

PhotoEspaña 2014
Shining Light on Spanish Photography
PhotoEspaña 2014
Lumière sur la photographie espagnole

Jill Glessing

Number 99, Winter 2015

Habitat

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73370ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Glessing, J. (2015). PhotoEspaña 2014: Shining Light on Spanish Photography / PhotoEspaña 2014 : lumière sur la photographie espagnole. *Ciel variable*, (99), 64–71.



Carlos Spottorno, cover of / couverture de *The Pigs*, 2013

PHOTOESPAÑA 2014

Shining Light on Spanish Photography

JILL GLESSING

“Mother and teacher mine, my sad and spacious Spain”: this is how the poet, Blas de Otero described his country’s vast geography and serial suffering under the double yoke of monarchy and religion, and then under fascism. Those regimes have ended, but Spain’s economic trauma has returned, a condition reflected in the organization of its Madrid-based photography festival, PHotoEspaña. Since it began in 1998, under the directorship of the private cultural organization La Fabrica, combined public and private sponsorship has supported the festival’s steady growth. Major divestments in government support, however, have inspired creative strategies by its current director, Claude Bussac. Rather than having a crippling effect, the increased private sponsorship and greater collaboration with institutions and regions across, and even outside of, Spain seem to have only expanded the festival. Also lightening its financial footprint was a shift from its usual thematic focus, engaging international curators and artists, to a focus on Spanish photography. The critical and creative energy harnessed by the festival this year, with its 440 artists, across 110 exhibitions in three countries, showed a Spain that is very much alive and struggling on.

Lumière sur la photographie espagnole

« Ma vaste et triste Espagne, ma mère et professeur » : c’est ainsi que le poète Blas de Otero décrivait l’ample territoire et les souffrances de son pays, d’abord sous le double joug de la monarchie et de la religion, puis sous le fascisme. Ces régimes ont pris fin, mais l’Espagne connaît un nouveau traumatisme économique. Son festival de photographie installé à Madrid, PHotoEspaña, n’y échappe pas. Depuis sa création en 1998 sous la direction de l’organisme culturel privé La Fabrica, la croissance régulière du festival est soutenue à la fois par des financements publics et privés. Or les coupures majeures dans l’aide gouvernementale ont inspiré des stratégies créatives à sa directrice actuelle, Claude Bussac. Loin d’avoir un effet paralysant, le recours croissant au financement privé ainsi qu’une collaboration accrue avec les institutions et les régions d’Espagne, et même de l’extérieur, semblent avoir donné plus de rayonnement au festival. Parallèlement, celui-ci a diminué ses coûts en délaissant graduellement son approche thématique traditionnelle (avec un éventail international d’artistes et de commissaires) au profit de la photographie espagnole. L’élan critique et créatif dont témoigne le festival cette année, avec ses quatre cent quarante artistes et cent dix expositions réparties dans trois pays, révèle une Espagne bien vivante et déterminée à lutter.

La priorité donnée cette année à la photographie espagnole offre une occasion de réflexion opportune sur le passé et l’avenir du pays. Elle incarne peut-être aussi une affirmation identitaire de l’Espagne face aux critiques de ses voisins de l’Union européenne. Parmi les centaines de publications internationales présentées par l’exposition *Best Photobooks of the Year*, une mention honorable fut décernée à l’ouvrage de Carlos Spottorno *The Pigs*, un pastiche du magazine financier britannique *The Economist*. L’acronyme PIGS fut utilisé par les économistes néolibéraux pour désigner les nations lourdement endettées : le Portugal, l’Italie, la Grèce et l’Espagne. Les photographies documentaires de Spottorno illustrent les stéréotypes négatifs qui stigmatisent le sous-développement, la pauvreté et le désordre.

Ce n’était pas la première fois que l’Espagne examinait sa propre histoire photographique, mais c’était son effort le plus ambitieux à ce jour. L’exposition *Photography in Spain, 1850–1870*, puisant dans les archives de la Biblioteca Nacional de España, témoignait de la modernisation tardive du pays : les premiers processus et genres photographiques furent introduits par des artistes de l’extérieur, dont Charles Clifford, qui réalisaient des images d’une Espagne exotique pour un public étranger. Parallèlement, l’exposition présentait des œuvres de photographes espagnols qui établirent par la suite des studios de portraits et documentèrent des travaux publics.

