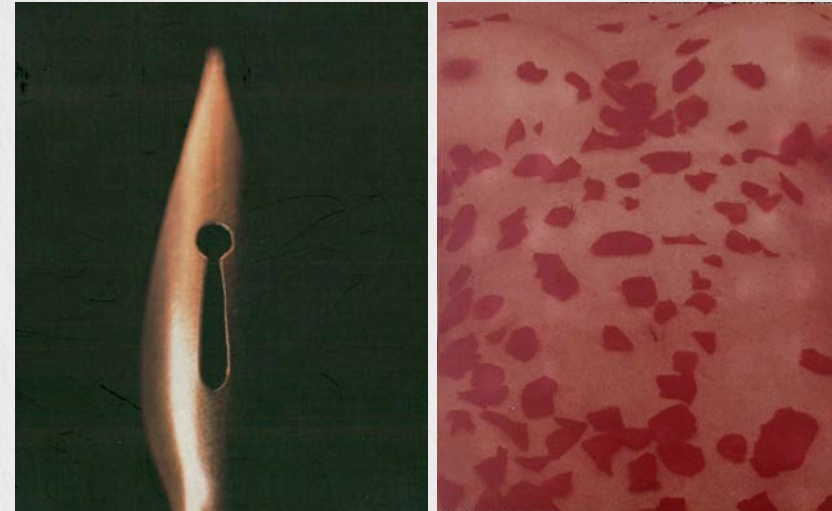
noción de memoria invocada en este caso, por lo tanto, tenía poco que ver con la restitución de una experiencia o recepción colectiva de la historia. Este aspecto sería profundizado en «El Álbum. Cuando la mirada acaricia» (1997), que se interesaba en el uso y consumo social de la fotografía en cuanto soporte material de una relación personal y afectiva mantenida en el tiempo. Partía de la idea del álbum como objeto real y manipulable, repositorio de imágenes a través del cual se mantienen lazos con personas cercanas o queridas, más allá de la intención de hacer arte. El tema surgía de un interés personal de Doctor Roncero por las fotografías anónimas, que coleccionaba. Quedaba patente en su intención inicial, según explicaba en el catálogo, de exponer en «El Álbum...» imágenes de fotógrafos ocasionales, encontradas en la calle o en laboratorios. La versión final incluía solamente fotógrafos o artistas profesionales, pero a diferencia de un corpus de obras concebidas para ser expuestas, estas fotografías retrataban su universo íntimo, y la mayoría no habían sido creadas para ser vistas por un público amplio²⁶. En este caso, explicaba Doctor Roncero, los autores se convertían «en otros, en ciudadanos cualquiera pero con un ojo algo más afilado y poseedores de una mejor técnica»²⁷. Esta desviación de la función original de las fotografías llevaba a cuestionar las implicaciones de su exhibición pública: «Con EL ÁLBUM intento sacar de su contexto fotografías que inicialmente

estaban destinadas a perdurar en un entorno ajeno a la de las paredes de la sala de exposiciones. Llevar el álbum íntimo a una pared pública no es nada fácil»²⁸. El diseño del catálogo, realizado por Carlos Serrano G.A.H, y el montaje de la exposición contribuían a concretar la idea de álbum como un objeto personal: cada autor podía elegir la presentación y el tamaño de sus fotos en la publicación, así como su disposición en las paredes de la Sala²⁹. Este interés por la fotografía anónima, como ritual social de fijación de eventos y personas importantes, tuvo continuidad en publicaciones posteriores de Doctor Roncero, como *Una historia (otra) de la fotografía* e *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*, esta última con la fotógrafa Sarah Rosenberg, quien había participado en «En torno a Cervantes» (1997-1998)³⁰. Por otro lado, la dimensión emocional de la fotografía, su relación con el amor y los sentimientos, con la necesidad de ser queridas y queridos, tema aparentemente poco digno de ser tratado en un contexto institucional, se abordaba sin complejos y de una manera que difuminaba las fronteras entre cultura de museo y cultura popular, entre la esfera intelectual y el mundo menos firme y respetable de los encuentros afectivos y sexuales. La última exposición colectiva del ciclo comisariado por Doctor Roncero, «Dime que me quieres» (1999), prolongaba estas interrogaciones y ahondaba en la idea de creación como expresión de unas carencias y búsqueda de felicidad y ternura, a través de

cuatro cuerpos de trabajo (Carmela García, Amparo Garrido, Santos Montes y Mapi Rivera) que delimitaban cuatro temáticas («perros, chicas, dolores y placeres»)³¹.

La exposición Canal Abierto, que a partir de 1999 acompañaba las Jornadas de Estudio de la Imagen, también contribuyó a ampliar el espectro de los temas susceptibles de ser abordados desde la fotografía y a difuminar la línea divisoria entre profesionales y no profesionales, con llamadas a contribuciones como «La imagen en la pared» (1999), «Sobre el amor» (2000), «Sobre el misterio» (2001), «Sobre el sexo» (2002)³². Conviene recordar el papel central de Canal Abierto como lugar de visibilización y democratización del medio, donde artistas, fotógrafos, aficionados, formados o autodidactas, participantes con perfiles y niveles de experiencia muy variados, podían exponer sus obras e intercambiar de forma horizontal. La existencia de un evento de periodicidad anual abierto a una multiplicidad de propuestas en torno a la fotografía de creación, corrobora la idea de la Sala Canal de Isabel II como un importante foro y, a la vez, laboratorio, en esa década de institucionalización de la fotografía contemporánea en España. Desde este punto de vista, podemos quizá considerar Canal Abierto, en cuanto espacio de experimentación e inclusión no jerárquico, como un producto directo de ese periodo intermedio, antes de que el «juego serio» de las instituciones con la fotografía contem-

poránea introdujera una competencia más dura, unas exigencias de calidad y de autodefinición más rigurosas, que repercutirían en las prácticas y formas de participación de los agentes implicados.



[Izq.]_ Portada del catálogo En torno a Cervantes, 1997
[Dcha.]_ Portada del catálogo Dime que me quieres, 1999

[24]_ *El cuerpo y la memoria* [cat. exp.] (Madrid: Consejería de Educación y Cultura/Dirección General de Patrimonio Cultural), 1995.

[25]_ Maite Barrera, «Habeas Corpus» y Jana Leo, «Cuerpo a Cuerpo», en *El cuerpo y la memoria*, op. cit., 1995, pp. 19-27 y pp. 29-57.

[26]_ Expusieron en *El Álbum. Cuando la mirada acaricia* Pedro Albornoz, Rafael Álvarez, Ricardo B. Sánchez, Luis Baylón, Javier Campano, Carmen Cantón, Martí Casanelles i Parés, Luis de las Alas, Javier Esteban, Jorge F. Bazaga, Fernando Flores, Alberto García-Alix, Matt Glass, David Hilliard, David Jiménez, Ouka Lele, Jorge Lens, Jana Leo, Fran López Bru, Pedro López Cañas, María Meseguer, Luis Pérez-Mínguez, Mary Pinto, Robert Royal, Beatriz Ruibal, Pablo Santana, Patric Tato Wittig, Javier Vila, Alexandra Veil y Cristina Zelick.

[27]_ Rafael Doctor Roncero, «El Álbum: cuando la mirada acaricia», en *El Álbum: cuando la mirada acaricia* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1995, p. 20. El catálogo incluía dos contribuciones más: Rosa Regàs, «Descubrimiento de la ternura» y Pamela K. Paulien, «La historia de un amuleto de amor», pp. 21-23 y pp. 25-28.

[28]_ *Ibid.*, p. 20.

[29]_ *El Álbum: cuando la mirada acaricia* es uno de los pocos catálogos de los que Carlos Serrano G.A.H. realizó el diseño, en estrecho diálogo con las intenciones del comisario. Otro catálogo fue el de *Miradas y visiones*. Los demás adoptaron un diseño más uniforme, pero en algunos casos (*En torno a Cervantes*, *Dime que me quieres*), las cubiertas fueron imágenes libres de texto. Información comunicada por Rafael Doctor Roncero, el 22 de mayo del 2025.

[30]_Rafael Doctor Roncero, *Una historia (otra) de la fotografía* (Madrid: Obra Social Caja Madrid), 2000; Rafael Doctor Roncero y Sarah Rosenberg, *Historia(s) de la(s) fotografía(s)* (Madrid: Taller-Myriam de Liniers de Arte/Obra Social Caja Madrid), 2002. En este libro, las fotografías están impresas en el formato original e individualmente, cumpliendo así con el proyecto inicial para el catálogo de *El Álbum...*, irrealizable en aquel momento.

[31]_*Dime que me quieres* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1999. El catálogo incluía textos de Rafael Doctor Roncero, «Dime que me quieres» y de Agustín Pérez Rubio, «Que-rencias», pp. 11-15 y pp. 17-23.

[32]_En el 2001, ante la participación masiva, se realizaron dos turnos de exposición. En 2002, Agustín Pérez Rubio tomó el relevo de la organización de Canal Abierto con «Sobre el sexo» (2002), «Fashionable» (2003) y «City Views» (2004) y, a partir de 2005, Sergio Rubira (en algunas ediciones, con Beatriz Herráez o Mónica Portillo) retomó la programación. El principio de apertura fue sustituido por una propuesta curatorial más clásica.



Carlos Serrano (G.A.H.). Apolo Belvedere (El Vaticano. Diciembre 1988)
[Apollo Belvedere (Vatican. December 1988)], 1995.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995

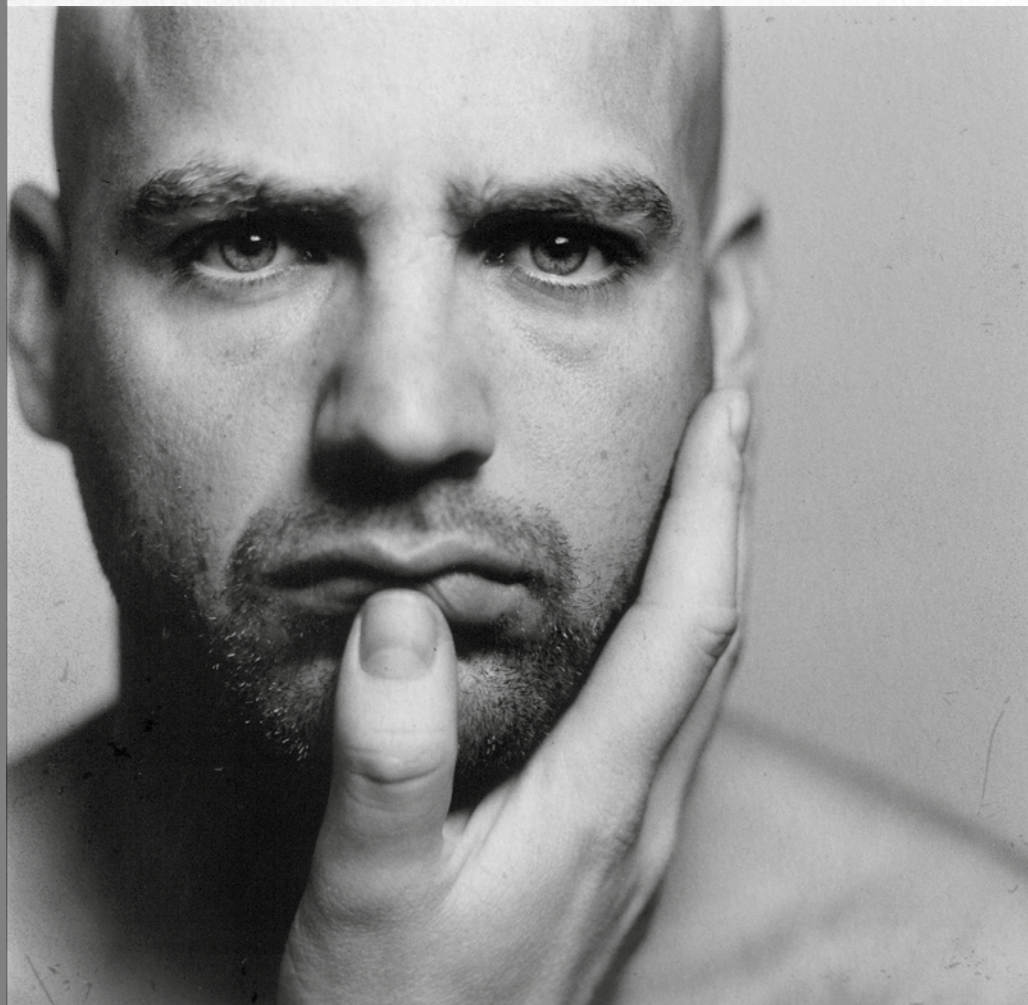


190



Gabriela Grech. Memoria de mis pasos [Memory of My Steps], 1994.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1995

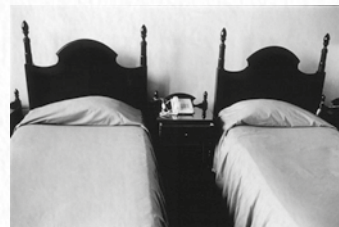
191



Juan Pablo Santana. Aíco y yo [Aíco and Me], 1996.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1997



Amparo Garrido. Sin título, nº 05. Serie Perros [Untitled, no. 5. Series: Dogs], 1997.
Ingr. Col. [Acq.]: 1999



Beatriz Ruibal. La brújula del cuerpo [The Body Compass], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2000



Mila Rodero. Shangai 2001, 2001.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2001



Raúl Belinchón. Sin título, Benidorm, diciembre 2000
[Untitled, Benidorm, December 2000], 2000.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2001



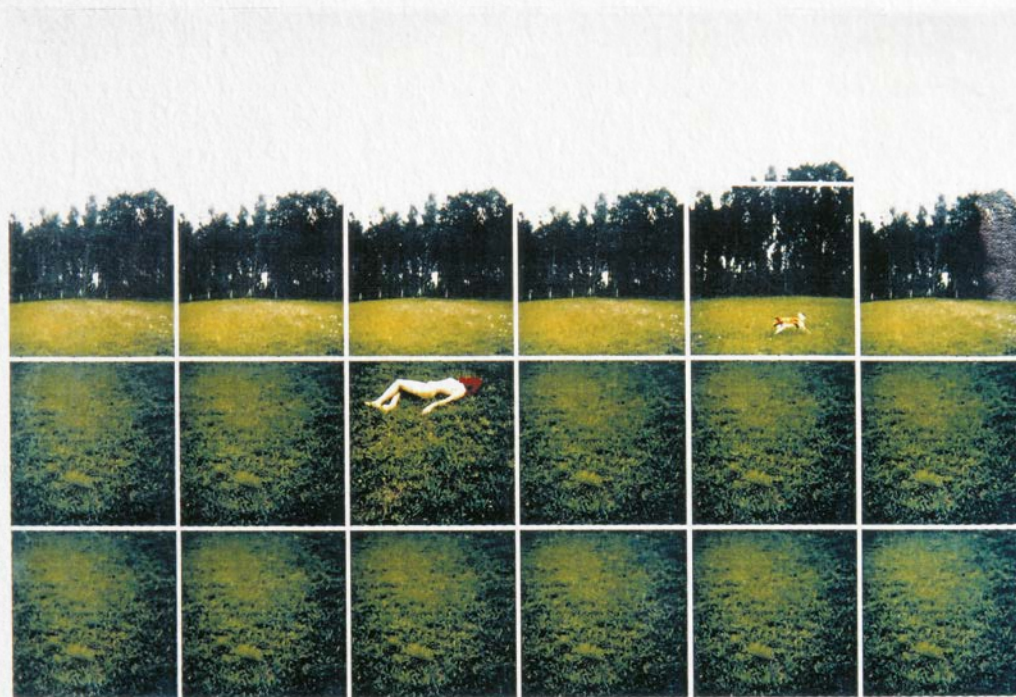
Sergio Belinchón. Sin título [Untitled], 1997.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2000



Luis Vioque. Praia de Barril, 2001.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2001



Luis Vioque. Es Grau, Menorca, julio 1997, 1997.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2001



María Regueiro. De repente el último verano (II) [Suddenly Last Summer (II)], 2001.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 2001



Campos de Bailén, año 1808.

