

MANOLO LAGUILLO

PROYECTOS: CUATRO DÉCADAS

27 OCTUBRE
20 MARZO
2022

BARCELONA 09 ABRIL 2020 GRAN VÍA B / • MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

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

Sin embargo, siendo un autor muy vinculado a Barcelona, no solo desde el campo de la producción fotográfica, sino también desde la docencia académica y la teoría del medio, Laguillo llevó a cabo numerosos proyectos que exploran enclaves tan distintos como México, Nueva York, Berlín, Oporto o Madrid, entre otros, algo que impide encuadrarlo como un fotógrafo cuyos trabajos se orientan, de manera estricta, hacia el contexto barcelonés.

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

Esta muestra reúne un total de 279 fotografías ordenadas en 28 series –mostrándose por primera vez *Las Provincias* de manera completa– que van desde 1983, con el conjunto que dedicó a las inundaciones de Bilbao, hasta 2020, a partir de los reportajes sobre la central nuclear de Zorita, en Guadalajara, y sobre la ciudad de Trieste.

En cierta forma, *Proyectos. Cuatro décadas* prolonga una suerte de tríptico museográfico que arrancó en 2007, a partir de la primera revisión de su trayectoria realizada por el MACBA, la cual se centró en las series dedicadas

a Barcelona entre 1978 y 1997, y que continuó con la exposición antológica, hecha en 2013 en el Museo ICO de Madrid, bajo el título de *Razón y ciudad*. A partir de entonces se inicia un período divergente, que el autor califica de “reaprendizaje del oficio y ajuste de cuentas» con sus proyectos anteriores”.

Entre las diversas series que se exhiben conviene destacar *Las provincias* (2014-2015), una propuesta con 65

dípticos sobre ocho ciudades de la geografía peninsular que fue encargada por el Museo Universidad de Navarra, así como *Japón* (2014), *Beirut* (2017), *Chicago* (2019), *El Estrecho de Gibraltar* (2018-2019) y *Barcelona. Abril 2020*, trabajo realizado durante el confinamiento.

Con motivo de esta exposición se publica el libro *Pseudopanorama*, cuya edición ha corrido a cargo de Moritz Küng.

DE LO QUE ENSEÑAN LAS FOTOGRAFÍAS

JUAN JOSÉ LAHUERTA

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

Se comprende que la crítica necesite de referencias y conceptos *passe-partout*, del pasado y del presente, para organizar sus archivadores, aunque se comprende también que eso pueda acabar conduciendo al callejón sin salida de la autorreferencia y del solipsismo conceptual. En general, lo que se ha hecho a través de esas comparaciones y categorizaciones es, en primer lugar, establecer una serie de testimonios esencialmente formalistas que permiten la delineación de nobles genealogías —la cuestión del blanco y negro, la cuestión del “estilo seco y directo”, etc.—; esa continuidad formalista, ultrahistórica, opuesta tenazmente al aquí y ahora, se proyecta, en segundo lugar, sobre aquello que se cree que constituye el motivo preferente de estas fotografías —la ciudad “al margen”, la periferia, el *terrain vague*, etc. Todo este ejercicio concluye, en fin, en la caracterización de una posición moral reconocida y avalada por aquella genealogía: esa “suspensión metafísica”, esa “intimidad nostálgica” o ese “tono melancólico” que en tantas ocasiones se ha asignado a la mirada de Laguillo —y vuelta a empezar. Tres pasos, pues, que se cierran en perfecta circularidad, mucho más consoladores, me temo, que aquello que propiamente nos enseñan las fotografías mismas.

De lo que nos enseñan esas fotografías es, precisamente, de lo que yo quisiera hablar, en el doble sentido de lo que nos dejan ver y de lo que aprendemos de ellas, de su ficción y su verdad. Su ficción, que suele ir escrita en pretérito perfecto, se corresponde con la impresionante potencia formal que las fotografías de Manolo Laguillo sin duda tienen, y que es lo que ha permitido incluirlas

sin esfuerzo en las genealogías a las que antes me refería —preferencia por el blanco y negro, por lo tajante, por la ortogonalidad... Es así como se genera una interpretación del mundo que va de la mirada a lo visto, que se entiende necesariamente como pre-*vista*, y que permite no tanto la crítica como, propiamente, la opinión. La verdad, en cambio, que es incompatible con la opinión —Hannah Arendt *dixit*—, está contenida en esa misma potencia formal, solo que ya transformada en acto, y va, por lo tanto, justo al revés, de lo visto a la mirada: es lo visto lo que determina la mirada; es lo visto lo que lleva a su máxima expresión la potencia formal que lo retrata —que lo saca a la luz, aunque sea, como es el caso y como veremos, en un “espejito negro”.