La photographie d’art en Espagne fut longtemps dominée par le pictorialisme et la colorisation manuelle. Ces deux avenues convenaient particulièrement bien aux images idéalisées, agraires



David Hornillos, from the series / de la série *Mediodía*, 2001-2014



Carlos Spottorno, *The Pigs*, 2013



Francisco Ontañón, *Integrantes de La Palangana*, 1959, Archivo F. Ontañón, courtesy of / permission de la Galería Arte Sonado

The festival's focus this year on Spanish photography provides a timely opportunity for reflection on the country's past and future. It may also be an assertion of national identity in the face of criticism from its European Union neighbours. Receiving an honourable mention from among the hundred international publications displayed in *Best Photobooks of the Year* exhibition was Carlos Spottorno's *The Pigs*, a satirical mock-up of the British financial magazine *The Economist*. The acronym PIGS was used by neoliberal economists to designate the debt-laden EU nations of Portugal, Italy, Greece and Spain. Spottorno's documentary photographs in the book illustrate the offending negative stereotypes of backwardness, poverty, and disorder.

Although Spain's examination of its own photographic history is not new, never before has it been so extensive. The Biblioteca Nacional de España drew from its archive for the exhibition *Photography in Spain, 1850–1870*. Spain's late modernization is revealed through its photographic history. The earliest photographic processes and genres were introduced by foreigners,

The festival's focus this year on Spanish photography provides a timely opportunity for reflection on the country's past and future. It may also be an assertion of national identity in the face of criticism from its European Union neighbours.

such as Charles Clifford, who produced images of exotic Spain for foreign consumption. Alongside Clifford's images were works by Spanish photographers who later established portrait studios and documented public works.

Art photography in Spain was long dominated by pictorialism and the use of painterly pigmentation techniques. Both were well suited for the idealized, agrarian, nationalist images preferred by the ruling elites over images of the harsh realities under the monarchy, and then Franco. The Museo del Romanticismo exhibited Joan Vilatobà's tonally rich carbon prints from the early twentieth century. Vilatobà's sensitive attention to light is a common feature in Spanish photography, but his overwrought, melodramatic allegorical scenes are anachronistic versions of earlier Victorian pictorialism – far from Spanish culture of the time, which had begun to modernize.

José Ortiz Echagüe was celebrated throughout the Franco regime for his nationalistic photographic surveys of Spanish landscapes and popular types. Shown at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando was a collection of Echagüe's earlier work, mostly from 1911, when he was serving as aircraft photographer in the Spanish war in Morocco. His soft, hand-worked Fresson prints are aestheticized documents of the inhabitants of the Rif. Impressionistic glimpses of men and women enveloped in voluminous robes that protected against wind and, in the case of the women, male eyes, express the exotic allure that these subjects held for their colonizers. In the highly aesthetic, atmospheric images that Echagüe made on his return visit in the 1960s, his subjects appear timeless within their now-changed environment.

et nationalistes favorisées par les élites au pouvoir, contrairement à celles qui évoquaient les dures réalités de la vie sous la monarchie, puis sous Franco. Le Museo del Romanticismo présentait un ensemble d'épreuves au charbon, riches en valeurs tonales, réalisées par Joan Vilatobà au début du XX^e siècle. Son usage sensible et attentif de la lumière est une caractéristique commune de la photographie espagnole, mais ses allégories recherchées et mélodramatiques sont plutôt des versions anachroniques du pictorialisme victorien – loin de la culture espagnole de son époque, qui avait commencé à se moderniser.

José Ortiz Echagüe fut célébré durant le régime de Franco pour ses études photographiques nationalistes des paysages et types populaires espagnols. On pouvait découvrir au Real Academia de Bellas Artes de San Fernando une sélection de ses premières photographies, pour la plupart prises en 1911 au Maroc, où il fut photographe aérien durant la guerre d'Espagne. Ses représentations esthétisantes des habitants du Rif sont magnifiées par des tirages veloutés, travaillés à la main selon le procédé Fresson. Ces aperçus impressionnistes d'hommes et de femmes enveloppés d'amples vêtements qui les protégeaient du vent – et dans le cas des femmes, des regards masculins – manifestent l'attrait exotique de ses sujets pour leurs colonisateurs. Dans les photographies privilégiant l'esthétisme et l'atmosphère qu'Echagüe réalisa lors de sa seconde visite, ses sujets semblent se situer hors du temps alors que leur environnement a changé.