Bleda y Rosa. Campos de Bailén, año 1808. Bailén, 1995-96, 1995-1996.
Ingr. Col. [Acq.]: 2012

Materia, formatos, ámbitos

Del foro, al laboratorio. La última línea que queremos recordar aquí tiene que ver con la experimentación con múltiples lenguajes, procedimientos y formatos de creación fotográfica y su proyección en el espacio expositivo, pero no solo. La vocación de la fotografía de creación —recordaba Doctor Roncero durante las I Jornadas de Estudio de la Fotografía Contemporánea— era ocupar «ámbitos» variados: «la calle, la publicación, la caja o el álbum familiar, el laboratorio, el archivo, etc... el ámbito de la fotografía de creación puede ser cada uno de ellos, no obstante, el trabajo de creación es un elemento de base expansiva. La creación artística, para autolegitimarse, siempre busca difundirse ya sea a través de una página, un cartel o en la pared de una galería»³³. De todos los ámbitos, el de la edición impresa era, según él, el más favorable a la fotografía debido a su carácter reproducible. En 1997, las III Jornadas de Estudio sobre *La fotografía publicada* volvían sobre el papel de las publicaciones y revistas dedicadas a la fotografía como agentes esenciales, no solo en la difusión y el estudio del medio, sino también en la propia creación fotográfica³⁴.

En el caso de los catálogos de exposiciones organizadas en época de Doctor Roncero, aunque cumplían una función principalmente in-

formativa y sujeta a limitaciones de formato y diseño, claramente diferente a la de un libro de artista o un libro de fotografía, eran pensados para abrir un nuevo capítulo de la exposición o una versión diferente pero complementaria. En particular, establecían otra relación entre la fotografía y el texto. La exposición «En torno a Cervantes» (1997-1998), organizada por Doctor Roncero y Teresa Zaragoza, ponía de relieve esta relación entre, por un lado, un imaginario textual y literario y, por otro, la imagen creada a partir de una simple directiva. María Bleda – José María Rosa, María José Gómez Redondo, Ciuco Gutiérrez, Alicia Martín, Isabel Muñoz, Jorge Ribalta y Sara Rosenberg se prestaban al ejercicio de producir una obra fotográfica a partir de la palabra «Cervantes» y, también, escribir sobre ella.

Algunos años antes, «La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España» (1994) se interesaba por la materialidad de la fotografía no mecánica, producida mediante estas dos técnicas. Ambas habían sido exploradas por las vanguardias históricas (dadaísmo, constructivismo, surrealismo) y corrientes del arte en los años sesenta y setenta, como el *pop art* y el arte conceptual³⁵. La exposición en la Sala Canal de Isabel II daba a ver experimentos con estas técnicas por artistas con prácticas cercanas a la pintura o la fotografía: Dis Berlin, Tomy Ceballos, Joan Fontcuberta, Jorge Galindo, Alberto García Sanz, Sean Mackaoui, Felicidad Moreno y América Sánchez.

La plasticidad volvía a ocupar el centro y, por esta razón, explicaba Doctor Roncero, la técnica del fotomontaje no figuraba entre las obras expuestas, ya que, al pasar por el laboratorio, generaba imágenes planas, sin la «décima de milímetro del papel que se pega»³⁶. Por otro lado, incluso los *collages* podían perder su espesor y materialidad al ser re fotografiados para su reproducción en un catálogo³⁷. «La fotografía sin cámara...» revelaba así como los soportes de la fotografía y sus procedimientos técnicos afectaban directamente a su materialidad; se adaptaban y transformaban con el tiempo, en función de los avances técnico-científicos. Por ejemplo, el *copy-art* (imágenes producidas con una fotocopidora), popularizado desde los años sesenta, podía equipararse a una «evolución técnica de las premisas iniciales del fotograma»³⁸.



[Izq.]_Portada del catálogo La fotografía sin cámara, 1994.
[Dcha.]_ Portada de la revista APARTADO 14.479.

A ese respecto, es importante recordar que antes de llegar a la Sala Canal de Isabel II, Doctor Roncero había creado y producido *Apartado 14.479*, una revista ensamblada (aunque la presentación del primer número en 1989 negara su carácter único de revista o de objeto artístico). El artefacto tenía como hilo conductor la fotocopia, descrita como un «medio terminal en sí y no como un medio transitorio alternativo»³⁹. Más allá de la técnica, elegida por su inmediatez y su bajo coste, el conjunto de obras reunido se caracterizaba por una «pluralidad estilística» que era —según el texto de presentación— «fruto de un contexto heterogéneo». Los autores también provenían de diferentes ámbitos y estaban más o menos familiarizados con el medio. La caja que recogía las contribuciones —explicaba la introducción— pretendía ser «un medio activo y abierto. Su limitación seriada no impide la difusión pirata de los trabajos que en ella se presentan. Desde aquí no sólo se permite sino que se incita a realizar esta acción que anularía parcialmente la innata y falsa aureola que rodea toda obra artística. La fotocopia puede ser fotocopiada»⁴⁰. En la segunda edición (número 1, la anterior el número 0), se afirmaba: «La caja juega al “medio”, establece una comunicación distinta a la de una revista de arte o la de una exposición»⁴¹.

No parece del todo descabellado ver una relación entre este concepto de caja-revista o caja-medio y la forma en que las exposiciones co-

lectivas presentadas en la Sala Canal de Isabel II durante la década siguiente abordaban la fotografía: como un medio plástico y maleable, apropiable, copiable.

[33]_Rafael Doctor Roncero, «Introducción a la fotografía de creación en España», en *Nueva Lente*, op. cit., 1995, p.12

[34]_Rafael Doctor Roncero (coord.), *La fotografía publicada: análisis de la edición fotográfica contemporánea en España* (III Jornadas de Estudio de la Imagen) (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1997.

[35]_Obras basadas en el *collage* y el fotograma habían sido incluidas en la exposición «Idas & Chaos: Trends in the Spanish Photography, 1920-1945», comisariada por Joan Fontcuberta en la Fundación Miró en Barcelona y la Biblioteca Nacional de España en Madrid en 1984. Doctor Roncero celebraba la contribución importante

de «Idas & Chaos» al reconocimiento de la vanguardia española, señalando a la vez algunas ausencias en la exposición, entre ellas, Gregorio Prieto y el postismo. Rafael Doctor Roncero, «La fotografía sin cámara: collage y fotograma recientes en España», en *La fotografía sin cámara: collage y fotograma recientes en España* [cat. exp.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, p. 18.

[36]_Ibíd., p. 10.

[37]_Ibíd., p. 11.

[38]_Ibíd., p. 22.

[39]_Texto de introducción a *Apartado 14.479*, n. 0 (1989).

[40]_Ídem.

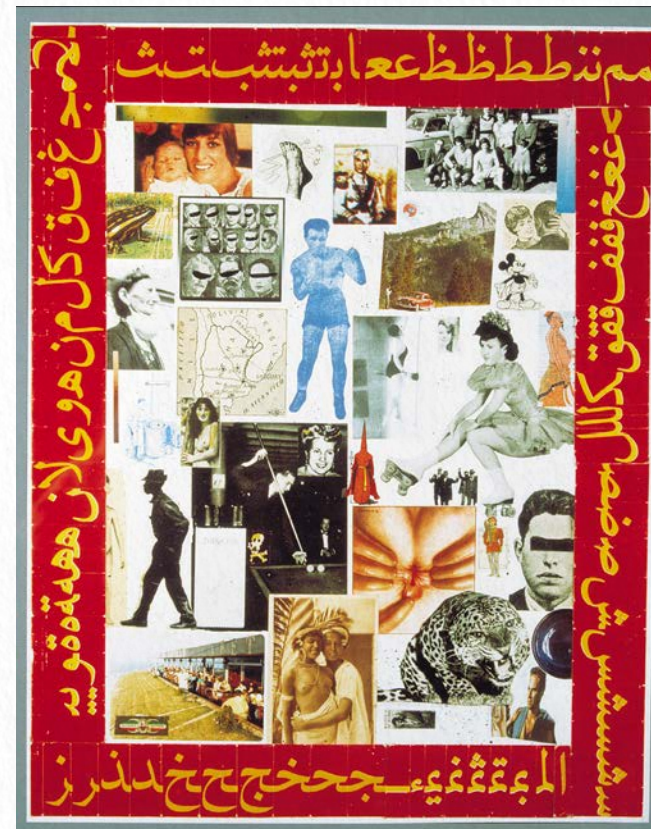
[41]_*Apartado 14.479*, n. 1 (1989).



Antonio Tabernero. Rais de lune [Moonbeams], 1994.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



Felicidad Moreno. Sin título [Untitled], 1994.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994



América Sánchez. Sin título [Untitled], 1985.
Ingr. Col. [Acq.]: ca. 1994

Conclusiones

La normalización institucional de la fotografía pasaba inevitablemente por su individualización dentro del sistema del arte: para poder entrar, era necesario reafirmar su existencia y validez como medio específico⁴². Siguiendo esta lógica, la apertura de la Sala Canal de Isabel II como espacio expositivo dedicado exclusivamente a él respondía a esta necesidad y a la de dotarle de un lugar de difusión propio. Al mismo tiempo, la Sala se convirtió precisamente en una arena donde, y desde donde, negociar y superar la condición de exterioridad o marginalidad de la fotografía con respecto al arte.

Las exposiciones e iniciativas que se han abordado en este texto, sin duda de forma parcial e incompleta, no solo operaron como medios de visibilización y legitimación de la fotografía contemporánea en el campo del arte, sino que mostraron su resistencia a una incorporación según parámetros similares a los de otras artes visuales. Esta resistencia se manifestaba en un acercamiento decididamente ecléctico y plural, en la diversificación de sus ámbitos y formatos de presentación, en una reafirmación de su dimensión democratizadora y una atención particular a las formas sensibles de abordar la imagen y sus efectos.

Voces críticas podrían interpretar esta propensión a la pluralidad y la apertura como

un síntoma más de la despolitización de la esfera artística y cultural en un contexto de retorno a la democracia. Sin embargo, resulta más productivo ver en esta voluntad de no limitar, sino de acompañar a un medio en expansión, por un lado, y, por otro, de reconectar sus usos con una esfera social extendida mediante la participación y una conciencia aguda de su papel y significado más allá del arte, una aportación necesaria. El conjunto de exposiciones colectivas y actividades sobre la fotografía de creación en España que se desarrollaron entre 1993 y 2001 en la Sala Canal de Isabel II bajo la iniciativa de Rafael Doctor Roncero y con la activa colaboración y participación de numerosos agentes, favoreció la implementación de un rico ecosistema, propicio para apoyar una visión de la fotografía contemporánea como eje esencial de una cultura de la imagen contemporánea, y tejer redes con instituciones y organizaciones en España y en el extranjero. En este contexto, el apoyo a la producción de obras ha sido crucial, al igual que su incorporación a la Colección de Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. La diversidad y riqueza de la colección, que la exposición «14 millones de ojos. Colección, fotografía, público», comisariada por Olga Fernández López, nos permite apreciar, se ha alimentado de estos proyectos expositivos y su apertura. El cuerpo plural y multifocal de la colección y su historia estratificada, no solo manifiestan la diversi-

dad y la relevancia de las prácticas fotográficas en España durante las últimas décadas, sino que nos proporcionan una vía de acceso privilegiada a estas exposiciones que ayudaron a construir un contexto para ella. Volver sobre estos objetos expositivos y las prácticas corales de reflexión y difusión que los rodearon permite paliar su ausencia y reevaluar su importante papel en la configuración y puesta en visibilidad de la fotografía de creación.



Pablo Pérez-Mínguez. Madrugada subterránea
[Early-morning Underground], 2001.
Ingr. Col. [Acq.]: 2023



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025

14 MILLION EYES

Collection, Photography, Public

The exhibition we have the pleasure of presenting today pays tribute to many different people, acknowledging the artists, curators, agents and other specifiers who have helped shape the Region of Madrid's photography collection over the years, as well as all those who have brought life to Sala Canal de Isabel II from 1987 right up until the present.

At that time, the former water deposit in the Chamberí district was refurbished as an exhibition venue dedicated to photography, an established medium gaining increasing traction within the contemporary art scene in the late-1980s. In turn, this development called for greater institutional support for the medium and its practitioners. These were years in which photographic creation and dissemination were actively encouraged through exhibitions, open calls and other initiatives supporting the discipline. Little by little, photographs from these exhibitions began to be acquired and added to the Region of Madrid's contemporary art collection. This situation changed for the better in 1999, when a specific budget was allocated for the acquisitions of artworks, an important step forward for the collection and a major boost for photography ever since.

"14 Million Eyes: Collection, Photography, Public" is the title chosen by the curator Olga Fernández López for this survey exhibition. The breadth and wealth of the collection itself is evinced in a narrative recounted by a multiplicity of voices, not just artistic voices because, as the curator aptly notes, "its configuration ought to be understood as a process predicated on differing driving forces."

Supporting the world of photography is without doubt part of the Region of Madrid's DNA. Ensuring the continuity of Sala Canal de Isabel II, a benchmark venue for the discipline, building the collection through acquisitions and awards, granting annual prizes to fund photobooks (Fotocanal. Libro de Fotografía and Fotolibro<40), staging exhibitions at Sala de Arte Joven, the Red Itiner collaborative platform, active involvement with the PHotoESPAÑA festival and bringing photography into public spaces across the region are all initiatives that endorse our commitment to supporting artistic creation and nurturing promising new talent.

Today, our gratitude goes out not just to a single artist, but to all those represented in this exhibition and in the collection. We would like to thank Olga Fernández López for her selfless dedication and efforts to offer us a renewed perspective of this collection, which belongs to all the people of Madrid, through her curatorial narrative. I would also like to thank the Centro de Arte Dos de Mayo museum of the Region of Madrid for its work in safeguarding and managing the holdings of the collection. And, as I said at the beginning, this exhibition is a tribute to many people; my heartfelt thanks to each and every one of them.

Mariano de Paco Serrano

Regional Minister of Culture, Tourism and Sport

14 Million Eyes. The Region of Madrid's Photography Collection: histories, agents and audiences

(Olga Fernández López)

The seed for the project "14 Million Eyes. Collection, Photography, Public" was sown back in late-2024 when CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles) acquired an untitled work by Lúa Ribeira from her series *Agony in the Garden* (2021-2023), which can also be viewed symbolically as the closing bookend of this exhibition. The image portrays a young woman involved in the trap and drill music scenes taking a selfie, which we can only make out through the shadow her mobile casts on the ground in front of her. This photo resonates with our present moment, not just for the subject matter but also for the very short time between being produced and being acquired. The work provides a kind of kick-start for a narrative on CA2M's collection, because it epitomizes the ability of both the work and the institution to embody a specific moment in time, of capturing an instant that condenses a certain sensibility. From the vantage point of the present, we inevitably throw our gaze back to 1993, the year when the first photographs joined what was then the Contemporary Art Collection of the Department of Culture of the Region of Madrid.¹ Those photographs were also a product of their time and, accordingly, their acquisition also responded to the particular circumstances and interests of that moment.