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

Se dice, pues, repito, que lo que Manolo Laguillo fotografía, su tema, es la ciudad allí donde esta “pierde su nombre”, la periferia, el *terrain vague*... Asimismo se dice, al hilo de lo anterior, que su “sensibilidad hacia la ciudad como ruina y decadencia” es lo que hace perceptible en su obra aquel “tono melancólico” al que antes también me refería. Y se dice, en fin, que la condición de que todo esto sea posible es el interés casi exclusivo que Laguillo muestra por una ciudad popular, y no burguesa o espectacular, o, incluso, como en alguna ocasión se ha afirmado, ya en el límite de lo que se entiende por ciudad popular —será, digo yo, el *limes* último, el que nos separa por un pelo de los bárbaros—, por una ciudad *cutre*. La verdad, sin embargo, es que en la obra de Laguillo abundan también las



GANDÍA Y LA SAFOR 2. 1990 / © MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

fotografías de barrios populares, pero en absoluto periféricos —esos en los que ahora mismo, y no por casualidad, se ceba el capital—, y fotografías del centro de la ciudad, de un centro imaginado siempre como el compendio de la ciudad ya acabada, *finita*: en el caso de Barcelona, por ejemplo, imágenes de Francesc Macià, de Rambla Catalunya, de la Diagonal... por no hablar de la impresionante serie de los chaflanes del Eixample, entre otras cosas.

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

Qué duda cabe de que la ciudad es, en efecto, el tema

de Manolo Laguillo, pero solo una ciudad, la única, puesto que dominada en todas partes por las mismas leyes, que no son, precisamente, las de su uso. Llama la atención, por ejemplo, contemplando la obra de Laguillo en su conjunto, la relativa escasez de la presencia humana en ella. Digo esto asumiendo toda su radicalidad: es decir, que si en muchas, muchísimas, de esas fotografías urbanas no hay literalmente personas, en aquellas en las que sí las hay, que no son pocas, es como si no las hubiera. Casi nunca, por no decir nunca, los hombres o las mujeres que aparecen en las fotografías de Laguillo están haciendo algo que no sea pasar. Nadie posa, bien entendido, pero tampoco hay nadie que se dedique a sus cosas en el sentido productivo que daríamos al *hacer algo*, sea a favor, sea en contra del sistema que la ciudad epitomiza: sociabilidad, intercambio (de cosas o no), explotación, consumo... Aquello que algunos exaltarían como el tejido de la ciudad —su tejido conjuntivo—, es decir, las personas que supuestamente la habitan, o lo que otros entenderían como el aceite que engrasa sus máquinas —aunque la “gran fábrica” haya desaparecido, ese aceite continúa circulando por las cloacas, puesto que lo que no ha desaparecido es la plusvalía—, genera, en las fotografías de Manolo Laguillo, el mismo silencio inquietante que en el mundo realizado o, mejor aún, hiperrealizado del día a día de la propia ciudad. En estas fotos no hay gentes que habitan, sino pasantes que desaparecen, cuando no están efectivamente vacías. Es lo construido, desde el asfalto a las antenas, lo que estas fotos muestran en verdad “en todo su esplendor”, por usar una expres-



LAS PROVINCIAS. CIUDAD REAL 07 / LAS PROVINCIAS. PALENCIA 04. 2014-2015 / © MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

sión retórica que aquí, puesto que siendo cierta parece absurda —cuanto más cierta es, más absurda parece—, resulta tan adecuada como chirriante. La cuestión que muestran estas fotografías siempre magníficas en su laconismo no es la que con voluntarismo enfrenta una ciudad habitada con una deshabitada —ese “terreno baldío” que sería el espejo moralizante de la ciudad artefacto—, sino que tal oposición no existe. Las fotografías de Manolo Laguillo anulan esa oposición, sea en lo moral, sea en lo material; su verdad como hecho —como acto— se opone sea a la retórica de lo popular —a las buenas intenciones de las dialécticas moralizantes, condenadas siempre a acabar su música en un “tono melancólico”—, sea a la retórica del mercado, cuya clave está precisamente en la oposición centro-periferia. La ley —de la novedad— es una y la ciudad es *lo mismo*, dicen, en fin, estas fotografías.