Durant le bref répit qui fut accordé à l'Espagne entre 1932 et le déclenchement de la guerre civile en 1936, le gouvernement républicain courtoisa avec enthousiasme les influences étrangères, une initiative dont les effets sont perceptibles dans l'importante exposition consacrée à Antoni Arissa par l'Espacio Fundación Telefónica. Si ses images idéalisées des ouvriers agraires autour de Barcelone au début du XX^e siècle constituent des interprétations uniques du style pictorialiste, ses travaux des années 1930 présentent des sujets urbains et industriels sous un angle moderniste. Leurs perspectives géométriques radicales évoquent les pratiques du mouvement de la Nouvelle Vision, comme celles de Moholy-Nagy, Rodtchenko et Kertész.

Josep Renau, créateur d'affiches politiques durant la période républicaine, se positionne très différemment par rapport aux avant-gardes européennes. Avec sa série de photomontages colorés intitulée *American Way of Life*, réalisés alors qu'il était au Mexique, le communiste en exil porte un regard corrosif non pas sur le régime nazi, comme son précurseur John Heartfield, mais sur la superpuissance montante : les États-Unis. Les critiques satiriques et prescrites de Renau, encore pertinentes aujourd'hui, fustigent le gouvernement américain pour son militarisme, son racisme, son impérialisme de la guerre froide, son commercialisme sexiste et ses alliances avec le pouvoir corporatif.

Le cœur du festival se trouve généralement au centre culturel Círculo de Bella Arte, et c'était encore le cas cette année. L'une des trois expositions présentées en ce lieu, *La Palangana*, devait son titre à un collectif de photographes formé à Madrid en 1959. Inspiré par le style documentaire humaniste qui caractérise l'essai photographique de W. Eugene Smith *Spanish Village*, le but du collectif était de secouer l'emprise d'un pictorialisme dépassé. Les excursions de ses membres à l'extérieur de Madrid aboutirent à des photographies réalistes aux tonalités contrastées, où la

During the brief respite between 1932 and 1936, the pre-Civil War Republican government enthusiastically courted foreign influence, the effects of which were seen in Espacio Fundación Telefónica's extensive display of Antoni Arissa's work. Arissa's early-twentieth-century images of idealized agrarian workers outside of Barcelona are unique interpretations of the pictorialist style. His later work, made in the 1930s, portrays urban and industrial subjects presented through modernist aesthetics. Their radical, geometric perspectives are evocations of New Vision practices by Moholy-Nagy, Rodchenko, and Kertész.

Engaging very differently with European avant-garde influences was Josep Renau who, during the Republican period, made political poster art. In the colourful photomontage series *American Way of Life*, made when Renau was in Mexico, the exiled communist turned a searing eye not on the Nazi regime, as had his precursor, John Heartfield, but on the emerging superpower, the United States. Renau's prescient, satirical critiques, still relevant today, slam that government's militarism, racism, cold war imperialism, sexist commercialism, and alliances with corporate power.

The heart of PHotoEspaña is usually found at the cultural centre Círculo de Bella Arte, as it was again this year. One of the three exhibitions at that venue was *La Palangana*, titled after the Madrid photography collective formed in 1959. Inspired by the humanist documentary style exemplified by W. Eugene Smith's photo-essay *Spanish Village*, the collective's goal was to break the grip of outdated pictorialism. Its members' forays outside of Madrid resulted in deep-toned, realist images that showed the harsh light and life of rural Spain. Apart from occasional lighter moments, in the mode of Cartier-Bresson, it seems that only the children, as seen in Leonardo Cantero's grainy *La Dehesa del Hoyo* (1959), escape the oppressive forces of hardscrabble poverty.

Since Franco's death in 1975, Spanish photography has flourished, influenced by its own unique history and international trends. The exhibition curated by artist Joan Fontcuberta, *Fotografía 2.0*, brought together twenty contemporary Spanish artists in a serious investigation into the much-discussed but little-understood digital revolution – the contradictions of freedom and control, of access to information and surveillance, inherent in our digital terrain. Absent are the usual idealizing claims for a democratic Internet; the artists show instead its darker underside, as a new means for social control. Many of the artists in this show use "post-photographic" recycled Internet imagery to examine these issues.