Like so many other public collections, this one was not shaped by one single political, social or artistic vision based from the word go on a set of clearly defined goals. Pinpointing the keys for a proper understanding

of a public collection is never easy. I weighed up the idea of writing this text as if the collection had developed a voice of its own able to explain its history. What would it tell us? What would it have to say about the way it evolved? What episodes would it focus on? What works would it talk about fondly and what ones would it ignore? What would it say about the agents that made it possible, about the times and places in which it was displayed, about its journeys, about the people who looked after it, of the eyes that have seen it? How would it judge the policies that guided it? How could the collection describe itself, not as a unified coherent entity, but as a complex, dynamic process underpinned by a grid of different vectors and logics?

While I cannot speak on behalf of the collection, I can try to outline an obviously abbreviated and biased narrative that underscores its nature as an assemblage composed of many works but also many people, laws, expectations, situations and bodies. The story of "14 Million Eyes" splits in two in order to explain itself through two different kinds of narration. On one hand, it expresses itself in the form of an exhibition at Sala del Canal de Isabel II, the starting point of Region of Madrid's policy regarding photography. This show is not driven by a chronological rationale, since its linear development is impossible to convey in the singular cylindrical space of this exhibition hall. For that reason, each floor offers a partial response to the question of what the collection tells us about this place (Madrid), this time (1990s-2020s) and about the evolving status of the medium itself or the manifold bodies that dwell in it. On the other hand, this text does follow a chronological path that endeavours to cast new light on what circumstances and what forces enabled this highly heterogeneous set of images to be put together. Neither of the two narratives

is conclusive on its own and are presented as imperfect histories of the collection.

"Official... effective blessings"

This imperfect history has two beginnings, one in 1987 and another in 1993. And even before its beginnings, it has a backstory in the 1970s, when the photographic culture in and of Madrid started to give shape to a network of agents and venues to promote its institutionalization. On one hand, newly founded magazines and journals like *Nueva Lente* (1971-1983) and *PhotoVision* (1981-2000) helped to cement a discourse supporting the artistry of the medium. On the other, an audience and a fledging market were gradually created through private initiatives, such as galleries and schools (Photo-centro-Photogalería, Redor or Image). At the same time, in 1984, a Department of Photography, Video and Image Arts was created at MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), which was behind the first acquisitions of works by Spanish photographers (later transferred to Museo Reina Sofía).² However, even though the cultural value of photography had been widely socially accepted by the mid-1980s, the project for a museum focused on the history of the medium and a stronger commitment with institutional collecting was still pending.³ Although in the political context of the time, the Socialist government seemed receptive to photographers' demands regarding museums and collections, as Joan Fontcuberta later recalled, said museum never came into being.⁴ In fact, today, a national photography centre or museum is still just a project, albeit one that is increasingly closer to seeing the light of day.

In Spain in the 1980s, before the rise of new public and private collect-

ing and the construction of museums and art centres, exhibitions fulfilled an important role in the visual arts. While collections began to be shaped by demands and envisioned as desires, exhibitions, fuelled by the need for the *aggiornamento* that defined that particular moment in the country's political transition, were an instrument that helped satisfy some of the more pressing needs. Within this demand for modernization there was a particular identification between modernity, social democracy and photography. It was considered a more accessible medium, both in terms of practice as well as reception, which readily accommodated professionals, amateurs and the general public.⁵ Against this backdrop, the government implemented several initiatives through its Ministry of Culture such as awarding the National Visual Arts Prize to Francesc Català Roca in 1983 (the first photographer to receive the prize), the organization of photography exhibitions at the National Library and at Sala Amadís as well as the creation of the National Photography Competition in 1984. Equally germane were other initiatives introduced by like-minded institutions such as Círculo de Bellas Artes (Sala Minerva, photography workshops, FOCO Festival).

As Manuel López argued in the catalogue for this festival, "what's missing are official... effective blessings [...] It's time to establish something serious and stable for photography in Madrid."⁶ The recently founded Region of Madrid (1983), governed at the time by the Socialist Party, also lent particular importance to photography, in the context of the same modernizing process. This "something" was first materialized in 1987 at the former water depot belonging to Canal de Isabel II, a refurbished historical building which became one of the first exhibition venues specialized in photography in Spain.⁷ When speaking

about photography's symbolic value for the Region of Madrid's collection, Ferran Barenblit, the first director of CA2M (2008-2015), claimed that:

"At a time when Spanish collections started to forge their own identity, it was necessary to opt for a specific acquisition policy. Photography as a support had several advantages: it was a more experimental medium than others, undergoing constant technical renovations (even before the advent of the digital revolution) and whose very definition kept it closely aligned with reality and its questioning. In addition, it was a medium that implicitly carried a promise of a profound engagement with contemporaneity".⁸

This interest, similar to the case of the national government, was matched with exhibition policies and support for young artists, coming both from the Department of Culture as well as the Department of Youth. For instance, since 1988 the latter programmed three annual exhibitions (chosen by a selection committee partially made up of photographers) and Circuitos de Artes Plásticas (Visual Arts Circuits that included a specific section and jury for photography), all under the auspices of the Cultural Resources Centre (now reconverted to Sala de Arte Joven). The members of the juries in question were highly diverse, thus ensuring a wide-ranging selection of works.⁹ As a telling aside, we could also recall the conversations held for a project for a photography museum in Alcalá de Henares which eventually came to nothing.¹⁰

The forewords to the catalogues left no doubt as to institutional support. For instance, the introduction to the catalogue for "Miradas y visiones" (Gazes and Visions, 1994) explains that "we are once again presenting a photography exhibition, now viewed as the core priority of Sala del Canal de Isabel II's exhibition pro-

gramme. [...] This venue, well-known to audiences in Madrid, wishes to act as a platform for the advancement of a better understanding of artistic photography, not just here in Madrid, where it is obviously created, but also with the purpose of supporting its dissemination by touring to other parts of the country."¹¹ Meanwhile the foreword to the catalogue for "Aquí: 4 fotografías desde Madrid" (2009) underlined that "in the exceptional setting of the Canal de Isabel II exhibition hall we can ascertain how photography is not just presented to us as visual proof of something that has happened, but also as an expressive language that asks us to imbue the act of looking with new meaning."¹² It is equally germane to point out that the focus on photography as a distinctive sign of identity of the Region of Madrid has transcended bipartisan politics and successive regional governments (PSOE, 1983-1995; and Partido Popular, 1995-present), while at the same time there has been a fair degree of continuity in some technical posts.¹³

The subjectivity of the medium

In this climate favourable to photography, Sala del Canal de Isabel II was the venue where the preliminary phase prior to the launch of the collection took shape. Between 1987 and 1991 its annual programming was the remit of Lola Garrido, whose functions were detailed in the credits as "Project and Coordination,"¹⁴ suggesting a still ambiguous institutional role somewhere between cultural management and curatorship. In her first two years at the helm, the exhibition venue hosted group shows of contemporary art, with a particular focus on Spanish artists. Little by little, photography started to gain more ground in the programme with a few solo shows by artists generally associated with classic

documentary or the Magnum agency,¹⁵ but also a few group shows introducing the new photography-based practices of Spanish artists ("Objetivo/Subjetivo", 1990 and "Aquí y ahora, 1991)."¹⁶ This programme, nonetheless, did not lead to an acquisition policy, at least not yet.

After a brief pause in 1992, Sala del Canal de Isabel II returned to its usual programme.¹⁷ Between 1993 and 2001 Rafael Doctor Roncero was commissioned, as a freelance agent, to curate one exhibition per year and to direct a new project initially called Jornadas de Estudio de la Fotografía Contemporánea (Contemporary Photography Studies Symposium) and then later Jornadas de Estudio de la Imagen (Image Studies Symposium). Against this backdrop, in 1993 three works included in "Impuros. Última generación" (1993), the first exhibition curated by Doctor Roncero for this venue, were incorporated into the Region of Madrid's contemporary art collection. The exhibition showcased recently created works by five artists born in the mid-1960s, part of what the curator called the "NO GENERATION."¹⁸ This declaration challenged the conventional classification of photographers by generations, which took for granted a narrative of progress linked to the history of the medium itself. As the title (Impure. Latest Generation) suggested, the exhibition explored how, thanks to its hybrid nature, photography overstepped its traditional boundaries, allowing it to lay claim to its artistic status from another perspective. The photography used by artists in their projects was contemporary art, regardless of whether or not the artists considered themselves to be photographers or whether or not they had a grasp of the medium's techniques and history.

In the catalogue for the exhibition, Doctor Roncero developed the idea in this categorical declaration of intent:

"The external impurities are there for all to see. There is a rejection of the conventionalism that reduced the art of photography to a series of 30 x 40 centimetre images to be framed with passe-partout and perspex. Each work [in the exhibition] looks for its own formal definition. They challenge the formats, supports and the conventional placement of the medium. At times, they even ignore the very materiality of the work, the very physical component that confers it with exchange value in the market".¹⁹

Breaking away from the medium meant denying its specificity and subsuming photography within a continuum of contemporary practices, thus eliminating the need for a medium-specific museum or collecting. In this regard, it is at once paradoxical and meaningful that the CA2M photography collection started precisely at a moment and with a number of works that brought into question the forms of institutionalization that preceding generations of photographers had dreamed of, imagined and advocated for during the previous two decades.

Despite the diversity of the venue's programming, Doctor Roncero's exhibitions played a key role in a rethinking of photography not just from the viewpoint of the internal dynamics of the practice and historiography of the medium itself (by advocating a rereading of photography within the history of art in general) but also from its relationship with a shift towards an authorial focus on curatorship. In the following exhibition, "Nueva Lente" (1993), the young curator recovered the history of a benchmark photography journal ten years after it folded. The project gave him a chance to underscore three aspects of his discursive proposal: an emphasis on the printed dimension of photography, the will towards artistic creation associated with it, and the transformation

of the photo into image. Returning to *Nueva Lente* was an acknowledgement of a pivotal moment for the reconstruction of contemporary photography, a thought-provoking, experimental and wide-ranging publication that laid the groundwork for the rise of art photography in Spain.

This turning point can be linked with the project "Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990" (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, curated by Manuel Santos), which provides a good counterpoint to highlight this shift in the way of conceiving exhibitions. "Cuatro direcciones" proposed a thematic approach to interpreting "the prevailing trends over the last two decades."²⁰ With this purpose in mind, the curator drew four axes. One of them, which he called Processing the Medium, explored the boundaries between photography and other practices and aligned itself with younger generations.²¹ And it is precisely at this intersection where the aforementioned "Impuros" proposed a no-generation of hybrid artists, none of which were included in "Cuatro direcciones". The same post-medium intention was behind the later exhibition "La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España" (1994).²² This generational shift was not limited to the expansion of techniques and formats, and, in fact, the real transformation was taking place in the way in which the discursive shift in curatorship helped to lend visibility to contemporary subjectivity.

In this shift it was not so important whether the work came about through an experimental process, given that the medium could still be a "classic photograph", as was the case with "Miradas y visiones". In the press release for the exhibition, Doctor Roncero explained that it contained "images on paper, some in colour and the majority in black and white, made to

be framed in passe-partout" (in other words, there was no need for them to push the boundaries of the medium), but that they were all "creative works by artists."²³ The important thing was this *authorial* factor, key to "accentuating the medium's subjective aspect."²⁴ This subjectivity permeated the work of the artists as well as the curator's selection, which distanced itself from the more conventional perspective of curating (namely, more historicist or formalist) and acted more as an interpreter or mediator of contemporary sensibility. In a review of the exhibition at the time, the role was defined as follows:

"The exhibition *Miradas y visiones* brings together the work of eight photographers who use the medium like an intimate personal notebook. In it, the role of the curator, Rafael Doctor, is positively decisive in constructing a walkthrough not unlike a music video. The hand of a maker of photography exhibitions—preferable to the apocalyptic classification of curator—should apply, as is luckily the case here, criteria similar to those of a television editor rather than those of a taxidermist when placing their animals in a display case".²⁵

This review by the photographer Manuel Falces pinpointed two basic keys in this shift: the emphasis on the intimist quality common to the works (serving as the thread running through the exhibition) and the identification of the curator as an editor conscious of the contents, which reinforced the authorial intent.

The fact that this curatorial approach differed from earlier exhibitions, focused more on building a historiographic narrative (of generations or movements) around photography, would suggest that curatorial practice was no longer so reliant on the discursive framework that had once shaped it. Doctor Roncero's following exhibi-

tions would continue to organize a constellation of artworks around a reflection on contemporaneity, as Juliane Debeusscher argues in her essay elsewhere in this catalogue.²⁶ For instance, “El cuerpo y la memoria” (1995), “El Álbum. Cuando la mirada acaricia” (1997) and “Dime que me quieres” (1999) all examined issues pertaining to the body and its materiality (over and beyond portraiture and nudes), memory and affects, HIV, questioning the divide between amateur and professional, the public exposure of the private gaze, the expansion of the archive and identity, which reflected the subject matters of interest in the visual arts at the time. That being said, there was no zero degree from which Doctor Roncero elaborated his proposals. Rather, as I contended earlier, thanks to his grounding in “Nueva Lente”, he was able to construct other genealogies by juxtaposing young and more established artists, though the former were always given a more prominent spotlight. Sala del Canal de Isabel II hosted “Viaje a Poniente” in 1996, another like-minded project that also captured a generational sensibility, organized collectively by the featured photographers themselves, former members of Colectivo 28, following the publication of their book the previous year.²⁷

For me, the importance of this group of exhibitions from the 1990s, conceived from an elevated vantage point overlooking the transformation of the discourse on photography, it is not just their curatorial value, but also, as I underscored above, because they were the very origin of the photography collection.²⁸ If one looks at the overall set of works acquired between 1993 and 1999, one can immediately discern that practically all of them had been featured in the exhibitions held at Sala del Canal de Isabel II. In the case of the exhibitions curated by Doctor Roncero, Region of Madrid's acquired one of the works in exchange for funding

production.²⁹ At the same time, in the new entries from those early years, we can also find works that were on show in exhibitions like “Viaje a Poniente”, “En torno a Cervantes” (1997-1998), “El ruido del tiempo” (1996-1997) and “Territorios singulares” (1997). In consequence, one can readily confirm that, from the outset, the exhibition and the acquisition policies were closely entwined, and therefore a crucial factor in shaping the collection.

As an adjunct to these exhibition and acquisition policies, in 1993 Doctor Roncero also introduced *Jornadas de Estudio de la Imagen*: a symposium to advance research into photography which broadened its scope to “the image”. In the catalogue for “Nueva Lente”, the curator claimed that “photography is no longer photographic art and has become image.”³⁰ Besides papers given by experts, the symposium included a forum in which photographers and artists presented portfolios of their work. The chosen focus for the first year was the journal *Nueva Lente* and each successive year revolved around a specific chosen subject matter.³¹ The symposium proved to be a key element in building a broad community of interest around photographic practices, including artists, professionals and amateurs, art history and fine art students as well as the general public.