He dicho que las fotografías de Manolo Laguillo muestran lo construido de la ciudad “en todo su esplendor”: ahora quiero matizar eso que he dicho y justificar lo absurdo de esta expresión —puesto que ni aquí ni allí nada es esplendoroso. Decir construido podría parecer exagerado si tenemos en cuenta que el auténtico protagonista de las fotografías de Laguillo, su verdadero

intérprete, es el solar vacío, o, aún mejor: es la medianera. Como monumentos sin memoria, las medianeras se levantan con el silencio imponente de lo que no es nada por sí mismo, idénticas en el centro y en la periferia, en Barcelona o en Beirut. Idénticas desde el punto de vista formal, desde luego, pero sobre todo idénticas en lo que significan: el corte abstracto del volumen edificable que se levanta desde el suelo provisionalmente abandonado del solar en venta y que perfila en el vacío la ciudad que aún no es, pero ya es en su potencia especulativa. La medianera, con su remate escalonado de áticos sucesivos, dibuja en el aire el volumen completo, infinitamente intercambiable, del edificio aún no construido, ya construido, y proyecta en su abstracción, real y necesaria, el movimiento perpetuo de la ciudad, idéntica siempre a sí misma como ciudad-mercancía. O ya destruido, como ocurre a menudo cuando, en la medianera ha quedado la marca del edificio que antes ocupaba aquel solar y, por tanto, el juego terrible de la reificación se manifiesta insolentemente en las dos direcciones del péndulo del *perpetuum mobile* de la ciudad-mercancía: lo que estaba como lo que ya no está como lo que estará.

Podrá haber quien a la vista de tales huellas de una intimidad profanada y obscenamente expuesta, sienta nos-



LAS PROVINCIAS. CÁCERES 04 / LAS PROVINCIAS. SEGOVIA 08. 2014-2015 / © MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

talga, y mucho de eso hay en la interpretación patética que tantas veces se ha hecho de la laconicidad de Laguillo, pero eso queda negado por él mismo cuando, en no pocas ocasiones, cuando la medianera es lisa, sin huellas, escoge el momento en que en ella se proyecta la sombra de otro edificio, dibujando su mismo perfil del modo más fantasmal posible, del modo más pasajero: luz y sombra —de ahí la fotografía— para mostrar un mundo terriblemente abstracto en cuanto terriblemente auténtico; un mundo históricamente realizado, hechizado por los misterios teológicos de la mercancía.

Las huellas que dejó en la medianera el edificio derribado, en el que vivía gente, no son más sólidas ni más verdaderas que el paso de una sombra por un plano vertical. Contemplando las señales que los edificios derribados dejan en las medianeras —los antiguos forjados, las escaleras, los tabiques, las habitaciones desaparecidas y, en ocasiones, incluso los papeles pintados o los alicatados— me vienen siempre a la mente las fotografías de bombardeos —y pienso ahora en concreto en algunas de Robert Capa contenidas en aquella emocionante “maleta mexicana”— en las que aparecen edificios literalmente partidos por la mitad, de modo que esas señales de las que hablo, surgidas del instante, sin tiempo de desalo-

jo, se llenan de detalles terribles que pugnan por arañar nuestros ojos: muebles seccionados, un reloj de cuco, un ramo de flores, petrificados *in icto oculi* —nunca mejor dicho— por la bomba y por la fotografía.

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

Las fotografías de Manolo Laguillo nos enseñan también otra condición de la medianera: su intangibilidad. Las medianeras, con sus planos elevándose a la altura de varios pisos, no pueden ser más imponentes, pero se levantan sobre otros edificios o sobre solares vacíos



MÉXICO DF., EDIFICIO CANADÁ. 1992-1994 / ● MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

a los que no se puede acceder: el principio primero de la mercancía, que es también uno de los de la fotografía, ver pero no tocar, se exalta en la monumentalidad de la medianera tanto como en su redundancia. La medianera suspende su valor de uso en su propio escaparate, y la fotografía de Manolo Laguillo se aprovecha de sus propias inercias como fotografía —ver pero no tocar, en efecto— para mostrarla como una especie de tabla rasa fatal. Las fotografías de Laguillo, en fin, enseñan muy claramente cómo se forman aquí toda una serie de correspondencias, entre la fotografía misma y la propia medianera, claro está, pero también entre todo aquello que se muestra en ambas: la medianera y el solar vacío, la medianera y la valla publicitaria, etc. Tal como las vemos en estas fotos, en la medianera habla el vacío, a veces escrito en la propia medianera, a veces en las vallas que cierran el solar. O deberíamos decir que en la medianera se vacía el habla.