Darius Koehli's *Jail and Mugshots* (2013) critiques the Arizona prison officials who posted mug shots and webcam footage of suspected criminals in custody on the Internet for the purpose of crime deterrence. Koehli's video collage of those mug shots is organized by offence – theft, drug charges, and so on. The disturbed faces are overlaid in quick succession, creating a Galton-esque composite of distress. The problem, explicit here and elsewhere in the exhibition, is that despite the critical value of such works, they perpetuate the power imbalances between those who make, look at, and are subjects of photographs.

Similar tension is expressed by Reinaldo Loureiro, who accessed photographic images of illegal African immigrants

rudesse de la vie dans l'Espagne rurale est soulignée par une lumière crue. À l'exception de quelques moments plus légers qui rappellent l'univers de Cartier-Bresson, seuls les enfants, comme ceux que nous montre Leonardo Cantero dans une image granuleuse intitulée *La Dehesa del Hoyo* (1959), semblent échapper au carcan de la misère.

Depuis la mort de Franco en 1975, la photographie espagnole s'est épanouie, suivant les influences de sa propre histoire et des courants internationaux. L'exposition *Fotografía 2.0*, organisée par l'artiste Joan Fontcuberta, rassemblait vingt artistes contemporains pour une enquête approfondie sur la révolution numérique, souvent discutée mais mal comprise – notamment les contradictions inhérentes au médium, entre liberté et contrôle, accès à l'information et surveillance. Les habituelles déclarations idéalistes sur l'aspect démocratique d'Internet étaient absentes ; les artistes montraient au contraire sa face cachée et inquiétante en tant que nouvel instrument de contrôle social. De nombreux artistes de cette exposition utilisent une imagerie « post-photographique » récupérée sur Internet pour examiner ces questions.

Le projet de Darius Koehli *Jail and Mugshots* (2013) critique les directeurs de prison d'Arizona qui ont mis en ligne, dans un but dissuasif, des photos de suspects en garde à vue provenant de leur fiche signalétique et de vidéos de surveillance. Le collage vidéo réalisé par Koehli avec les photos signalétiques est organisé par type de crime – vol, infraction liée aux stupéfiants, etc. Les visages inquiets se succèdent à un rythme rapide, créant un portrait composite « galtonien » de l'angoisse. Le problème, explicite ici comme ailleurs dans l'exposition, est que malgré la valeur critique de ces œuvres, elles perpétuent les inégalités de pouvoir entre ceux qui font et regardent les photographies, et ceux qui leur servent de sujet.

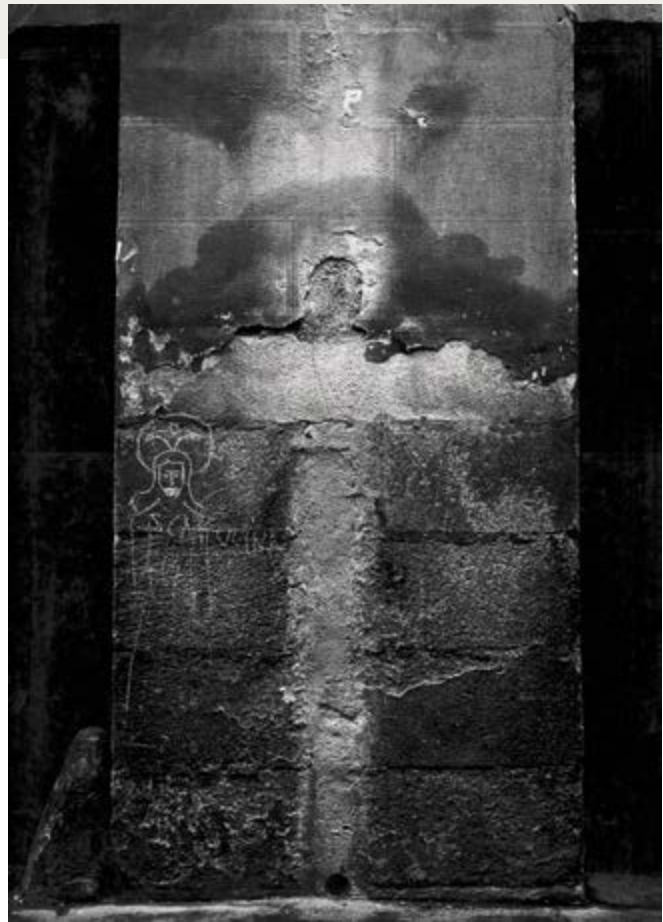
Une tension similaire anime *Farhana* (2010-en cours) de Reinaldo Loureiro, qui a obtenu l'accès à des images d'immigrants africains illégaux interceptés par la police des frontières à Melilla. Un moniteur vidéo, directement fixé sur la photographie couleur grand format d'un homme à moitié dissimulé dans une carrosserie de voiture, montre en boucle d'autres malchanceux ayant été capturés de la même façon par les gardes, les caméras et, finalement, les visiteurs de la galerie.