The ambition to open up photography to all kinds of practices and audiences, which was already the focus of the exhibition “El Álbum. Cuando la mirada acaricia” (1997), was taken a step further in 1999 with the Canal Abierto project. Over the duration of the symposium, Sala del Canal de Isabel II gave professionals, amateurs and students a chance to exhibit their productions, thus fostering a de-hierarchised approach and the active participation of citizens in exhibition centres. It was an unprecedented initiative for a public institution at that

time, aimed at reinforcing the medium's democratizing force and potential. A total of sixty creatives took part in the opening edition including photographers who had already exhibited their work here, emerging artists and amateurs. The following year, 2000, also saw the participation of another sixty, and then in 2001, it was divided into two separate shows including 33 and 32 artists respectively. This success was noted in the institutional texts, which described it as an “initiative that offers any creator a chance to exhibit their work over the course of a few days at Sala del Canal, without any prior selection criteria.”³²

In the lists of participants and in the archive images conserved at Region of Madrid's (taken by Javier Campano and Carmela García) one can readily recognize the names of many young Spanish artists who were starting out in those years. Worth underscoring is the fact that in the acquisitions from this period there are several purchases of photographs by some of the participants in Canal Abierto. This does not necessarily mean that the works were acquired as a direct result of the exhibition, but it did provide a platform for presenting newly created work that could then be considered for purchase.³³ Though this vector was never direct, it is important to bear it in mind as a driving force behind the exhibition of emerging art, hitherto called young art. Taking up one floor of the centre, the exhibition focuses on this phase of the curatorial shift and institutional openness, showing how the collection addresses a specific moment in time. On the first floor is a fragmentary sample of the exhibitions curated by Doctor Roncero and of “Viaje a Poniente”, which led to the first acquisitions and also a cross-section of Canal Abierto (under Doctor Roncero and Agustín Pérez Rubio), with works by some of the artists who took part in the exhibitions as well as views of the exhibition

hall during these events.

Apart from the shows he curated, Rafael Doctor Roncero also had an advisory role in the rest of the programme during those years, at times credited as curator, other times as collaborator and yet others as advisor,³⁴ while at the same time also undertaking other curatorial commissions.³⁵ Sala Canal de Isabel II alternated solo shows with all kinds of group shows. In some cases they were curated projects, such as “Interferencias” (1998) or “Purgaciones/Exhortaciones” (2000) while others were exhibitions showcasing national representations (China, Mexico, Portugal or “The Chicano Post-Nation”).³⁶ Some of them were linked to the cultural life of Madrid, like those directly related with the ARCO annual art fair, an ongoing collaboration that has lasted several decades, and others through contacts with different Spanish or international institutions (like the University of Salamanca, Centro Andaluz de Fotografía, Centro José Guerrero, Fundación Caixa Galicia, Fundación Caja Madrid). Many of the works showcased in them went on to form part of the newly inaugurated photography collection.

A collection has a lot of stories to tell

The expansion of the collection between 1993 and 1999 was behind “Fondos de Fotografía. Colección Comunidad de Madrid” (2000), an exhibition organized the following year at Sala Canal de Isabel II. In addition, over the next five years, these holdings were presented on three different occasions.³⁷ In the catalogue for one of those shows, “Fondos para una colección de fotografía. Comunidad de Madrid” (2000), which toured to several Latin American countries, the foreword claimed that: “as part of its renewed commitment with photographic art, the Department of Culture

is currently laying the groundwork for the creation of a photography collection.³⁸ Indeed, in 1999, the management of the collection was transferred to the newly created Directorate-General of Archives, Museums and Libraries and, as part of this restructuring, a specific budget was assigned for the purchase of artworks.³⁹ With this goal in mind, an acquisitions committee was set up, comprising Rafael Doctor Roncero, Cristina García Rodero and Javier Aiguabella (1999-2003). Afterwards, between 2004 and 2007, the acquisitions were supervised by Victoria Combalá, as the Region of Madrid's visual arts advisor. In consequence, the consolidation of its holdings was backed by an explicit consciousness of the collection and reinforced with the presentation at Sala Canal de Isabel II of works from other private and public collections.⁴⁰

The allocation of an acquisitions budget and committee marked a turning point for the collection, both in terms of quantity and in content, and was yet another factor in its future growth. If we were to compare the collection to a person, you could claim that in the changeover to the new century it *shot up in a spurt of growth*: it tripled between 1998 and 2002 and the number of acquisitions remained steady from between 2003 to 2009, so that in the span of one decade it quadrupled. This growth was also helped, from 2005 onwards, by an increase in the acquisitions budget thanks to funding from the percent-for-art programme.⁴¹ One of the most evident effects of the new acquisitions committee was that the collection was no longer conditioned by works that had been included in exhibitions, but through an acquisitions policy focused on two directions.

Firstly, the collection continued to add work by contemporary artists who used photography: a practice that had almost become the norm in the 1990s. Against this backdrop, it is

worth noting the acquisition of work by women artists, especially those who, at that time, represented a significant generational shift and, in many cases, worked from a gender perspective.⁴² To give an account of this moment, I have proposed a small sample of these artists on the third floor of the exhibition, offering a potential point of entry for a reflection on the representation of bodies within the collection, in which the categorical presence of the bodies depicted in the works by Maya Goded, Isabel Muñoz and Cristina García Rodero, dialogue with others whose materiality is dissolved or vanishes, as in the case of Marina Núñez, Eulàlia Valldosera, Julia Montilla, María Zárraga and Mayte Vieta. All these entered the collection at the turn of the century and bring into play different scenarios underpinned by memory, science fiction and the supernatural.

And secondly, another major tendency which the committee focused on was the incorporation of photographs from the documentary tradition, greatly expanding this side of the collection. These pieces were made by artists who worked with a wide variety of poetics and subject matters, with a predominance of the classic black-and-white image, social themes, cityscapes and an anthropological gaze. Among those included here in different sections of this exhibition are Luis Asín, Juan Manuel Díaz-Burgos, Amaia de Diego, Pedro Gómez, José Ignacio Lobo Altuna, Encarna Marín, Fernando Molerés, Gervasio Sánchez and Ramón Zabalza.⁴³ This expansion allowed the collection to reconnect with the history of photography while broadening its contemporary scope with work by photographers from different generations.

In parallel with this line of acquisitions, a number of exhibitions reinforced the emphasis on documentary photography, like those organized jointly with Magnum⁴⁴ or collaborative projects like "Testigos" (1996), a

show organized in conjunction with Médecins Sans Frontières, or "Niños de la guerra" (1997), with Funcoe.⁴⁵ A special mention is deserved for the commission "Madrid Inmigrante. Seis visiones fotográficas sobre la inmigración en la Comunidad de Madrid" (2007), curated by Chema Conesa and Diana Saldaña, whose goal was to throw light on the city's changing demographics.⁴⁶ Though few in number, these projects gave photojournalism a much higher profile in the exhibition centre's programme. Interestingly, in 2008 the first edition of the FotoCAM competition aimed at media professionals was organized by the regional government.⁴⁷ This disjunction mirrors the tension existing between "art photography" (though it may take the form of documentary style), conceived for artworld circles, and photojournalism, aimed at the mass media. Fortunately, it appears that we are gradually overcoming this longstanding debate within the history of photography, as clearly evinced by the exhibitions held over the last decade by Enrique Meneses (2015), Matías Costa (2020), Jovana Biarnés (2023) and Marisa Flórez (2025).

Apart from the two lines defined by the acquisitions committee, a third and prominent new line came into being in 2000 when the Culture Prizes of the Region of Madrid⁴⁸ were set up and regulated, including a category specifically for Photography. That first year, the prize was awarded to Luis Baylón, which led to an exhibition of his work the following year at Sala del Canal, curated by Javier Aiguabella, and the purchase of several of his works. In 2001 the prize went to Ramón Masats; in 2002 to Juan Manuel Castro Prieto; in 2003 to Ouka Leele; and in 2004 to Alberto García-Alix. These prizes were accompanied by exhibitions, purchases and donations.⁴⁹ In fact, the greatest expansion of the collection in terms of numbers took place

thanks to the incorporation of works by these photographers. It is also worth noting that, under Combalá's tenure, the prize went to two women photographers: Cristina García Rodero (2005) and Isabel Muñoz (2006), a circumstance that would not be repeated until 2018, when it was awarded to Carmela García.

In the second half of the decade, Combalá continued to acquire work by women photographers and broadened the artistic genealogy of photography by introducing work by conceptual artists, many from Catalonia, into the collection.⁵⁰ Meanwhile, the policy of acquiring one or two photographs from each exhibition continued apace,⁵¹ and was further expanded to include the purchase of series exhibited in other institutions in Madrid, like "Phiscultura" by Valery Katsuba (Círculo de Bellas Artes, 2006) or "Madrid, mayo 1955", with photographs by Cas Oorthuys (Fundación Carlos de Amberes, 2006). Katsuba's series dovetails with other acquisitions in the same period that focused on the materiality of the body and an incipient interest in identities and affective relationships, as in the works by Naia del Castillo, Carmela García and Beth Moysés, all included in the exhibition.⁵²

Cas Oorthuys's extensive series of images capturing one day in Madrid in 1955 serves as an anchor point for a wide-ranging yet eclectic number of photos by various artists also taking the city of Madrid as their subject. These images were acquired over the course of the last thirty years and depict highly diverse scenes, settings and experiences in the city. This is the common thread running through the works on view on the ground floor. Here images of the city's outskirts, vacant lots and less-frequented neighbourhoods (like those by Javier Campano, Juan Manuel Castro Prieto, Paco Gómez, Pedro Gómez, the district of Lavapiés by Manuel Laguillo or the

then recently emptied prison of Carabanchel by Clemente Bernad) are alternated with others of its residents (Luis Baylón, Alberto García-Alix, Gonzalo Juanes, Ouka Leele, Encarna Marín, Ramón Masats, Cas Oorthuys, Miguel Trillo), some of whom are politically committed (Félix Lorrio, Andrés Senra). In the collection's holdings we can find images by historical photographers alongside others by artists associated with the Movida, the 1980s Madrid-based cultural movement, who were also the specific subject of a major exhibition in 2006-2007. In the late 2000s the collection grew significantly with the incorporation, either through purchases or donations, of the works of various photographers linked to this movement.

This vision of Madrid was later fleshed out by another initiative, led this time by Chema Conesa, who worked with the Region of Madrid's Photography Archive on a collective project to compile images from family albums.⁵³ This ended up in an exhibition called "Madrileños. Un álbum colectivo" (2010), showing photos taken by ordinary private citizens over the course of many decades, a sample of which is also on view here. The popular dimension of photography was also reinforced in projects promoted by other departments of the region's government, as is the case of the Department of Immigration, which, in the same year as the aforementioned exhibition "Madrid inmigrante", also launched the MiMadrid Photography Prize, which invited immigrants and new residents of the city to show their own perspectives of Madrid.⁵⁴

Finally, two initiatives that continued into the opening decade of the new century were Jornadas de Estudio de la Imagen (Image Studies Symposium) and Canal Abierto. The last symposium under Doctor Roncero's tenure was held in 2001 with the theme "Sobre el misterio" (On Mys-

tery). Between 2002 and 2004, both projects were coordinated by Agustín Pérez Rubio, in which the chosen subject matters were "Sobre sexo" (On Sex), "Fashionable" and "City Views". Sergio Rubira then took over between 2005 and 2009, introducing a process of selection and a curatorial approach to the artistic proposals more attuned to the scene's growing maturity.⁵⁵ The last edition of Canal Abierto was held in 2008, while the symposium is still being held annually, now at CA2M.

At this juncture, the heterogeneity of a collection that has come about in response to highly diverse contexts, agents and circumstances should be self-evident. As Barenblit argued in 2010 when talking precisely about this point: "a collection is a place from which it is difficult to question the very idea of a collection."⁵⁶ On the other hand, as he continued, it is also a space "that has many stories to tell and many questions to ask." As he said in a catalogue text during his time as director of CA2M in which he reflected on the collection's deeper meaning, he concluded that photography or, perhaps better said, the image, is what, at least up until that moment in time, best defines the essence of the collection. Having said that, he also put forward a hypothesis that proposes a political, cultural and symbolic reading embedded in Madrid's status as capital. As he put it:

"The collection raises questions on the very meaning of the act of seeing and the act of producing works to be seen. Of course, the collection's photographic essence is a key factor but so too are the circumstances in which they are built. I have always believed that Madrid is a place where the image has special significance, a city in constant tension between reality and its representation".⁵⁷

Barenblit's declaration does not suggest that one of the goals of the

collection is to bring together photographs of the city (or the region), even if it is true that one can find recognizable images of it. Rather, keenly attuned to the methodologies and approaches of institutional critique, the curator was wondering what the collection would say to us (if it could speak) about the power relations that cut across this city. For Barenblit, it seems clear that the really important thing, more than having images of Madrid, is the way the city is represented and how it functions as an image of power.

Something serious and stable

Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) opened in May 2008 with Ferran Barenblit as director. From that moment onwards, the contemporary art collection, including the photography holdings, was transferred to CA2M, marking the beginning of a new phase. To continue with the collection's "autobiographical" comparison, this was the moment when it found its home. The art centre became another exhibition venue that continued to make new acquisitions and, in addition, the CAM set up an advisory committee for the acquisition of artworks.⁵⁸ As we pointed out earlier, the collection was already quite extensive by this time, and comprised artworks made in all kinds of media. Besides, we should also add the fact that, since 2014, the CA2M collection shared its space with the works from the ARCO Foundation on deposit at the art centre in Móstoles.

Conscious of its own history and its potential to offer different readings of contemporaneity, every year since the museum opened to the public it has organized an exhibition of its collection, in which photography is not placed at the centre but rather inserted seamlessly within contemporary art or simply indistinguishable from it.

These exhibition projects explore the collection through highly diverse subject matters such as citizenship, the body, the experience of the spectator, spaces, institutional critique, recent acquisitions, exhibition devices, textiles, performance or commissions to artists, among others.⁵⁹ On the other hand, as part of CAM's ongoing policies to support contemporary art, it is worth underscoring the creation of several prizes cementing the relationship between the Region of Madrid's collection and the art fairs held in Madrid (ARCO, 2004; ESTAMPA, 2008; MADRIDFOTO, 2010, and SUMMA, 2013).⁶⁰ This formalization is a sign of how the art market, in the field of photography, has become fully institutionalized.

One of the most notable aspects of the photography collection's recent acquisitions is a greater internationalization. More specifically, between 2008 and 2015 works were added by seminal artists from the so-called Düsseldorf School, like Candida Höfer and Axel Hütte, both with images related with Madrid, and others like Joachim Koester, Thomas Ruff and Günther Förg.⁶¹ The collection as such staked out a place for itself in the global circuits that have contributed to establishing the photographic canon. Noteworthy among the Spanish photographers are various interventions focused on the territory, like the aforementioned series on Lavapiés by Manolo Laguillo, works from the series *Perímetro* by Gerardo Custance, *Madrid subterráneo* by Lara Almarcegui (commissioned specifically by the art centre, included in the exhibition) and a series on the Royal Botanical Garden of Madrid by Ignasi Aballí.