El anuncio, en efecto, esfinge moderna, no puede ser más vacío: ¿qué podríamos preguntarle, si no lo que él mismo ya dice, o sea, nada? Pero si lo único que puede inscribirse en la medianera, como en una valla publicitaria, con su “dictadura vertical”, es un anuncio, ¿habrá que renunciar a preguntar? Venía a decir Samuel Beckett en una ocasión que, aunque no hay nada que hacer, sí existe la obligación de hacerlo. Manolo Laguillo sigue esa máxima, y por eso sus fotografías enseñan lo que parecía imposible: que el silencio es *parlante*, como aquellas cabezas mágicas que cautivaban a nuestros antepasados. Fotografiar el vacío no es una opción estética, del mismo modo que leer los anuncios de unas vallas “decadentes” o de unas medianeras “ruinosas” no es un ejercicio de nostalgia, sino de una literalidad tan lúcida que no puede ser más devastadora: las vallas que, en esos solares vacíos, anuncian “solar en venta”, o las vallas publicitarias que, aún más redundantemente, anuncian empresas publi-

citarias, o las que anuncian “próximas promociones” de viviendas o de lo que sea, no hacen sino mostrarnos la condición onomatopéyica de los mecanismos verdaderos de la ciudad —producto de la producción, podríamos decir una vez más, y una vez más. De un modo no muy distinto, en esas vallas y en esas medianeras, las inscripciones publicitarias pueden anunciar sin descanso el futuro, inagotable y hambriento, como en aquella en la que, flotando sobre uno de esos solares, leemos: “ORO” [El Estrecho de Gibraltar 2018-2019].

Cavilando sobre “el capitalismo como religión”, Benjamin —quien, aunque parezca mentira, casi nunca habló de fotografía— descubría el espíritu religioso del capital en la ornamentación de los billetes de banco; por otros medios, pero con unos resultados no muy diferentes —al menos igual de demoledores—, la fotografía de Manolo Laguillo hace surgir ese mismo espíritu de la ornamentación de los solares vacíos y de las medianeras. La “suspensión metafísica” de sus fotografías no proviene, pues, de ninguna condición melancólica —aquí el retrato no retrae—, sino del fetichismo de la mercancía —y de ahí también la fascinación que provocan, porque, en verdad, ¿qué mayor *fascinus* —y lo digo con plena conciencia— podríamos contemplar, sino ese que se levanta —se erige— en la suspensión infinita de cualquier valor de uso?

La fotografía de Laguillo es epifánica: desvela. Por eso, y no por ser en blanco y negro, o de arquitectura, o de la periferia, o de la ciudad popular, etc., es cortante, exacta, frontal, objetiva. Mucho habría que decir de cómo en las series que se presentan en este libro se epitomizan los temas que he pretendido tratar en estas líneas: de cómo en las ciudades que en *Las provincias 2014-2015* se muestran como arrabal en suspensión, sin núcleo, ya no definidas por la catedral o la muralla —como ocurría en las no tan lejanas tarjetas postales—, sino por la valla, la medianera,

el silo, se epitomiza la monumentalidad sin memoria; de cómo en Beirut, donde las medianeras se yerguen unas sobre otras entre los edificios encajados, se epitomiza el bombardeo; de cómo en *El Estrecho de Gibraltar 2018-2019*, donde las tierras removidas esperan colmatarse cuando en realidad ya están colmatadas, se epitomiza no lo baldío —el maldito *terrain vague*— sino lo vacante; de cómo en *Japón 2014*, la fotografía en color, saltando de repente a la vista, epitomiza la (in)diferencia del movimiento per-

petuo; o de cómo, en fin, en Vandellòs [*Centrales Nucleares 2019-2020*], con esas marcas en los solares de lo que, aunque ya no está, no ha dejado de estar allí, se epitomiza no la ruina moderna, sino la ciudad fantasma. En verdad, en fin, todas las ciudades son ciudades fantasma, del centro a la periferia, si es que esa jerarquía, como bien nos enseña la fotografía de Manolo Laguillo —después de haber mirado en las magníficas fotografías de Manolo Laguillo—, tiene aún algún sentido.

MANOLO LAGUILLO

PROYECTOS: CUATRO DÉCADAS

The career of Manolo Laguillo occupies a key position in urban documentary photography produced in Spain in the last four decades. Born in Madrid in 1953, Laguillo began his artistic output in the late 1970s, when he started photographing the outskirts of Barcelona and parts of the old quarter. In the late 1980s and 1990s, his images recorded the metropolitan transformation process before and after the 1992 Olympic Games.

Despite his close ties to Barcelona (not only because of his photographic production, but also in terms of his university teaching and theory of photography), Laguillo has carried out many projects exploring other cities, such as New York, Mexico City, Berlin, Porto and Madrid. It is therefore difficult to classify him as a photographer whose work is oriented strictly towards the context of Barcelona.