Les humains ne sont pas seuls à être assujettis à la prise d'images – un privilège de l'Anthropocène est de nous donner également un accès visuel au monde naturel. Avec *Intruders* (2014), Albert Gusi proposait une série de trente-trois photographies numériques prises par une caméra destinée au suivi des populations d'ours réintroduites dans les Pyrénées espagnoles. Les images – rejetées de l'étude car aucun ours n'y figurait – montrent les expressions désorientées de cervidés et de lièvres « sauvages » aveuglés par le flash, pris au piège par le regard omnivore d'une caméra reflétant tristement notre pouvoir humain.

Daniel Mayrit dirigeait plutôt ce regard vers les puissants invisibles, avec son savoureux projet *You Haven't Seen Their Faces* (2014). Critiquant l'appel à la population lancé par la police londonienne pour identifier les individus filmés par des caméras de surveillance lors des émeutes de 2011, Mayrit a retravaillé les photographies des cent individus les plus puissants de Londres (responsables de la crise qui avait déclenché les émeutes) pour imiter la faible qualité des images prises par ce type d'appareil.



Óscar Monzón, from the series / de la série *Karma*, 2009-2013



Paco Gómez Martínez, *Cristo*, 1959, courtesy of / permission de la Fundació Foto Colectania

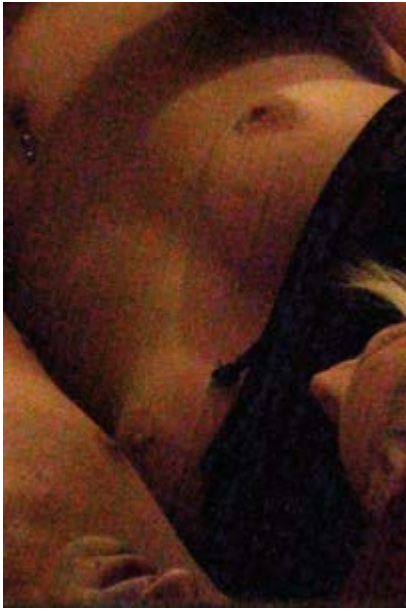
Anonymous / Anonyme, Actriz Adelaida Fernández Zapatero, 1859

Joan Vilatóbà, *En quin punt del cel et trobaré?*, 1903-1904, courtesy of / permission de la Galeria A34

José Ortiz Echagüe, *Siraco en el Sahara*, 1965, courtesy of / permission du Museo Universidad de Navarra, Vegap

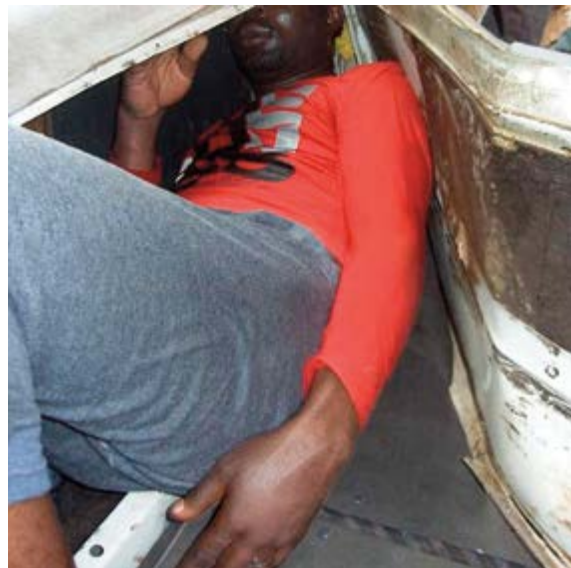
Ramón Masats, *Misa en la Casa de Campo*, 1962, courtesy of / permission de la Fundació Foto Colectania