The link between photography and urban, architectural and natural spaces weighs heavily in the history of the medium and also in the collection. At the same time, the gaze on places and territories is leveraged to chal-

lenge representation and to reflect on the photographic medium itself, bringing its truth effect into question. And it is precisely this issue that is explored on the second floor of the exhibition. This meta- or post-photographic shift can be discerned in the work of Javier Vallhonrat, Joan Fontcuberta and Jorge Ribalta, who cast a critical eye over the paradoxes of the image, its appearance and ambivalence, through the use of fiction and a sense of humour. Using these strategies, they undertake a major overhaul of classic genres like landscape, still life, scientific illustration and interiors. Genres do not actually disappear as such but rather evolve and transmute, precisely because transhistorical critique can be elaborated from their stratified layers. And so, a scale model can become a landscape or indeed a landscape can convey a political critique, while a herbarium can deceive our eyes and gain new traction thanks to decolonial and environmentalist re-readings. In fact, in 2022, the dialectic between documentary and fiction was the thread running through the section dedicated to photography in the exhibition "DIALECTO MUSEO CA2M", which took over the whole museum, with a version of the history of contemporary art as told from Móstoles, under the directorship of Manuel Segade (2015-2023).⁶²

As I said before, the presence or weight of the body within the collection has grown, over and above conventional portraits and nudes which have always been well represented in the history of photography. In the exhibition, this rethinking of the bodies that inhabit it, some of whose constellations I have already mentioned (phantasmatic bodies, affective relationships), has unfolded over recent years as a hybrid, activist and identity-based corporeality, underpinned by a political dimension. If the turn of the century coincided with the emer-

gence of a new generation of artists, the plural and intersectional identities of this 21st century cannot be properly grasped without LGBTQ+, antiracist and anti-ableist struggles and the questioning of subalternizing visual imaginaries. Following this line, the collection acquired the extensive series *Régimen: Dramatis personae* by Alexander Apóstol in 2023. The exhibition includes works by Rubén H. Bermúdez, Costa Badía and Lúa Ribeira, as examples of the differing forms that can adopt a critical gaze. At the same time, the breadth of subjectivities and identities is closely entwined with the realm of performance, for which photography has often been an essential ally. In this context, the collection acquired major performance-related bodies of work that record seminal episodes in the history of live art, as is the case of Bruce W. Talamon's photos documenting David Hammons's working process or the photos by Javier Campano of performances by Allan Kaprow and Charlotte Moorman in Madrid.

Since 2009, and at the same time, the exhibitions at Sala Canal de Isabel II have continued to provide a source for adding to the collection with specifically photographic works and series. Among the groups shows reflecting the sensibility of the moment are "Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid" (2009) and "Un cierto panorama" (2017), a selection of which is presented here. Since 2008, Sala Canal de Isabel II has maintained a diversified exhibition programme including ongoing collaborations with ARCO and PhotoEspaña, projects organized around the recipients of the Culture Prizes, and the combination of exhibitions by mid-career artists and survey shows of historical photographers.⁶³ To conclude, another avenue complementing the policies to support photography and one that closes the loop that ties the medium to the

printed page are the grants to produce photobooks (Fotocanal. Libro de Fotografía and Fotolibro<40, since 2016 and 2017 respectively), which are also represented here in "14 Million Eyes."⁶⁴

Let us return to the question at the beginning: What story would the collection tell if it could speak? One of the obvious aspects to underscore when reconstructing this narrative is that it was shaped not just by the changing process of acquisitions, but that it has been inextricably bound to a whole series of policies on photography set in place over the span of more than thirty years in the Region of Madrid. These have led not only to the patrimonialization of photography, but also to its growing popularity. Some acquisitions were the outcome of diverse curatorial and publication projects; others were the result of initiatives aimed at the study and popularization of the medium; yet others

[1] "When the Department of Culture of the Region of Madrid was established, it inherited the holdings of the Provincial Delegation of Culture belonging to the former Provincial Council and then began collecting in its own right. At first it focused on Spanish painting and sculpture by artists born in the late 1940s and throughout the 1950s, most of whom played a key role in the radical transformation of Spain's and, more specifically, Madrid's art scene during the 1970s," in Mariano Navarro: "Colección CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo", in *Colección CA2M: volumen I, 2010* (Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid), 2010, p. 19.

[2] Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López and Inés Plasencia Camps, "Entre el flash y la luz continua: la institucionalización de la fotografía en el circuito del arte contemporáneo madrileño, 1971-1998" *Goya: revista de arte*, no. 386 (2024), pp. 169-184.

are the product of the consolidation of the art market; finally, another tranche came from prizes and awards. The end result is clearly a very heterogeneous grouping of artworks. For this reason, as I said at the outset, its configuration ought to be understood as a process predicated on differing driving forces. All these actions have also helped to broaden the public dimension of both the practice and reception of photography, which has in turn created an audience for contemporary photography in the region. In this twofold process—institutionalization and popularization—the seven million residents in the Region of Madrid have become not just the co-owners of this accumulated heritage, but also its main potential audience.

[3] A list of photography collections can be found in Manuel Santos (ed.), *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990* [exh. cat.] (Madrid/Barcelona: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Lumberg Editores), 1991, pp. 167-170.

[4] The audio of the conference was available for some time on the website of the project *Desacuerdos*. Joan Fontcuberta, "La fotografía como causa," in *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2004* (Barcelona: Gustavo Gili), 2008, pp. 392-393.

[5] The call specified that it was aimed at "amateur and professional photographers." Ministerio de Cultura, Order dated 19 July 1984.

[6] Manuel López, "Luz continua en vez de fogonazos de flash," in *FOCO 85* [exh. cat.] (Madrid: Círculo de Bellas Artes), 1985, p. 9.

[7] The CAM exhibition policy is structured around three venues: Sala del Canal

de Isabel II (1987), Centro de Recursos Culturales (1988) and Sala de Exposiciones de Plaza de España (1990). On photography, see the list of exhibition venues in Manuel Santos (ed.), *op. cit.*, 1991, pp. 145-160.

[8]_Ferran Barenblit, "Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado," in *Colección...*, *op. cit.*, 2010, p. 12.

[9]_In 1990, the Selection Committee for Projects in the photography section was made up of Domingo J. Casas, José M. Díaz-Maroto, Carlos Paz, Enrique Peral, Manuel Sonseca and Carlos Villasante. And in 1992 José Manuel Álvarez Enjuto, Vicente Carretón, Alejandro Castellote, Cristina García Rodero, Lola Garrido, Pablo Jiménez, Tomás Paredes and Gabriel Villalba. The juries for Circuitos were made up of Luis Alfonso Fernández, Quin Llenas and Alberto Schommer in 1990 and Ciuco Gutiérrez, Valentín Sama and Antonio Tabernero in 1992.

[10]_Paco Morales, interview with Pablo Pérez-Mínguez published in *La Luna de Madrid*, no. 14, January 1984: "Did I show you the plans? Look. In the building of the former Irish College, they're going to set up a School of Image and a School of Sound. [...] In this whole thing, I'm going to be the museum's 'curator.' [...] We've been working on the idea of setting up a museum under the Madrid regional government since 1979. [...] Now that Alcalá de Henares is fashionable, they want to move it there. The regional government and I have a sort of *entente cordial* regarding Spain's much-needed Photo-Museum."

[11]_Jaime Lissavetzky [institutional foreword], in *Miradas y visiones* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, n.p.

[12]_Santiago Fisas [institutional foreword], in *Aquí: 4 fotógrafos desde Madrid* [exh. cat.] (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo), 2009, p. 5.

[13]_At this juncture I would like to thank María Báez, Pilar Gutiérrez, Alicia Nieto, Nieves Paniagua and Irene Villén, the staff at CAM, for their assistance in searching for documentation for this text. And also to Rafael Doctor, Agustín Pérez Rubio and Sergio Rubira.

[14]_For instance, in the credits for the exhibition catalogue "Inge Morath.

Retratos de hombres y paisajes" (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1988.

[15]_Illiott Erwit, Harry Gruyaert, François Kollar, Lisette Model, Inge Morath, Johannes Muggenthaler and Alex Webb. On the conclusion of the cycle a compilation catalogue was published *Diez exposiciones de fotografía* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1991.

[16]_The exhibition "Aquí y ahora" was curated by Javier Olivares.

[17]_The exhibition hall was on loan for the Fifth Centenary and the exhibition "Songs of my People", with photographs made in 1990 by Afro-American artists.

[18]_The artists were Daniel Canogar (1964), Marcelo Expósito (1966), María José Gómez Redondo (1963), Jana Leo (1965), Martín Sampedro (1966). "NO GENERACIÓN" (uppercase in original text). Rafael Doctor Roncero, "Impuros," in *Impuros: última generación* [exh. cat.] (Madrid: Fundación Caja Madrid/ Dirección General de Patrimonio Cultural), 1993, p. 14.

[19]_Idem.

[20]_Manuel Santos, "Introducción," in *op. cit.*, 1991, p. 7.

[21]_The various sections were named Reflection and Concept; Dreams and Evocation; Documentary Tradition; Process to Medium.

[22]_And also the exhibition "Colección Polaroid" (1995), with works from the holdings of the Centro Andaluz de la Fotografía.

[23]_Press release for the exhibition. Region of Madrid Archive (LC4923/1).

[24]_Rafael Doctor Roncero, "Miradas y visiones," in *Miradas...*, *op. cit.* 1994, p. 11.

[25]_Manuel Falces, "Miradas como ventanas," *El País*, 31 January 1994.

[26]_Juliane Debeusscher, "On Dualities, Impurities and Emotions: Exhibiting Creative Photography at Sala Canal de Isabel II (1993-2001)," in *14 millones de ojos: colección, fotografía, público* (Madrid: Comunidad de Madrid), 2025, pp. 234-245.

[27]_Viaje a Poniente: Ángel Sanz, José María Díaz-Maroto, Evaristo Delgado, Manuel Sonseca, Julio Álvarez Yagüe (Madrid: TF Editores), 1995.

[28]_ "The first acquisitions were made in the 1980s by the Directorate-General of Cultural Heritage through the Advisory Council for the Visual Arts. These purchases were based on works produced for exhibitions organized by the Region itself," in Ferran Barenblit, *op. cit.* 2010, p. 12.

[29]_The invitation for the exhibition stated: "The production of the works will be funded by this Directorate-General. Having been valued at 100,000 pesetas, and in exchange, once the exhibition is over, this Directorate-General will have the right to retain one work of its choice from among those on exhibit," in the dossier for the exhibition "Miradas y visiones". Region of Madrid Archive (LC4923/1).

[30]_Conversation between Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda, Carlos Serrano and Rafael Doctor in *Nueva Lente: edición especial* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural/ Consejería de Educación y Cultura), 1993, p. 98.

[31]_ *Nueva Lente* (1993), Images and their Authors (1995), Published Photography (1996), Encounter with Ibero-American Photography (1997), The Image on the Wall (1999), On Mystery (2001).

[32]_Carlos Baztán, "Hacia una colección," in *Fondos para una colección de fotografía* (Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas), 2000, n.p.

[33]_For instance, in "El Álbum. Cuando la mirada acaricia" (1997) Beatriz Ruibal presents the work *365 días* and in Canal Abierto (2000) *La brújula del tiempo*. The latter was acquired at the end of that year.

[34]_In Joseba Elola's review, "Scheinmann expone fotos y las portadas que hizo para Miguel Bosé y Peter Gabriel," *El País*, 1 April 1994, he was described as "advisor to Canal de Isabel II exhibition venue" and in Ferrán Sales, "Treinta fotógrafos retratan su intimidad," *El País*, 19 June 1997, as "also curator of previous exhibitions."

[35]_Conversation between Olga Fernández López, Rafael Doctor Roncero and Juliane Debeusscher held between 28 April and 6 May. In it, the curator emphasizes that the hall's programme was run by the Regional Department of Culture, and that his role was that of an unpaid exhibi-

tion advisor. As an independent curator, he was commissioned with projects by Sala Canal de Isabel II (1993-2000), programming for Espacio Uno at MNCARS (1997-2000), the Visual Arts Department at Casa de América (2001) and curating the exhibition "Ofelia y Ulises. En torno al arte español contemporáneo" at the 49th Venice Biennale (2001, Antichi Granai Giudecca Pavilion). From 2002 to 2009, he served as the first director of MUSAC.

[36]_Solo shows: David Scheinmann, Marta Astfalck-Vietz, Emmanuel Sougez, Francis Giacobetti, Ferran Freixa, Bernard Plossu, Grete Stern, Leopoldo Pomés, Lee Friedlander, Richard Misrach and Virxilio Viéitez. Group shows: "Interferencias", curated by Octavio Zaya (1998); "Aztlán Hoy. La posnación Chicana", curated by Berta Sichel (1999); "Purgaciones/Exhortaciones" (2000), curated by Agustín Pérez Rubio.

[37]_ "Fondos para una colección de fotografía" (2000) (curated by Rafael Doctor), touring Latin America; "Identidades extraviadas. Fondos de la colección de fotografías de la Consejería de las Artes" (2002) (curated by Tomás Zarza and Salvador Munuera), presented in Red Itiner (network of touring exhibitions of the Region of Madrid) with the central theme of the face; "Cuadros de una exposición: fondos de la Colección de Fotografía de la Comunidad de Madrid" (2003) (curated by Rosa Olivares), presented at Sala Alcalá 31.

[38]_Carlos Baztán, *op. cit.*, 2000, s. p.

[39]_Mariano Navarro, *op. cit.*, 2010, p. 20.

[40]_ "Juegos y Simulacros en la colección del Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Francia" (1999) and "Identidades futuras. Reflejos de una colección. Exposición de los fondos de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo" (2000). On institutional collecting, see María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España* (Cuadernos Arte y Mecenazgo, no. 2) (Barcelona, Fundación Arte y Mezenazgo), 2013, and on photography collecting, Bárbara Mur Borrás, *La obra fotográfica en el mercado del arte español* [doctoral dissertation] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid), 2016.

[41]_Ferran Barenblit, *op. cit.*, 2010, pp. 12-13.

[42]_Works by Julia Montilla, Marina Núñez, Concha Pradas, Montserrat Soto and Mayte Vieta (all acquired between 1999 and 2000), without having taken part in any exhibition at Sala del Canal de Isabel II, but also works by Carmela García and María Zárraga, who had exhibited.

[43]_Other acquisitions in these years are works by Atín Aya, Carlos Cánovas, Ricky Dávila, Juan Dolcet, Benito García Román, Cristóbal Hara and Antonio Suárez, among others.

[44]_Including those by Bruno Barbey, Carl de Keyzer, Susan Meiselas, Alex Webb and Garry Winogrand.

[45]_The participating artists in "Testigos" were David Burnett, Koldo Chamorro, Ricky Dávila, Cristina García Rodero, Annie Leibovitz and Sebastião Salgado. And in "Niños de la guerra", Chema Barroso, Miguel Berrocal, Alejandro Carra, Agustín Catalán, Manuel Charlón, Ángel Colina, José Luis Cuesta, Corinne Dufka, Ramón Jiménez and Eduardo Urdangaray. Another noteworthy project was "Arte solidario," in El Águila (2005), curated by Tino Calabuig and Rosalind Williams, who commissioned 23 artists with a personal vision of the tragedy and victims of the train bombings in Madrid.

[46]_Three Spanish and three international photographers were commissioned to create visual essays on various migrant communities in the region: Matías Costa (Maghrebi community), Cristina García Rodero (Latin-American community), Carl de Keyzer (Chinese community), Susan Meiselas (Ecuadorian community), Carlos Sanva (Sub-Saharan community) and Donovan Wylie (Polish and Romanian communities). Susan Meiselas donated one of the works.

[47]_Order 35/2008, dated 31 January. In the second edition (2009) the prize was awarded to Genín Andrada for his photo *Chinos en Usera*. This photograph was acquired through another channel in 2017. Also worth underscoring is the fact that Marisa Flórez (Culture Prize, 2024) sat on several of the juries.

[48]_Decree 40/2000, dated 9 March. Prize of 3,000,000 pesetas each. It was later modified by Decrees 47/2001, dated 29 March; 9/2004, dated 29 January, and

37/2010, dated 8 July, with the purpose of including new categories of prizes and to update the composition of the jury deciding on the prize.

[49]_"Ramón Masats. La memoria construida" (2002-2003, curated by Chema Conesa); "Extraños. Castro Prieto" (2003-2004, curated by Alejandro Castellote). The works entered the collection in 2003-2004 and 2005. No prize was awarded in 2003 and in 2004 it was awarded to Alberto García-Alix, who had his exhibition "Tres videos tristes" in 2006.