Although Manolo Laguillo is frequently considered a disciple of the New Topographics, an international photography school that burst onto the scene in the mid-1970s, his work boasts the technical precision of the document while also providing a record that voluntarily preserves key features of the experience of the *flâneur*, a way of portraying the urban landscape from ground level, as if a city stroll were also being represented.

This exhibition features a total of 279 photographs arranged in 28 series, ten of which were previously unpub-

lished and including for the first time complete the project “*Las Provincias*”, ranging from 1983, with the series on the floods in Bilbao, to 2020, from photographic reports on the city of Trieste and the Zorita nuclear power station in Guadalajara.

In a way, *Proyectos. Cuatro décadas* creates a kind of museographic triptych that began in 2007 with the first overview of Laguillo’s work at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), which focused on the artist’s series on Barcelona from 1978 to 1997. That exhibition was followed by a retrospective show in 2013 called *Razón y ciudad* (Reason and City) at the Museo ICO in Madrid. At that point, a divergent period began in Laguillo’s career. According to the artist, it involved “relearning the craft and settling the score” with his previous projects.

Of note among the series on display are *Las provincias (2014-2015)*, a proposal with 65 diptychs on eight cities on the Iberian Peninsula commissioned by the Museo Universidad de Navarra, as well as *Japón (2014)*, *Beirut (2017)*, *Chicago (2019)*, *El Estrecho de Gibraltar (2018-2019)* and *Barcelona. Abril 2020*, the last of which was produced during lockdown and has not been exhibited before.

On the occasion of this exhibition the book *Pseudopanorama* has been published by Moritz Küng.

ON WHAT THE PHOTOGRAPHS SHOW

JUAN JOSÉ LAHUERTA

In the brief space available in these pages, I will not talk about the relationships, the influences, the models that have been used to examine the work of Manolo Laguillo within the strict terrain of photography and its history. What I mean is that I will not discuss here what has already been extensively covered elsewhere: other authors have already brought out all—literally all—the possibilities from the back-

ground of history and criticism: from Atget to Walker Evans, from Becher to Gabriele Basilico, from Benjamin to Virilio, from “new documentary” to “new topography”, and so on, including a few dozen names, tools and categories.

Of course, critics need references and universal concepts, past and present, to organize their files, but this may lead to the dead-end of self-reference and conceptual solipsism. In general, what has been done through these comparisons and categorizations is, first, to establish a series of essentially formalistic testimonies that allow the noble ge-



JAPÓN 02. 2014 / © MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

neologies to be delineated: the question of black and white, the question of “dry and direct style”, etc. Second, this formalistic, ultra-historic continuity, tenaciously opposed to the here and now, is projected on what is believed to be the preferred theme of these photographs: the city on the margins, the periphery or the *terrain vague*. This whole exercise concludes, finally, in the characterization of a moral position recognized and endorsed by that genealogy: that “metaphysical suspension”, that “nostalgic intimacy” or that “melancholic tone” that has so often been attributed to Laguillo’s work—and this takes us back to the beginning. These three steps are closed in perfect circularity and are highly consoling, but I am afraid they are not what the photographs show us.

What these photographs show us is precisely what I would like to talk about, in the double sense of what they allow us to see and what we learn from them, from their fiction and their truth. The fiction of Laguillo’s photographs, which is usually written in the present perfect tense, corresponds to their undoubtedly impressive formal power, which has allowed them to be included effortlessly in the genealogies to which I referred above: the preference for black and white, for boldness, for orthogonality. This shows the generation of an interpretation of the world that goes from the gaze to the view, which is necessarily understood as present and allows not so much criticism as opinion. However, the truth, which is incompatible with opinion according to Hannah Arendt, is contained in that same formal power, but now transformed into an act. It therefore goes in the opposite direction, from the view to the gaze: the view deter-

mines the gaze; the view gives the maximum expression to the formal power that portrays it, brings it to light, albeit, as we will see, in a “black mirror”.

From Walter Benjamin to Roland Barthes, many (including most writers on Laguillo) have agreed that a photograph is the footprint of an absence—hence the “melancholic tone”, “loss”, etc., are always to be expected. Modestly and briefly, I will try to follow the reverse path, the path that leads from the act to the power, that is, from the presence to the trace and from the trace to what is (supposedly) absent, so that neither the act nor the presence end up being lost in the excellence of the photograph. Some of the texts that Laguillo has dedicated to technique clearly show that he was aware of the dangers of objectivity, a modern Chronos who conceives children only to devour them. If you review these texts, you will see how Laguillo deals with objectivity by giving it, instead of its child, a stone wrapped in swaddling clothes. Let’s talk about that stone.