Gustavo Lacerda, Marcus, Andreza and André, from the series / de la série Albinos, 2014

Fosi Vegue, from the series / de la série YXXX, 2013
Daniel Mayrit, #1 Mark Carney, Governor, Bank of England
Darius Koehli, Mugshots (still), 2013
Reinaldo Loureiro, Farhana, 2010-2014



found by border police at Melilla. On top of a large colour photograph that shows a man hiding beneath car panels is set a monitor that flips through images of unfortunates that were similarly captured by guards, cameras, and, finally, gallery viewers (Farhana, 2010, ongoing).

Humans are not alone in our subjection to image capture – our anthropocene privilege allows visual access to the natural world as well. Albert Gusi's collection of thirty-three digital images were taken by a camera designed to track bear populations reintroduced into the Spanish Pyrenees. The images – rejected from the study since no bears participated – display the startled expressions and flash-obiterated eyes of “wild” deer and hares, trapped by an omnivorous camera gaze, sadly reflecting our human power (Intruders, 2014).

Delightfully switching the surveillance gaze onto the invisibly powerful is Daniel Mayrit's piece *You Haven't Seen Their Faces* (2014). Critiquing the London police force's call to the public to identify individuals captured by surveillance cameras during the 2011 riots, one hundred headshots of London's most powerful (responsible for the crisis that triggered the riot) were manipulated to mimic low-quality surveillance capture.

The arrangement of Fosi Vegue's digitally noisy colour photographs inside a darkened gallery space was an exercise in voyeurism. Cropped bits of bodies are engaged in sexual activity – a shoulder arched in exertion, fingers resting on a woman's head, a hand grasping flesh. Our visual access to these heated moments, obstructed by window frames or in post-production, is narrow, making them all the more captivating. Vegue's images of 'private' transactions between prostitutes and partners captured across an open courtyard reiterate the voyeuristic impulse so active today (YXXX, 2013).

The most current Spanish photographic art was on view in *P2P: Contemporary Practice in Spanish Photography*. Óscar Monzón's video *RPR* (2014) is documentary aerial footage of silhouetted figures moving across a plaza under midday sun. Their movements, as they walk alone or encounter others, become a mesmerizing choreography when set to synthetic sound, extending Muybridge's animal locomotion studies to social ethnological patterns. David Hornillos's striking colour photographs (*Mediodía*, 2001–14) document banal non-events against the vivid orange tile walls of Madrid's Atocha train station, giving brilliant treatment, under a noonday sun, to the urban homelessness and detritus that is usually disregarded and disparaged. Besides picturing the qualities of Spanish light, some artists explored light as a basis for photography. Miguel Ángel Tornero looks to photographic pre-history, when photosensitive reactions to light, such as the fading of dyed fabrics and Niépce's hardened asphalt, inspired the invention of photography. Tornero used materials such as used foam in his installation *Photophobia*, to present photography as “an active protagonist rather than a mere container for an image.”

Part of the fun of PHotoEspaña was finding its venues around Madrid. Matadero, the vast meat processing facility turned cultural centre, hosted two exhibitions. Similar to Tornero's interest in photographic essences, Sara Ramo, in her installation *Penumbra* (2014), playfully evoked primary photographic processes – the construction (literally) of visual

Les photographies numériques couleur bruitées disposées dans une pièce sombre par Fosi Vegue dans YXXX (2013) constituaient un exercice de voyeurisme. Des corps engagés dans une activité sexuelle nous sont montrés par fragments – une épaule voûtée par l'effort, des doigts posés sur la tête d'une femme, une main agrippant de la chair. Notre accès visuel à ces scènes lascives est partiellement obstrué par un cadre de fenêtre ou à la post-production, ce qui les rend d'autant plus captivantes. En photographiant au fond d'une cour ouverte des transactions « privées » entre des prostituées et leurs clients, Vegue réitère cette tendance au voyeurisme tellement répandue aujourd'hui.