[50]_Including Antoni Muntadas, Antoni Miralda, Carlos Pazos, Joan Rabascall and Francesc Torres.

[51]_For instance, the acquisitions included works by Ricky Dávila, Carl de Keyzer, Ann Mandelbaum, Alex Webb and Erwin Wurm.

[52]_Other works acquired around that time are by Fran Herbelló, Elías Llamazares and René Peña.

[53]_In 2009 Conesa coordinated the team of experts commissioned with digitizing and cataloguing the photographs donated by participating authors. The exhibition "Madrileños. Un álbum colectivo" included 450 images selected from around the 25,000 submitted.

[54]_Besides the Regional Department of Culture, the Regional Department of Immigration was also involved in the organization through a collaboration with Función Latina. A catalogue was printed and distributed through the region's CEPI (Centres for Participation and Integration). A recent initiative is "Misión Región" (2022), in which 33 photographers (17 women and 16 men) travelled throughout the Region of Madrid with the goal of creating a large photographic archive of the Madrid landscape. See <https://www.comunidad.madrid/cultura/patrimonio-cultural/mision-region-mision-fotografica-historica> [accessed: 21-06-2025].

[55]_Sometimes jointly with other curators, like Beatriz Herráez or Mónica Portillo. The chosen themes were: Impossible Registers: Archive Fever (2005), First Person Singular: The Autobiography (2006), A Throw of the Dice: On Chance in Art (2007), The Copy, The Fake (and the Original) (2008) and Imagining_Storying

(2009). The acts of Jornadas and Canal Abierto were compiled in a publication.

[56]_Ferran Barenblit, *op. cit.* 2010, p. 12.

[57]_*Ibid.*, p. 13.

[58]_The Advisory Commission was created by Order 384/2008, dated 6 March (BOCM, no. 16, Tuesday 20 January 2009). Since it was created, the commission has had the following advisors: José Guirao Cabrera (2009-2018), Lorena Martínez de Corral (2009-2011), Rosina Gómez-Baeza (2012-2016), Gloria Picazo (2016-2019), Estrella de Diego (2018-2022), María de Corral (2020-2024), Armando Montesinos (2022-2026), Ferran Barenblit (2024). During the period when Barenblit was the director of the art centre, the visual arts advisors were Carlos Urroz (2007-2010), Lorena Martínez de Corral (2010-2013) and Elena Fernández Manrique (2014-2015).

[59]_Projects can be accessed on the CA2M web: https://ca2m.org/exposiciones#exposiciones_anteriores [accessed: 21-06-2025].

[60]_The Region of Madrid's ARCO Prize for Young Artists was created by Decree 14/2004, dated 5 February (modified by Decree 20/2005, dated 27 January). The Region of Madrid's ESTAMPA Prize was created by Decree 149/2008, dated 16 October. The Region of Madrid's MADRIDFOTO prize was created by Order 943/2010, dated 11 May. The Region of Madrid's SUMMA prize (replacing the foregoing) was created by Order 5980/2013, dated 16 September. Thanks to these prizes the collection was expanded with works by Ibon Aranberri (ARCO, 2007); Estampa Prize: José Luis Santalla and Fernando Bayona (2009), Txomin Badiola, Artists Anonymous, Pat Andrea (2010), Carlos Irijalba

(2012), Almudena Lobera (2014), Paula Anta (2016); MADRIDFOTO Prize: Mauricio Dias and Walter Riedweg (2010), Jacobo Castellano (2011), Alexander Apóstol (2012); SUMMA Prize: Rosell Messeguer (2013), Daniel G. Andújar (2014), Manolo Laguillo (2015).

[61]_Besides these artists, there were also works by photographers included in exhibitions at CA2M, such as Walead Beshty, Andrew Bush, Peter Piller and Wolfgang Tillmans.

[62]_The advisors during this period were Elena Fernández Manrique, Javier Martín Jiménez, Tania Pardo Pérez and Juana Arana de Andrés.

[63]_The prize winners (not all of which have had subsequent exhibitions) were Pierre Gonnord (2007), José Manuel Ballester (2008), Javier Vallhonrat (2009), Daniel Canogar (2010), Chema Conesa (2011), Chema Madoz (2012), Javier Campano (2013), Joan Fontcuberta (2014), Ricardo Cases (2016), Miguel Trillo (2017), Carmela García (2018), Paula Anta (2022) and Marisa Flórez (2023). Among the artists who have had exhibitions are Jose Antonio Carrera, Juan Manuel Díaz Burgos, Pablo Genovés, David Jiménez, Enrique Meneses, Aitor Ortiz, Tanit Plana, Ricard Terré and Laura Torrado.

[64]_See <https://www.comunidad.madrid/cultura/oferta-cultural-ocio/proceso-seleccion-fotocanal-libro-fotografia> [accessed: 21-06-2025] and also <https://www.comunidad.madrid/cultura/oferta-cultural-ocio/proceso-seleccion-fotolibro> [accessed: 21-06-2025].

On Dualities, Impurities and Emotions: Exhibiting Creative Photography at Sala Canal de Isabel II (1993-2001)

(Juliane Debeusscher)

Writing about past exhibitions entails engaging with vanished objects you can only gain access to by means of various kinds of documentation, not always easy to source. The lack or incompleteness of visual records forces you to reconstruct the narrative of these events with the aid of curatorial texts, lists of artworks, catalogue reproductions, reviews and, whenever possible, first-hand accounts. You have to negotiate your way from one extreme to another, from the vanished object to a reconstruction or, perhaps better put, a speculation of its trajectory based on existing traces and remains.

Since the 1990s, the Spanish contemporary photography scene has witnessed profound changes in terms of its process of institutional and commercial consolidation as an artistic medium and discipline¹. Since it opened in January 1987 as a venue focused primarily on photography, Sala Canal de Isabel II has been an integral part of this landscape, engaging with and reflecting these changes within the context of the city and the Region of Madrid, but also on a nationwide level and in dialogue with other international scenes. This text hones in on a limited period of its history, spanning from 1993 to 2001, with the purpose of highlighting some of the subject matters and debates that undergirded its programming over the course of those years. The core idea is to address a specific set of exhibition projects that played a crucial role in bringing atten-

tion to the photographic practices of artists working in Spain: “Impuros. Última generación” (1993), “Miradas y visiones” (1994), “La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España” (1994), “El cuerpo y la memoria” (1995), “El Álbum. Cuando la mirada acaricia” (1997), “En torno a Cervantes” (1997-1998), “Dime que me quieres” (1999). These exhibitions, held roughly every year (interrupted only by periodic repairs or refurbishments in the exhibition hall), were curated by Rafael Doctor Roncero, at the time acting as an advisor for the exhibition programming at Sala Canal de Isabel II, under the then general coordinator Teresa Zaragoza². These particular shows were inserted within the rest of the annual programming, mainly, though not exclusively, comprising solo shows by historical and contemporary artists, many of which were joint collaborations with Spanish and international cultural institutions³. The exhibitions revisited in this text, mostly focused on contemporary Spanish creative photography, were notable for their curatorial approaches, which were explained and defended in the accompanying catalogues. At the same time, and always under the guidance of Doctor Roncero, Sala Canal de Isabel II introduced two key initiatives to promote and reflect upon photography: namely, the Jornadas de Estudio de la Fotografía Contemporánea (Contemporary Photography Studies Symposium), which later transmuted into Jornadas de Estudio de la Imagen (Image Studies Symposium) and then, from 1999 onwards, within the overall framework of the symposium, Canal Abierto, an open platform for the unrestricted presentation of work by emerging photographers, a unique initiative at that time.

The exhibition projects conceived by Doctor Roncero were, first and foremost, an expression of the curator’s viewpoint. They reflected

his interest in non-documentary and non-conceptual uses of the medium with a strong subjective component and an inclination to incorporate multiple artistic languages and technical processes. Having said that, they also afforded the artists a chance to speak or write first-hand about their work, something we can readily see in the catalogues, as well as to experiment with the exhibition space through a variety of installation formats, always within the limits imposed by the institution and available resources. If we bear in mind the manifold historiographic and artistic lines of debate during the symposium and also, towards the end of the decade, in Canal Abierto, we can clearly see in this series of episodes a major endeavour to set in place, polyphonically and with a multifocal perspective, a context for thinking about and promoting creative photography in Spain. Dwelling on these initiatives for a moment, though without aspiring to a thorough analysis, this text aims to recover and contextualize some of the key issues of the moment, including, among others, the inclusion of photography within the realm of art and art history, its relationship with contemporary art and the field of the image, plasticity as a means of elevating the medium artistically, the diversification of its creative fields and formats, and its fundamentally popular and social character, making it particularly apt for generating and transmitting emotions beyond the boundaries of the art world.

Restoring photography’s respectability without distorting its nature

Like a manifesto of sorts, the first in the cycle of group exhibitions dedicated to Spanish creative photography addressed the question of its place within the field of art⁴. “Impuros.

Última generación” (Impure. Latest Generation, June-August 1993) explored the idea according to which the medium, historically separated from the rest of the visual arts because to its mechanical mode of production, had gained entry to the exclusive realm of art by accentuating its plasticity and its unique and unrepeatable character. Doctor Roncero recalled avant-garde artists like Josep Renau, Raoul Hausmann and John Heartfield, whose manipulated photographs or experiments with the photographic support had been incorporated into museum collections and art history textbooks, while more classical photography, with its “insulting” technicality, was still left on the sidelines⁵. From this optic, it was the purity conventionally associated with the mode of production of the photographic image that prevented it from being seen as equally respectable as other art forms. When Doctor Roncero contended that the photographic image was “as material and as malleable (albeit with different elements) as painting or sculpture”, he was underscoring its creative qualities instead of its mechanical and mimetic reproduction of reality⁶. Plasticity made it possible to disrupt photography’s purity and, by making it impure, it restored its right to “inhabit” the place of art⁷. Conceived specifically for “Impuros”, the works by Daniel Canogar, Marcelo Expósito, María José Gómez Redondo, Jana Leo and Martín Sampedro experimented with the incorporation of differing plastic and textual elements and engaged with a self-reflective practice that, in some cases, cut across the artist’s own body. It was not so much about defending the legitimacy of these impure or altered practices as art, but of showing that creative photography had moved beyond that debate and, in consequence, could dispense with any inferiority complex or need to justify itself with regards to other contempo-

rary art languages.

While the idea of an original close rapport between photography and other arts, particularly painting, was not new, associating it with a state of "impurity" did bring new nuances which the exhibition advocated as intrinsic to the generation of photographers whose work was on show⁹. In fact, "Impuros" was posited as a generational proposal. Harking back to the classification put forward by the magazine *Nueva Lente*, which established five generations of photographers (the "Fifth Generation" linked to the magazine), followed by a sixth and a seventh listed in *La Luna de Madrid*, Doctor Roncero acknowledged the proximity of the artists exhibited at Sala Canal de Isabel II with this last named, seventh generation⁹. At the same time, he rejected the use of this numbering and preferred to call it the "Latest Generation" or the "NO Generation" about which he said "though not yet well known or clearly defined, it is grounded in the shedding of inferiority complexes with regards to other visual arts. It is an impure generation that breaks away from the—internal and external—formalism of the photographic image."¹⁰

The works on view in "Impuros" reflected a use of photography unconcerned with its technical qualities and its ability to depict reality faithfully¹¹. Photography was viewed as yet another artistic medium among many others, chosen for its malleability and potential to evoke a broad range of sensations. Accordingly, its impurity was not a goal in itself but a channel that increased the medium's capacity to synthesize and transcend the boundaries between the arts, opening up to re-appropriation, to a non-technical and even amateur use. This indifference to the specific properties of photography, coupled with a will to project it in a field not bounded by professional use and a concern with tech-

nical skills, would sustain Sala Canal de Isabel II's programming throughout these years. It signalled the normalization of photography's insertion within the field of contemporary art and its leap into the realm of the image.

While "Impuros" centred on the plasticity of photography, in turn bringing into question the mechanisms behind its endorsement by critics and the market, "Miradas y visiones" (Gazes and Visions, January-March 1994) posed much the same question but from a different angle: "Do we have to manipulate or subjectivize our understanding of the photographic medium in order to produce creative authorial work within this realm?"¹² Conceived like the B-side of the preceding exhibition, "Miradas y visiones" sought to demonstrate that even unaltered, unmanipulated purist photography, in other words "not impure", "without pretensions to Art in uppercase, is capable of building personal worlds, subjectivized simply through the act of the individual gaze."¹³ This approach, as Olga Fernández López argues in her text in this catalogue, entailed maintaining the *authorial* quality, or, put another way, the centrality of the author with their singular ability to look or see through the camera¹⁴.

The structure of "Miradas y visiones" borrowed its inspiration from "Mirrors and Windows. American Photography since 1960", the exhibition organized at the Museum of Modern Art in New York in 1978 by John Szarkowski, then director of the museum's Department of Photography. A few years later, in 1981, "Mirrors and Windows..." went on view in Madrid, at Fundación Juan March. Doctor Roncero replicated its dual structure and adopted the analogy between both parts of the title, "Gazes as windows, visions as mirrors", in order to suggest two equally subjective ways of approaching photography: on one hand, the gaze as a form of capturing

or recording of outer reality from an authorial stance (Luis Baylón, Jorge Lens, José Muñoz) and, on the other, vision as the expression of an inner world (Ana Casas, Pedro López Cañas, Chema Madoz)¹⁵. This dichotomy, and conceptual premise of the exhibition, was immediately complicated by the introduction of an "intermediate link" (Javier Campano and Oscar Molina), that showed how the medium is refractory to any attempt at simplistic categorization¹⁶.

The curatorial approaches to "Impuros. Última generación" and "Miradas y visiones" were diametrically opposed and yet both paid attention to a use of the photographic medium we could call instrumental, aimed at showcasing first-person investigative processes on the boundary between the visual arts and the image. In addition, the way "Miradas y visiones" conceived the "authenticity" of photography was not so far removed from what, in "Impuros", was expressed as a lack of any complexes or even indifference:

"Photography per se endures because of the inertia of its own authenticity. There is no need to prove that it is the medium most directly grounded in the contemporary world. It is widely used on an occasional basis and in family settings. Photography has shown humans how to look and how to conceive a new relationship between space and time. Every day millions of gazes are recorded all over the world. Images of everything that surrounds us, of what we love, of ourselves. Photographic prints are like recordings of specific moments and we have grown accustomed to them as a ritual and essential part of life"¹⁷.

While the personal stamp of the author continued to be the main guarantee of authenticity of creative photography, this underlining of the overwhelming presence of the medium as a contemporary social ritual

gave it a decentred position within the art system, removed from its hierarchies and its foremost artists.

Nueva Lente

Several of the questions posed in the pair of exhibitions "Impuros. Última generación" and "Miradas y visiones" were the subject of debate during the Jornadas de Estudio sobre Fotografía Contemporánea held in October 1993. The three days of conferences, roundtables and papers in this first edition of the annual symposium on contemporary photography brought together art historians and experts to examine creative photography (a term favoured over 'artistic photography' or 'photographic art') and its national and historical context. It is worth recalling that the symposium was presented as the third act in a project conceived by Doctor Roncero around *Nueva Lente*, the magazine founded in 1971, and its critical role in expanding the field of photography in Spain during the 1970s¹⁸. The first act consisted in an exhibition held at Sala Canal de Isabel II which showcased a selection of pages from *Nueva Lente* alongside works by contemporary photographers aligned with its spirit¹⁹. The second act was the publication of a new issue. Rather than taking the form of an anthology, it was more of an original creation featuring the participation of Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano and Jorge Rueda, the founders and artistic directors of *Nueva Lente*²⁰. Both the exhibition as well as the new issue highlighted the importance of the conception of the photographic image that the magazine had helped to popularize, as well as its repercussions in the present. By exhibiting pages from *Nueva Lente*, it emphasized its role as an actual exhibition space, in which the interaction and friction between differing photo-

graphic images took precedence over the quality or uniqueness of the individual image:

"The magazine was not a showcase for good photos; it operated as a shared space where the new concepts of the time could coexist. It showed that, despite any inferiority complex, photography was not a minor art and that, even without walls to exhibit on, it could do so on the pages of a magazine with equal dignity"²¹.