As stated above, it is said that what Manolo Laguillo photographs, his theme, is the city where it loses its name, the periphery, *the terrain vague*. It is also said, along the lines of the above, that his “sensitivity to the city as a ruin and decadence” is what makes perceptible in his work that “melancholic tone” I referred to above. Finally, it is said that the condition for all this to be possible is that Laguillo is almost exclusively interested not in a bourgeois or spectacular city but rather in a low-income city, or even, as has been said on some occasions, one that is already at the limit of what is understood by a low-income city: a *shabby* city that marks

the outer limits that separate us by a hair's breadth from the barbarians. The truth, however, is that Laguillo's work also contains photographs of low-income but not at all peripheral neighbourhoods (those in which the capital vents its anger, and not by chance) and photographs of the city centre, a centre always imagined as the compendium of the finished, *finite* city: in the case of Barcelona, for example, images of Plaça de Francesc Macià, Rambla Catalunya and Avinguda Diagonal, not to mention the impressive series of Eixample corners.

What happens is that, in the fascinating ensemble of Laguillo's work, those many photographs of the centre (of a city promoted by its actors not as a *terrain vague* but, on the contrary, as an artefact in which everything occupies its place) go unnoticed. The reason is, first, that they are mixed with, or literally dissolved in, the far more photographs that portray the peripheries, and second—but this is the really important thing—that what Laguillo shows in a photograph of the centre or one of the periphery are exactly the same things or, rather, they are *the same*. But, since we are talking about images, are we talking about *the same* as appearance, that is, what is *similar* or even *disguised*? Not at all. If the examples of the centre are diluted in the inertia of those on the periphery, it is because *the same* can only be understood as *identity*—and that is the only possible objectivity. In short, the virtual differences between the images that these photographs present to us are merely the summary signs of a world founded on the novelty of what is the same.

There is no doubt that the city is indeed Laguillo's subject, but only one city, the only one because it is dominated everywhere by the same laws, which are not precisely those of its use. For example, when one considers Laguillo's work as a whole, one's attention is drawn to the relative scarcity of human presence in it. I say this in full awareness of its radicality: that is, in a great many of these urban photographs there are literally no people, and in those in which there are, which are not few, it is as if they were absent. Almost never are the men or women who appear in Laguillo's photographs doing anything other than passing. Nobody is posing, of course, but nor is anyone being productive in the sense of *doing something*, either for or against the system that the city epitomizes: sociability, exchange (of things or not), exploitation, consumption, etc. Some speak of the fabric of the city, its connective tissue, i.e. the people who supposedly inhabit it. Others speak of the oil that lubricates its machines, which continues to circulate through the sewers even when the great factories have disappeared, because surplus value has not disappeared. In Laguillo's photographs, this essence generates the same disturbing silence as in the world realized—or, better still, hyper-realized—in the day-to-day life of the city. In these photos there are no inhabitants but rather passers-by, who disappear even when they are present. What these photos really show is the built fabric, from asphalt to antennas, "in all its splendour", to use an expression that is true but seems absurd; the truer it is, the more absurd it seems; it is as appropriate as it is jarring. In their laconism, these always magnificent photographs are not an eager attempt to confront an inhabited city with an un-

inhabited one—that "waste land" that is the moralizing mirror of the artefact city; instead, they show that this opposition does not exist. Laguillo's photographs nullify this opposition, both morally and materially; his truth as a fact—as an act—is opposed both to the rhetoric of the popular, to the good intentions of moralizing dialectics, always condemned to finish their music in a "melancholic tone", and to the rhetoric of the market, whose key lies precisely in the opposition between centre and periphery. These photographs are ultimately saying that there is only one law of novelty and the city is *the same*.

I said that the photographs of Manolo Laguillo show the built fabric of the city "in all its splendour": now I want to qualify this and justify the absurdity of this expression, because neither here nor there is anything splendid. Describing Laguillo's theme as the built fabric might seem exaggerated if we consider that the real protagonist of Laguillo's work is the empty lot or, better still, the party wall. Like monuments without memory, party walls rise with the imposing silence of what is nothing in itself, identical in the centre and on the outskirts, in Barcelona or in Beirut. They are identical from the formal point of view, of course, but above all in their meaning: the abstract cut of the buildable volume that rises from the temporarily abandoned ground of the plot for sale and that shapes in the void the city that has not yet come to be but is already speculative in its potential. The party wall, with its stepped end of successive lofts and penthouses, traces in the air the complete, infinitely interchangeable volume of the building not yet built, already built, and it projects, in its real and necessary abstraction, the perpetual movement of the city, always identical to itself as a city-commodity. Or it may be already destroyed, as often happens when, in the party wall, the mark of the building that used to occupy that plot has remained, and the terrible game of reification therefore manifests itself insolently in the two directions of the pendulum of the *perpetuum mobile* of the city-commodity: what was, what is no longer and what will be.