Les œuvres photographiques espagnoles les plus récentes se trouvaient exposées dans *P2P: Contemporary Practice in Spanish Photography*. La vidéo *RPR* d'Óscar Monzón présente une vue aérienne de silhouettes sombres traversant une place inondée par le soleil de la mi-journée. Leurs mouvements et déplacements, alors qu'elles marchent seules ou qu'elles vont à la rencontre d'autres silhouettes, deviennent une chorégraphie fascinante rythmée par une bande sonore synthétique, évoquant une étude des schémas de comportement social dans la lignée de celle de Muybridge sur la locomotion animale.

Les photographies couleur de David Hornillos (*Mediodía*, 2001-2014) qui documentent des scènes banales devant les murs orange vif de la gare d'Atocha, à Madrid, donnent un relief saisissant, sous le soleil de midi, aux sans-abri et aux détrit

L'élan critique et créatif dont témoigne le festival cette année, avec ses quatre cent quarante artistes et cent dix expositions réparties dans trois pays, révèle une Espagne bien vivante et déterminée à lutter.

qui sont habituellement ignorés ou méprisés. Si certains artistes décrivaient les qualités particulières de la lumière locale, d'autres examinaient la lumière en tant que matériau de base de la photographie. Miguel Ángel Tornero se tourne ainsi vers l'époque où les réactions photosensibles à la lumière, comme la décoloration des tissus teints et l'asphalte durci de Niépce, allaient inspirer l'invention de la photographie. Dans son installation *Photophobia*, Tornero a notamment utilisé des matériaux tels que de la mousse récupérée pour présenter la photographie comme « un protagoniste actif plutôt qu'un simple contenant de l'image ».

Une partie du plaisir de visiter PHotoEspaña consistait à trouver les lieux d'exposition dans Madrid. Matadero, l'imposant abattoir transformé en centre culturel, hébergeait deux expositions. Sara Ramo, qui, comme Tornero, s'intéresse à l'essence des procédés photographiques, les évoquait de façon ludique avec son installation *Penumbra* (2014), où elle explorait la construction (littérale) de l'illusion visuelle. Les visiteurs étaient conduits à leurs sièges dans la pénombre par des placeurs qui les guidaient à l'aide d'une lampe de poche. Lentement, tandis que nos yeux s'habituait à l'obscurité, un paysage commençait à se dessiner devant nous. Imitant l'action de la lumière sur le film photographique, une impression se déposait progressivement sur nos rétines. Et de quoi se composaient ces paysages ? De vieux

illusion. Visitors were led to seats through a darkened space by flashlight-carrying ushers. Slowly, as our eyes became accustomed to the darkness, a landscape began to take shape before us. Like the action of light on photographic film, an impression gradually settled on our retinas. And what were these vistas made from? Old materials and props recycled from previous Matadero events.

In *All the things that are not there* (1985), Teresa Solar Abboud tracks connections between the photographic and military innovations of MIT scientist Harold Edgerton. The video shows Abboud road-tripping across the United States from Massachusetts, where Edgerton developed the high-speed photographic strobe and underwater sonar units for military use, to the Nevada Test Site, where Edgerton's company, EG&G, as a national defence contractor, provided high-speed triggers and photographic imaging of atomic bomb tests, and finally to his secret California studio, where the resulting visual data were analyzed. Punctuating Abboud's visits to the mostly restricted sites were poetic long shots of figures swimming under rippled waters and meditations on the more positive knowledge produced through Edgerton's image technologies: how bats navigate in space with sonar and how hummingbirds fly backward. This attention to the dialectically positive and negative roles of photography echoes Echagüe's contradictory military and photographic work in northern Morocco.

Apart from the Spanish work represented in the festival's official section, Festival Off and Open Photo provided many opportunities to see international work in private and public venues, both in and outside of Madrid. An extensive collection of Man Ray's works, both vintage and reproductions from original negatives – including many of his well-known works – was presented by Mondo Galería. Elba Benítez Gallery presented Chantal Akerman's video and photographic installation *Maniac Shadows* (2013). Outside of Madrid, Philip-Lorca diCorcia's work was shown in Alcobendas, and Pierre Gonnord's powerful portraits of Sevillian gypsies were shown in Almería. Spanish photographers were also shown outside of Spanish borders with Ricky Dávila's exhibition *Ibérica*, in London, and Chema Madoz's exhibition *Ángulo de reflexión* was featured in Les Rencontres d'Arles.