As if it were an exhibition hall, the *Nueva Lente* editors conceived the page or a set of pages as a spatial unit in which the images interrelated with one another in an eclectic uninhibited way, blurring the distinction between high-brow and popular art and between mechanical and manual creation²². It is no accident that this genealogy was highlighted at Sala Canal in the early-1990s. While *Nueva Lente* advocated "an ongoing editorial stance based on what, fifteen years later, would be the postmodernist tenet of ANYTHING GOES", the group exhibitions and activities organized during these years by Doctor Roncero in conjunction with artists, art historians, editors and amateurs were openly inclusive and broke down the hierarchized distinctions not just between artistic languages but also between the artist or professional photographer and the amateur or dilettante²³.

Public Walls. Images by and for everyone

Another core mandate of Sala Canal de Isabel II's programming back in those years was to restore photography's function as a popular form of recording, to reaffirm its ability to produce memories, emotions and even physical sensations. In recognizing its affective dimension and its firm grounding as a vernacular practice, the venue's exhibition projects contin-

ued to move away from a purely technical and specialized view of the medium. This intention was given shape and embodied in "El cuerpo y la memoria" (The Body and Memory, 1995), "El Álbum. Cuando la mirada acaricia" (The Album. When the Gaze Touches, 1997) and, a little later, with the launch of Canal Abierto.

"El cuerpo y la memoria" followed the path outlined by "Impuros. Última generación" and "Miradas y visiones", playing with contrasting situations and conditions to address different aspects of creative photography. The exhibition revolved around representing the body through the photographic medium, its materiality in the present and its dematerialization through the act of remembering the past²⁴. In consequence, it switched back and forth between the "solid, tactile, neat, absolute images (the image of the present)" as seen in the works of Pere Formiguera, Jesús Micó and Humberto Rivas, with their bodily typologies and singularities, and images in which the body was evoked as something "abstract, complex, diffuse and slippery (the image of the past)" in the works of Rosa Entrena, Juan Carlos González, Gabriela Grech, Fernando Herráez, Agustín Martín Francés and Carlos Serrano. Based on highlighting dualities or apparent opposites, this formula, or approach, gave a non-expert audience a chance to engage with photography as an accessible medium grounded in contemporaneity. Apart from the curator's text, the catalogue included a contribution by Maite Barrera with an historical focus and an essay by Jana Leo who, following her participation in "Impuros", expounded a number of reflections on her personal vision of the body, illustrated with her own photographs as well as those by other artists²⁵.

The concept of the body recorded in the present (gaze) or recalled (dreamed, like a vision) in "El

cuerpo y la memoria" was highly personal and authorial. As such, the idea of memory invoked here had little to do with the recovery of a shared experience or understanding of history. This viewpoint was further explored in "El Álbum. Cuando la mirada acaricia", which centred on the social use and consumption of photography in terms of the material support of a personal and affective relationship sustained over time. It was grounded in the idea of the album as a real manipulatable object, the repository of images through which to maintain bonds with loved ones, over and above any artistic intention. The theme came about as a result of Doctor Roncero's personal interest in collecting anonymous photos. As the curator explained in the exhibition catalogue, his initial intention in "El Álbum..." was to exhibit images by casual photographers, found on the street or in labs. The final version however included only professional photographers or artists, but, unlike bodies of work conceived to be exhibited publicly, these photos depicted their own personal world and the majority were not intended for a wide audience.²⁶ In this case, Doctor Roncero clarified that the artists became "others, simple anonymous citizens but with a shaper eye and better technique."²⁷ This distortion of the photographs' original function prompted a reflection on the implications of exhibiting them publicly: "My intention in EL ÁLBUM is to take photos that were not originally conceived to be shown on the walls of an exhibition venue out of context. To take the personal photo album to a public wall is no easy task."²⁸ The catalogue design by Carlos Serrano G.A.H. and the mounting of the exhibition helped to reinforce the idea of the album as a personal object: each artist could choose the format and size of their photos in the publication and their arrangement on the walls of the exhibition hall.²⁹ This interest in

anonymous photography, as a social ritual of capturing important events and people, was prolonged in Doctor Roncero's later publications, like *Una historia (otra) de la fotografía* and *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*, the latter in conjunction with the photographer Sarah Rosenberg, who had taken part in "En torno a Cervantes" (1997-1998).³⁰ On the other hand, the emotional dimension of photography, its relationship with love and affects, with the need to be loved, a subject matter apparently unworthy of an institutional context, was addressed without complexes in a way that blurred the boundaries between museum culture and popular culture, between the intellectual realm and the less stable, less respectable world of affective and sexual encounters. "Dime que me quieres" (Tell Me You Love Me, 1999), the final group show in the cycle of exhibitions curated by Doctor Roncero, continued this line of enquiry and further explored the idea of creation as an expression of longing and a search for happiness and tenderness, through four bodies of work (Carmela García, Amparo Garrido, Santos Montes and Mapi Rivera) each with their own delimited thematic framework ("dogs, girls, pains and pleasures").³¹

From 1999 onwards, the annual symposium dedicated to image studies was coupled with an exhibition called Canal Abierto which helped to broaden the range of subjects that could be explored through photography and to blur the line dividing professionals and amateurs, with open calls for submissions with an annual theme: "La imagen en la pared" (The Image on the Wall, 1999), "Sobre el amor" (On Love, 2000), "Sobre el misterio" (On Mystery, 2001), "Sobre el sexo" (On Sex, 2002).³² It is worth bearing in mind the key role Canal Abierto played as a place to democratize the medium and lend it greater visibility, a place where artists, photographers,

amateurs, either self-taught or with some training, participants with very different profiles and levels of experience, could exhibit their works and strike up a dialogue between equals. The existence of an annual event open to a multiplicity of proposals engaging with creative photography, corroborates the idea of Sala Canal de Isabel II as a major forum and, at once, as a laboratory, during the decade that saw the institutionalization of contemporary photography in Spain. From this perspective, we could look on Canal Abierto, inasmuch as a place for experimentation and non-hierarchical inclusion, as the direct result of this transitional period before the “serious game” of institutions with contemporary photography led to tougher competition, stricter demands for quality and self-definition, which would in turn have an impact on the practices and forms of participation of the agents involved.

Material, formats, fields

From the forum to the laboratory. The last of the various lines we would like to focus on here has to do with experimentation in the multiple languages, processes and formats of photographic creation and its projection in the exhibition space, albeit not limited to just that. The vocation of creative photography, as Doctor Roncero argued during the first of the annual symposiums, was to occupy various “fields”: “the street, the publication, the box or family album, the laboratory, the archive, and so on ... the field of creative photography can be any one of them. However, creative work is expansive by nature. To justify itself, artistic creation has always looked for ways to put itself into circulation, whether this be on the printed page, a poster or the wall of a gallery.”³³ Of all fields, printed publications were, in

his view, the best suited to photography because of their reproducibility. In 1997, the theme for the third annual symposium, *La fotografía publicada* (*The Published Photograph*), explored the role of photography magazines and books as key agents not just in the dissemination and study of the medium, but also in photographic creation per se.³⁴

In the case of the catalogues for the exhibitions organized during Doctor Roncero’s time, although their primary function was informational and conditioned by the limits of format and design, obviously different from an artist’s book or photography book, they were conceived to open a new chapter of the exhibition or a different yet complementary version. In particular, they established another relationship between photography and text. The exhibition “En torno a Cervantes” (On Cervantes, 1997-1998), organized by Doctor Roncero and Teresa Zaragoza, underscored this dialogue between, on one hand, a textual and literary imaginary and, on the other, the image created in response to a simple guideline. Bleda y Rosa, María José Gómez Redondo, Ciuco Gutiérrez, Alicia Martín, Isabel Muñoz, Jorge Ribalta and Sara Rosenberg accepted the challenge to produce a photographic work based on the word “Cervantes” and also to write about it.

A few years earlier, “La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España” (Photography Without Camera. Recent Collage and Photograms in Spain, 1994) examined the materiality of non-mechanical photography produced using those two techniques. Both of them had already been explored by the historical avant-gardes (Dadaism, Constructivism, Surrealism) and other movements in the 1960s and 70s like Pop Art and Conceptualism.³⁵ The exhibition at Sala Canal de Isabel II showed the results of experiments with these

techniques by artists whose practices were close to painting or photography: Dis Berlin, Tomy Ceballos, Joan Fontcuberta, Jorge Galindo, Alberto García Sanz, Sean Mackaoui, Felicidad Moreno and América Sánchez. Plasticity was returned to centre stage and, for that reason, as Doctor Roncero explained, there was no photomontage among the works on exhibit given that, when processed in the lab, the images are flat, without that “tenth of a millimetre of the glued-on paper.”³⁶ On the other hand, even collages could lose their density and materiality when re-photographed to be reproduced in a catalogue.³⁷ In this way “La fotografía sin cámara...” showed how the supports of photography and its technical processes directly affected its materiality; they evolved and transformed over time, in function of technical-scientific advances. For instance, copy-art (images produced with a photocopier), popularized since the 1960s, could be seen as a “technical evolution of the initial premises of the photogram.”³⁸

In this regard, it is important to recall that before arriving at Sala Canal de Isabel II, Doctor Roncero had created and produced *Apartado 14.479*, an assembled magazine (though the presentation of the first issue in 1989 refused to be categorized as either a magazine or an art object). The thread running through the artefact was the photocopy, described as “a medium in its own right and not an alternative transitional medium.”³⁹ Beyond the technique, chosen for its immediacy and its low cost, the overall group of works was characterized by a “stylistic plurality” that was, as the presentation text put it, “the fruit of a heterogeneous context.” The artists also came from different fields and were more or less familiar with the medium. The box that contained the contributions, as the introduction explained, wished to be “an active and open medium. The

limited edition does not prevent the pirating of the works presented here. Not only is such an action permitted but is in fact actively encouraged, which would partially refute the innate and false aura that surrounds all works of art. *The photocopy can be photocopied.*”⁴⁰ The second issue (number 1, seeing as the first one was numbered 0), claimed: “The box plays at being a ‘medium’, establishing a different kind of communication than an art magazine or an exhibition.”⁴¹

It would not seem too far-fetched to see a connection between this concept of the box-magazine or box-medium and the way in which the group exhibitions presented at Sala Canal de Isabel II during the following decade addressed photography: as a plastic, malleable, appropriable and copiable medium.

Conclusions

The institutional normalization of photography inevitably led to its individuation within the art system: to gain entry, it had to reaffirm its existence and its credentials as an artistic medium in its own right.⁴² Following this logic, the opening of Sala Canal de Isabel II as an exhibition venue dedicated solely to photography responded to this perceived need and to provide it with a platform for dissemination. At the same time, Sala Canal de Isabel II became a forum in which, and from which, to negotiate and overcome photography’s status of exteriority or marginality in relation to art.

The exhibitions and initiatives addressed in this text, admittedly in a partial and incomplete fashion, not only performed the function of legitimizing and raising the visibility of contemporary photography within the field of art, but also revealed its reluctance to be incorporated according to the parameters of the other visual

arts. This resistance was channelled through a decidedly eclectic and plural approach, through the diversification of its fields and formats of presentation, through a reaffirmation of its democratizing will and through particular attention to sensitive ways of addressing the image and its effects.

Some critical voices might interpret this inclination towards plurality and openness as a further symptom of the depoliticization of the artistic and cultural sphere in the context of Spain's return to democracy. However, it could be constructive to view this receptivity and willingness, on one hand to accompany a medium in expansion and, on the other, to reconnect its uses with an expanded social sphere through participation and a heightened awareness of its role and significance beyond the realm of art, as a necessary contribution. The series of group exhibitions and activities on creative photography in Spain developed between 1993 and 2001 at Sala Canal de Isabel II under the aegis of Rafael Doctor Roncero and with the active collaboration and participation of numerous agents, fostered the implementation of a vital ecosystem necessary to support a vision of con-

temporary photography as an essential axis of contemporary visual culture, and to weave networks with other institutions and organizations both here in Spain and further afield. In this context, the support for the production of artworks has been crucial, as has been their incorporation into the contemporary art collection of the Region of Madrid's Department of Culture. The diversity and wealth of the collection, which one can readily appreciate in the exhibition "14 Million Eyes. Collection, Photography, Public" curated by Olga Fernández López, is largely owing to these exhibition projects and their openness. The plural, multifocal body of the collection and its stratified history not only capture the multiplicity and relevance of photographic practices in Spain over recent decades, but also offer a privileged point of access to these exhibitions which helped construct a context for it. Revisiting these projects and their accompanying choral practices of reflection and diffusion enables us to mitigate their absence and re-evaluate their critical role in shaping and lending visibility to creative photography.

[1]_The scope of this text does not allow for a more in-depth analysis. On the process of institutionalization of photography within the field of contemporary art in Madrid, see Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López and Inés Plasencia Camps, "Entre el flash y la luz continua: la institucionalización de la fotografía en el circuito del arte contemporáneo madrileño, 1971-1998", in *Goya: revista de arte*, no. 386 (2024), pp. 169-184.

[2]_The exhibition "En torno a Cervantes" was curated by Rafael Doctor Roncero and Teresa Zaragoza.

[3]_The text by Olga Fernández López elsewhere in this catalogue examines other facets of the programming in these years. Olga Fernández López, "14 Million Eyes. The Region of Madrid's Photography Collection: histories, agents and audiences," in *14 millones de ojos: colección, fotografía, público* [exh. cat.] (Madrid: Comunidad de Madrid), 2025, pp. 217-233. In addition, see the timeline of exhibitions in "Sala de Exposiciones Canal de Isabel II (1986-2011): 25 años al servicio del arte", in *Primer depósito elevado de agua de Madrid: cien años haciendo historia* (Madrid: Canal de Isabel II, 2011), pp. 63-103. Accessible online: <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010686.pdf>

[4]_Rafael Doctor Roncero arrived at Sala Canal de Isabel II after proposing an exhibition project on the magazine *Nueva Lente* (the subject of his dissertation at Universidad Complutense de Madrid, supervised by Valeriano Bozal). While waiting for confirmation, another proposal for the exhibition "Impuros" was accepted to fill a gap in the programme and held a few months prior to the project "Nueva Lente". Afterwards, he started to participate actively in the management and production of exhibitions. This contribution was somewhat compensated for by the offer of an annual slot in the programme to curate one of his own exhibitions. Conversations between Rafael Doctor Roncero, Olga Fernández López and Juliane Debeusscher, 28 April and 6 May 2025. I wish to express my gratitude to Rafael Doctor Roncero and to Olga Fernández López for their input and feedback during the preparation of this text.

[5]_Rafael Doctor Roncero, "Impuros", in *Impuros: última generación* [exh. cat.] (Madrid: Fundación Caja Madrid/Dirección General de Patrimonio Cultural) 1993, p. 10.

[6]_Ibid., p. 11. See also Rafael Doctor Roncero, "Introducción a la fotografía de creación en España", in *Nueva Lente: Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España: jornadas de estudio* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural/Consejería de Educación y Cultura) 1995, pp. 11-22.