There may be those who feel nostalgia at such traces of a desecrated and obscenely exposed intimacy, and much of this is found in the pathetic interpretation that has so often been made of Laguillo's laconicism. However, he himself often denies this when, not infrequently, photographing a smooth party wall without marks, he chooses the moment in which the shadow of another building is cast on it, drawing its profile in the ghostliest possible way, in the most transient way: light and shadow (hence the photograph) show a terribly abstract world insofar as it is terribly authentic, a hysterically realized world, bewitched by the theological mysteries of the commodity.

The marks left on the party wall by the demolished building, in which people lived, are neither more solid nor truthful than the passage of a shadow through a vertical plane. Looking at the signs that the demolished buildings leave on the party walls (the floor structures, the stairs, the partitions, the disappeared rooms, and sometimes even the wallpapers or tiles), I always remember the photographs of bombardments. I am thinking in particular of some by Robert Capa



LAS PROVINCIAS. ZAMORA 01 / LAS PROVINCIAS. SORIA 07. 2014-2015 / © MANOLO LAGUILLO - VEGAP - 2021

that were found in that exciting Mexican suitcase, showing buildings that have been split down the middle, so that those signs of which I speak, arising from the instant, with no time to move out, are filled with terrible details that struggle to catch our eyes: chopped furniture, a cuckoo clock, a bunch of flowers, petrified in the blink of an eye (never better said!) by the bomb and by photography.

It seems that it was Clausewitz who said that war is the continuation of politics by other means; well, let us say that bombing is nothing more than the continuation of speculation that reflects the party wall by other means: this is the reality that Laguillo's camera portrays. I mean that we can feel nostalgia for the traces, and we can project an aesthetic judgment on the shadow. The utopias of liberation (always sacrificial in one way or another) that art has offered and still aims to offer to humanity are based on things like that. But this is not what happens in the photographs of Laguillo, which, showing the party wall "in all its splendour", teach silence and emptiness, not as a sentimental, romanticized abyss but as true abstraction.

Laguillo's photographs also show us another condition of the party wall: its intangibility. Party walls, with their planes rising to the height of several floors, could not be more imposing, but they rise over other buildings or over empty lots

that are inaccessible: the first principle of the commodity, seeing but not touching, which is also a principle of photography, is exalted in the monumentality of the party wall as much as in its redundancy. The party wall suspends its use value in its own display, and Laguillo's photography takes advantage of its own inertias as photography (indeed, seeing but not touching) to show it as a sort of fatal *tabula rasa*. In short, Laguillo's photographs show very clearly how a whole series of correspondences are of course formed between the photograph and the party wall, but also between everything that is shown in them both: the party wall and the empty lot, the party wall and the billboard, etc. As we see in these photos, the void sometimes speaks to us from the wall itself and sometimes from the fences around the lot. Or we should say that speech is voided in the party wall.

Indeed, the advertisement, a modern sphinx, could not more vacuous: What could we ask it but what it already says: nothing? But if the only thing that can be written on the party wall, as on a billboard, with its "vertical dictatorship", is an advertisement, must we give up asking? Samuel Beckett once said that, although there is nothing to be done, we are obliged to do it. Laguillo follows that maxim, and that is why his photographs *show* what seemed impossible: that silence *talks*, like those magical heads that captivated our

ancestors. Photographing the void is not an aesthetic option, just as reading the advertisements of decaying billboards or ruinous party walls is not an exercise in nostalgia but rather in a literality so lucid that it cannot be more devastating: the fences advertising “lot for sale” on those empty lots or the billboards that, even more redundantly, advertise advertising companies, or those that advertise “future developments” of homes or of anything at all merely show us the onomatopoeic condition of the true mechanisms of the city—a product of production, we could say again and again. In a not very different way, on those fences and on those party walls, the advertising messages can tirelessly announce the inexhaustible and hungry future, as in the one floating above one of these lots that reads: “GOLD” [“ORO”, *El Estrecho de Gibraltar 2018–2019*].