Giving a glimpse of what to expect from PHotoEspaña next year, when the focus will shift to a region very close to Spain's heart and history, Latin America, was the exhibition *Latent Element: Ten Photographers from Latin America*. Among the strongest works was Brazilian artist Marlos Bakker's photographic series *what are fish dreaming about?* (2013). Bakker captured the faces of drivers in cars as they waited for the light to change, overlaid with reflections on the windshield glass, wrapped in the hazy blue tones of their own reveries. The portraits by another Brazilian, Gustavo Lacerda (*Albinos*, 2009–13), are striking in their austere symmetry.

And so, PHotoEspaña survived, having taken lessons, perhaps, from Spain itself – sad, spacious, and stricken with light.

Jill Glessing teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.

matériaux et accessoires utilisés pour d'anciens événements au Matadero.

Dans *All the things that are not there* (1985), Teresa Solar Abboud retrace les liens entre les innovations photographiques et militaires du scientifique Harold Edgerton, chercheur au MIT. La vidéo montre Abboud traversant les États-Unis en voiture depuis le Massachusetts Institute of Technology, où Edgerton a développé le flash stroboscopique et des dispositifs sonar sous-marins destinés à un usage militaire, jusqu'au Nevada Test Site, où la société appartenant à Edgerton, EG&G, fournissait à l'armée, en tant que contractant de la défense nationale, les déclencheurs ultra-rapides et l'imagerie photographique des tests de bombe atomique; et enfin, jusqu'à son studio secret en Californie, où ces données visuelles étaient analysées. Les visites d'Abboud aux sites concernés (dont l'accès lui était en grande partie interdit) sont ponctuées par de poétiques plans d'ensemble montrant des silhouettes nageant sous la surface plissée de l'eau, et des méditations sur les usages plus positifs de ces innovations technologiques: la découverte que les chauves-souris naviguent dans l'espace avec un sonar, et que les oiseaux-mouches volent à reculons. Cette opposition dialectique entre les rôles positifs et négatifs de la photographie fait écho à la contradiction entre les travaux militaires et photographiques d'Echagüe dans le nord du Maroc.

Parallèlement aux artistes espagnols représentés dans la section officielle du festival, Festival Off et Open Photo offraient l'occasion de voir les œuvres d'artistes étrangers dans des lieux publics et privés, à Madrid et en dehors. Une collection impressionnante d'œuvres de Man Ray, composée à la fois de tirages d'époque et de reproductions à partir de négatifs originaux – y compris un certain nombre de ses œuvres les plus connues – était exposée à Mondo Galería. La galerie Elba Benítez présentait l'installation photographique et vidéo de Chantal Akerman *Maniac Shadows* (2013). À l'extérieur de Madrid, le travail de Philip-Lorca diCorcia était montré à Alcobendas, et les remarquables portraits des Gitans de Séville réalisés par Pierre Gonnord étaient exposés à Almería. Les photographes espagnols étaient également montrés à l'étranger, avec l'exposition *Ibérica* de Ricky Dávila à Londres, et celle de Chema Madoz, *Ángulo de reflexión*, aux Rencontres d'Arles.

L'exposition *Latent Element: Ten Photographers from Latin America* nous donnait un aperçu de PHotoEspaña 2015, qui sera consacrée à une région très proche du cœur des Espagnols et de leur histoire, l'Amérique latine. Parmi les œuvres les plus marquantes, citons *what are fish dreaming about?* (2013), une série de photographies réalisée par l'artiste brésilien Marlos Bakker, qui montre des visages d'automobilistes arrêtés au feu rouge, enveloppés dans les tonalités bleutées de leurs rêveries, auxquelles se superposent les reflets sur le pare-brise. La série *Albinos* (2009–2013) de Gustavo Lacerda, un autre Brésilien, est également frappante par son austère symétrie.

Ainsi, PHotoEspaña a survécu, ayant appris des leçons, peut-être, de l'Espagne elle-même – triste, vaste et inondée de lumière. Traduit par Emmanuelle Bouet

Jill Glessing enseigne à la Ryerson University; elle écrit sur les arts visuels et la culture.