[7]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1993, p. 13.

[8]_The connection between photography and painting was visible in photographic circles favouring non-purist approaches and examined visually by Peter Galassi in the exhibition "Before Photography. Painting and the Invention of Photography" at MoMA New York in 1981. See also Mónica Carabias Álvaro, "La movida no lo fue todo: poptografía (1980-1981), un proyecto de autor de Miguel Oriola para estimular el apetito colectivo de la generación del 80", in Miguel Ángel Cabañas and Wilfredo Ricón García (eds.), *Arte en colectivo: autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (Biblioteca de historia del arte) (Madrid: CSIC), 2023, p. 376.

[9]_A special issue of *Nueva Lente* published in August 1974 and called "Quinta Generación" (Fifth Generation) identified this generation with photographers born after 1950, characterized by a creative focus and a drive towards internationalization. The seventh generation was the subject of a special issue of *La Luna de Madrid*, no. 42, published in September 1987. The photographers Daniel Canogar and Martín Sampedro, whose work was exhibited in "Impuros", were featured in this issue.

[10]_Rafael Doctor Roncero, op. cit. 1993, p. 13.

[11]_A review of the exhibition published in *Lápiz* criticized the inconsistency of the radical separation between pure and impure photography, while at the same time acknowledging the exhibition as an opportunity to discover the work of "some of the country's most interesting

young artists". Carlos Jiménez, "Impuros" (Crónicas section), in *Lápiz: revista internacional de arte*, no. 94, June-July 1993, pp. 90-91.

[12]_Rafael Doctor Roncero, "Miradas y visiones", in *Miradas y visiones* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, p. 11.

[13]_Ibid., p. 12.

[14]_Olga Fernández López, op. cit., 2025, p. XX.

[15]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1994, pp. 11-18.

[16]_Apart from at Sala Canal de Isabel II, "Miradas y visiones" was also presented at the "Sala de Exposiciones" in the University of Salamanca (February-March 1995) and at Casa das Artes in Vigo (March-April 1995). These links with other venues (in the case of the University of Salamanca, the collaboration would continue on a regular basis) give a good account of the reach of Sala Canal's programming outside its own space, including in the sphere of artistic education.

[17]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1994, p. 13.

[18]_Besides the founders and editors of *Nueva Lente*, Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda and Carlos Serrano, the symposium also included the participation of art historians and critics like Juan Manuel Bonet, Estrella de Diego, Marie-Loup Sougez, Rafael Sanz Lobato and Javier Herrera. The acts were published the following year and presented in the framework of the second symposium. *Nueva Lente*, op. cit. 1995.

[19]_The exhibition "Nueva Lente..." at Sala Canal de Isabel II included works by Pedro Almodóvar, Elías Dolcet, Pere Formiguera, Fernando Gállico, Marigra García Rodero, Juan José Gómez Molina, Miguel Guasch, José Ramón López Alonso, Miguel Ángel Mendo (Yéti), Rafael Pérez-Mínguez and Ton Riera.

[20]_*Nueva Lente: edición especial*, Madrid [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1993.

[21]_Rafael Doctor Roncero, "NUEVAMENTE", in op. cit., 1993, p. 6. See *Nueva Lente*, op. cit., 1993; Rafael Doctor Roncero, "Conversación con Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Serrano

G.A.H.", pp. 97-103.

[22]_Enric Mira, "La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España", in *Concreta: sobre creación y teoría de la imagen*, no. 0 (2012), pp. 26-41.

[23]_Rafael Doctor Roncero, op. cit., 1993, p. 6.

[24]_*El cuerpo y la memoria* [exh. cat.] (Madrid: Consejería de Educación y Cultura/Dirección General de Patrimonio Cultural), 1995.

[25]_Maite Barrera, "Habeas Corpus" and Jana Leo, "Cuerpo a Cuerpo", in *El cuerpo y la memoria*, op. cit., 1995, pp. 19-27 and pp. 29-57.

[26]_*El Álbum. Cuando la mirada acaricia* included works by Pedro Albornoz, Rafael Álvarez, Ricardo B. Sánchez, Luis Baylón, Javier Campano, Carmen Cantón, Martí Casanelles i Parés, Luis de las Alas, Javier Esteban, Jorge F. Bazaga, Fernando Flores, Alberto García-Alix, Matt Glass, David Hilliard, David Jiménez, Ouka Leele, Jorge Lens, Jana Leo, Fran López Bru, Pedro López Cañas, María Meseguer, Luis Pérez-Mínguez, Mary Pinto, Robert Royal, Beatriz Ruibal, Pablo Santana, Patric Tato Wittig, Javier Vila, Alexandra Veil and Cristina Zelick.

[27]_Rafael Doctor Roncero, "El Álbum: cuando la mirada acaricia", in *El Álbum: cuando la mirada acaricia* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1995, p. 20. The catalogue featured two other contributions: Rosa Regàs, "Descubrimiento de la ternura" and Pamela K. Paulien, "La historia de un amuleto de amor", pp. 21-23 and pp. 25-28.

[28]_Ibid., p. 20.

[29]_*El Álbum: cuando la mirada acaricia* is one of the few catalogues designed by Carlos Serrano G.A.H., closely aligned with the curator's intentions. Another one was for *Miradas y visiones*. The design of the others was more uniform, although in some cases (*En torno a Cervantes*, *Dime que me quieres*), the covers were images without any text. Information relayed by Rafael Doctor Roncero, 22 May 2025.

[30]_Rafael Doctor Roncero, *Una historia (otra) de la fotografía* (Madrid: Obra

Social Caja Madrid), 2000; Rafael Doctor Roncero and Sarah Rosenberg, *Historias de las fotografías* (Madrid: Taller-Myriam de Liniers de Arte/Obra Social Caja Madrid), 2002. In this book the photos are printed individually in the original format, thus fulfilling the original idea for the catalogue for *El Álbum...*, unfeasible at the time.

[31]_*Dime que me quieres* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1999. The catalogue featured texts by Rafael Doctor Roncero, "Dime que me quieres" and by Agustín Pérez Rubio, "Querencias", pp. 11-15 and pp. 17-23.

[32]_In 2001, given the massive participation, the exhibition was divided into two. In 2002, Agustín Pérez Rubio took over the role of organizing Canal Abierto with "Sobre el sexo" (2002), "Fashionable" (2003) and "City Views" (2004) and then, after 2005, Sergio Rubira took over the programming (in some editions jointly with Beatriz Herráez or Mónica Portillo). The initial openness was replaced with a more conventional curatorial approach.

[33]_Rafael Doctor Roncero, "Introducción a la fotografía de creación en España", in *Nueva Lente*, op. cit., 1995, p.12. See also Rafael Doctor Roncero (coord.), *La fotografía publicada: análisis de la edición fotográfica contemporánea en España* (III Jornadas de Estudio de la Imagen) (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1997.

[34]_Rafael Doctor Roncero (coord.), *La fotografía publicada: análisis de la edición fotográfica contemporánea en España* (III Jornadas de Estudio de la Imagen) (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1997.

[35]_Works based on collage and photograms were included in the exhibition "Idas & Chaos: Trends in Spanish Photography, 1920-1945", curated by Joan Fontcuberta at Fundación Miró in Barcelona and at the National Library of Spain in Madrid in 1984. Doctor Roncero acknowledged the major contribution of "Idas & Chaos" to the recognition of the Spanish avant-garde, at once highlighting some omissions in the exhibition, such as Gregorio Prieto and the Postismo movement. Rafael Doctor Roncero, "La fotografía sin cámara: collage y fotograma recientes en España", in *La fotografía sin cámara: collage y fotograma recientes en España* [exh. cat.] (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural), 1994, p. 18.

[36]_Ibid., p. 10.

[37]_Ibid., p. 11.

[38]_Ibid., p. 22.

[39]_Foreword to *Apartado 14.479*, no. 0 (1989).

[40]_Idem.

[41]_*Apartado 14.479*, no. 1 (1989).

[42]_Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López and Inés Plasencia Camps, op. cit., 2024, p. 170.



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025

**14 MILLONES DE OJOS.
COLECCIÓN, FOTOGRAFÍA,
PÚBLICO**
14 MILLION EYES. COLLECTION,
PHOTOGRAPHY, PUBLIC

**Sala Canal de Isabel II.
Santa Engracia, 125
28003 Madrid**

**Del 24 de septiembre de 2025
al 11 de enero de 2026**
From September 24th, 2025 to January
11st, 2026

**Esta exposición es un proyecto de
la Dirección General de Cultura e
Industrias Creativas, de la Consejería
de Cultura, Turismo y Deporte de la
Comunidad de Madrid.**

This exhibition is a project of the
Directorate General of Cultural
Promotion of the Regional Ministry for
Culture, Tourism and Sport, Madrid
Regional Government.

**COMUNIDAD DE MADRID /
MADRID REGIONAL
GOVERNMENT**

PRESIDENTA / PRESIDENT
Isabel Díaz Ayuso

**CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y
DEPORTE /
REGIONAL MINISTER FOR CULTURE,
TOURISM AND SPORT**
Mariano de Paco Serrano

**VICECONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE /
REGIONAL DEPUTY MINISTER FOR
CULTURE, TOURISM AND SPORT**
Luis Fernando Martín Izquierdo

**DIRECTOR GENERAL DE CULTURA E
INDUSTRIAS CREATIVAS /
DIRECTOR-GENERAL FOR CULTURE
AND CREATIVE INDUSTRIES**
Manuel Lagos Gismero

**SUBDIRECTORA GENERAL DE BELLAS
ARTES /
DEPUTY DIRECTOR-GENERAL FOR
FINE ARTS**
Asunción Cardona Suanzes

**ASESORA DE ARTE /
ART CONSULTANT**
Juana Arana de Andrés

**ORGANIZA /
ORGANIZE**



**Comunidad
de Madrid**

**CA2M MUSEO CENTRO DE
ARTE DOS DE MAYO /
CA2M CENTRO DE ARTE DOS
DE MAYO MUSEUM**

DIRECTORA / DIRECTOR
Tania Pardo Pérez

**SUBDIRECTORA /
DEPUTY DIRECTOR**
Ana Julia Ballesteros Sierra

**ADMINISTRACIÓN /
ADMINISTRATION**
Carlos Escondrillas España
David Sánchez Martínez
Sagrario Sierra Cobo

COLECCIÓN / COLLECTION
Asunción Lizarazu de Mesa
Mónica Ruiz Trilleros
Irene María Villén Muñoz

EXPOSICIONES / EXHIBITIONS
Gemma Bayón Carvajal
Ignacio Macua Roy
María Teresa Bogajo Lozano

**EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES
PÚBLICAS /
EDUCATION AND PUBLIC
PROGRAMS**
Estrella Serrano
Ana Victoria Sáez Arance
Carlos Granados
Pili Álvarez

COMUNICACIÓN / COMMUNICATION
Vanessa Pollán Palomo

BIBLIOTECA / LIBRARY
Sonia Seco Sauces

**COLECCIÓN /
COLLECTION**
 **MUSEO
CENTRO DE ARTE
DOS DE MAYO**

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

COMISARIA / CURATOR
Olga Fernández López

**RESPONSABLE DE EXPOSICIONES
TEMPORALES /
HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS**
Alicia Nieto Fernández

**COORDINACIÓN GENERAL SALA
CANAL DE ISABEL II /
GENERAL COORDINATION CANAL DE
ISABEL II EXHIBITION VENUE**
María Baez Arranz

COMUNICACIÓN / COMMUNICATION
María Jesús Cabrera Bravo

**PROGRAMAS PÚBLICOS /
PUBLIC PROGRAMMES**
Macu Ledesma Cid

**DISEÑO DE MONTAJE /
EXHIBITION DESIGN AND
INSTALLATION DIRECTION**
Nuria Julbe Linares

DIGITALIZACIÓN / IMAGE SCANNING
Movol Color Digital

ENMARCADO / FRAMING
La Museoteca

CONSERVACIÓN / CONSERVATION
Tresalarte

MONTAJE / EXHIBITION SET UP
Artec Exposiciones

TRANSPORTE / SHIPPING
Ordax

ILUMINACIÓN / EXHIBITION LIGHTING
Intervento

SEGURO / INSURANCE
Aon

CATÁLOGO / CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS
Olga Fernández López
Juliane Debeusscher

COORDINACIÓN / COORDINATION
María Báez Arranz

DISEÑO GRÁFICO Y
MAQUETACIÓN /
GRAPHIC DESIGN AND
TYPESETTING
Natalia Troitiño (N2-NT Estudio)

EDICIÓN DE TEXTOS /
COPYEDITING
Paloma Bermejo

TRADUCCIÓN DE TEXTOS /
TRANSLATION
Lambe & Nieto

ISBN: 978-84-451-4204-2

© De esta edición:
Comunidad de Madrid, 2025
© De los textos: sus autores
© De la traducción: sus traductores
© De las reproducciones autorizadas:
VEGAP. Madrid, 2025

© Of this edition:
Comunidad de Madrid, 2025
© Of the texts: their authors
© Of the translations: the translators
© of authorized reproductions: VEGAP.
Madrid, 2025

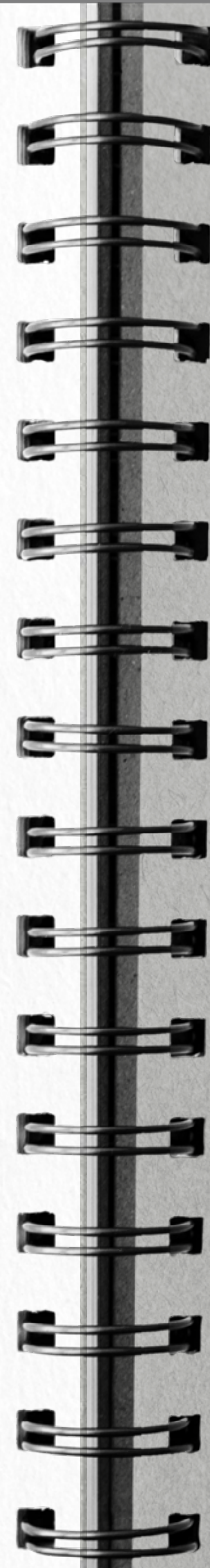
AUTORES REPRESENTADOS POR VEGAP / ARTISTS REPRESENTED BY

Alberto García-Alix, Alex Webb, Almudena Lobera, Amparo Garrido, Beatriz Ruibal, Bleda y Rosa, Carmela García, Cas Oorthuys, Chema Madoz, Cristina García Rodero, Enrique Meneses, Estela de Castro, Eulàlia Valldosera, Felicidad Moreno, Fernando Moleres, Gabriela Grech, Gervasio Sánchez, Graciela Iturbide, Humberto Rivas, Irene Grau, Isabel Muñoz, Jana Leo, Javier Campano, Javier Vallhonrat, Joan Fontcuberta, Jorge Galindo, Jorge Ribalta, José Muñoz, Juan Manuel Castro Prieto, Julio Álvarez Yagüe, Luis Baylón, Manolo Laguillo, María Zárraga, Matías Costa, Miguel Ángel Tórnero, Miguel Trillo, Mila Rodero, Mireya Masó, Naia del Castillo, Ouka Leele, Pablo Pérez-Mínguez, Pedro López Cañas, Pere Formiguera, Perejaume, Raúl Belinchón, Sergio Belinchón, Susan Meiselas, Tomy Ceballos, Valery Katsuba.

©VEGAP, Madrid, 2025



Imagen de la exposición 14 millones de ojos. Colección, fotografía, público, 2025





Comunidad
de Madrid



MUSEO
CENTRO DE ARTE
DOS DE MAYO