Pondering capitalism as a religion, Walter Benjamin—who, oddly enough, hardly ever spoke of photography—discovered the religious spirit of capital in the ornamentation of banknotes. By other means, but with similar or at least equally devastating results, Laguillo’s photography brings out that same spirit from the ornamentation of empty lots and party walls. The “metaphysical suspension” of his photographs does not come, then, from any melancholic condition (here the portrait does not withdraw) but from the fetishism of the commodity. Hence the fascination they arouse, because, in truth, what greater enchantment (and I say it with full awareness) could we contemplate than that which rises, stands, in the infinite suspension of any use value?

Laguillo’s photography is epiphanic: it reveals. That is why it is incisive, exact, direct and objective, and not because it is in black and white, or deals with architecture, or the periphery, or the low-income parts of the city. Much could be said about how the topics I have covered above are epitomized in the series presented in this book: how monumentality without memory is epitomized in the cities shown in *Las provincias 2014-2015* [the provinces] as slums in suspension, with no nucleus, no longer defined by the cathedral or the wall (as in the postcards sold not so long ago) but rather by the fence, the party wall, the silo. Much could be said about how bombardment is epitomized in Beirut, where the party walls stand one above the other between the stacked buildings. Much could be said of how *El Estrecho de Gibraltar 2018-2019* [The Strait], where the turned lands wait to be filled though in fact they are already filled, epitomizes not the wasteland—the cursed *terrain vague*—but what is vacant. Much could be said of how in *Japón 2014* colour photography, suddenly jumping into view, epitomizes the (in)difference of perpetual motion; or how *Vandellòs [Centrales Nucleares 2019-2020]* epitomizes not the modern ruin but rather the ghost city, with those marks on the plots of what is no longer there yet does not cease to be there. In short, all cities are really ghost cities, from the centre to the periphery, though Laguillo’s photography *shows* us well, when we look *into* his photographs, that that hierarchy may well no longer exist.



MANOLO LAGUILLO

(Madrid, 1953). Licenciado en Filosofía y Filología Germánica por la Universidad de Barcelona (1975). Doctor en Bellas Artes (en modalidad de Fotografía) por la Universidad de Barcelona en 1988, es, desde 1995, catedrático de la misma en la Facultad de Bellas Artes. Entre 1986 y 1992 fue profesor invitado de fotografía en la Hochschule für Bildende Künste (Escuela Superior de Artes Plásticas) de Braunschweig, Alemania. El tema más difundido de sus trabajos fotográficos es la ciudad y su entorno. En 2014 realiza un proyecto Tender Puentes con el Museo Universidad de Navarra, *Las provincias 2014-2015*. Su obra está presente, entre otras, en las colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña, en el MACBA y en el MNCARS. Ha realizado diversas exposiciones y talleres de formación, y también ha sido comisario de exposiciones de fotografía.

BA in Philosophy and Germanic Philology from the Universitat de Barcelona (1975). PhD in Fine Arts (Photography) from the Universitat de Barcelona in 1988. Since 1995, he has been a full professor in the same faculty. He was a visiting professor of Photography at the Hochschule für Bildende Künste (School of Fine Arts) in Braunschweig, Germany, from 1986 to 1992. The most common theme in his photographic works is the city and its surroundings in terms of both architecture and urban planning. In 2014, as part of the Tender Puentes (Building Bridges) programme at the Museo Universidad de Navarra, Laguillo produced *Las provincias 2014-2015*.

His works form part of the collections of the Museu Nacional d'Art de Catalunya, the MACBA and the MNCARS. Laguillo has had several exhibitions and given many training workshops. He has also curated photography exhibitions.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
MANOLO
LAGUILLO
PROYECTOS:
CUATRO DÉCADAS
27 OCT 2021
20 MAR 2022

PLANTA
-1



COPRODUCIDO
CON



PATROCINADO
POR



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTOR UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR
Alfonso Sánchez-Tabernero

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
CEO OF THE MUSEUM
Jaime García del Barrio

DIRECTORES ARTÍSTICOS
ARTISTIC DIRECTOR
Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR
Javier Arana

GERENTE
MANAGER
Ion Eguzquiza

DIRECTORA DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC
Teresa Lasheras

DIRECTORA DE PROGRAMAS
PROGRAM DIRECTOR
Nieves Acedo

DIRECTORA DEL
DEPARTAMENTO
DE COMUNICACIÓN
DIRECTOR OF
COMMUNICATIONS
Marta M. Arellano

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR
Valentín Roma

COORDINACIÓN
COORDINATION
Ignacio Miguélez

ASISTENTES COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS
Lucía González
Mara Sofía López

MONTAJE
ASSEMBLY

Cloister Services S.L.
José Manuel Jiménez
Pau Cassany

TRANSPORTE
TRANSPORT
Cloister Services S.L.

SEGURO
INSURANCE
Axa Act

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken