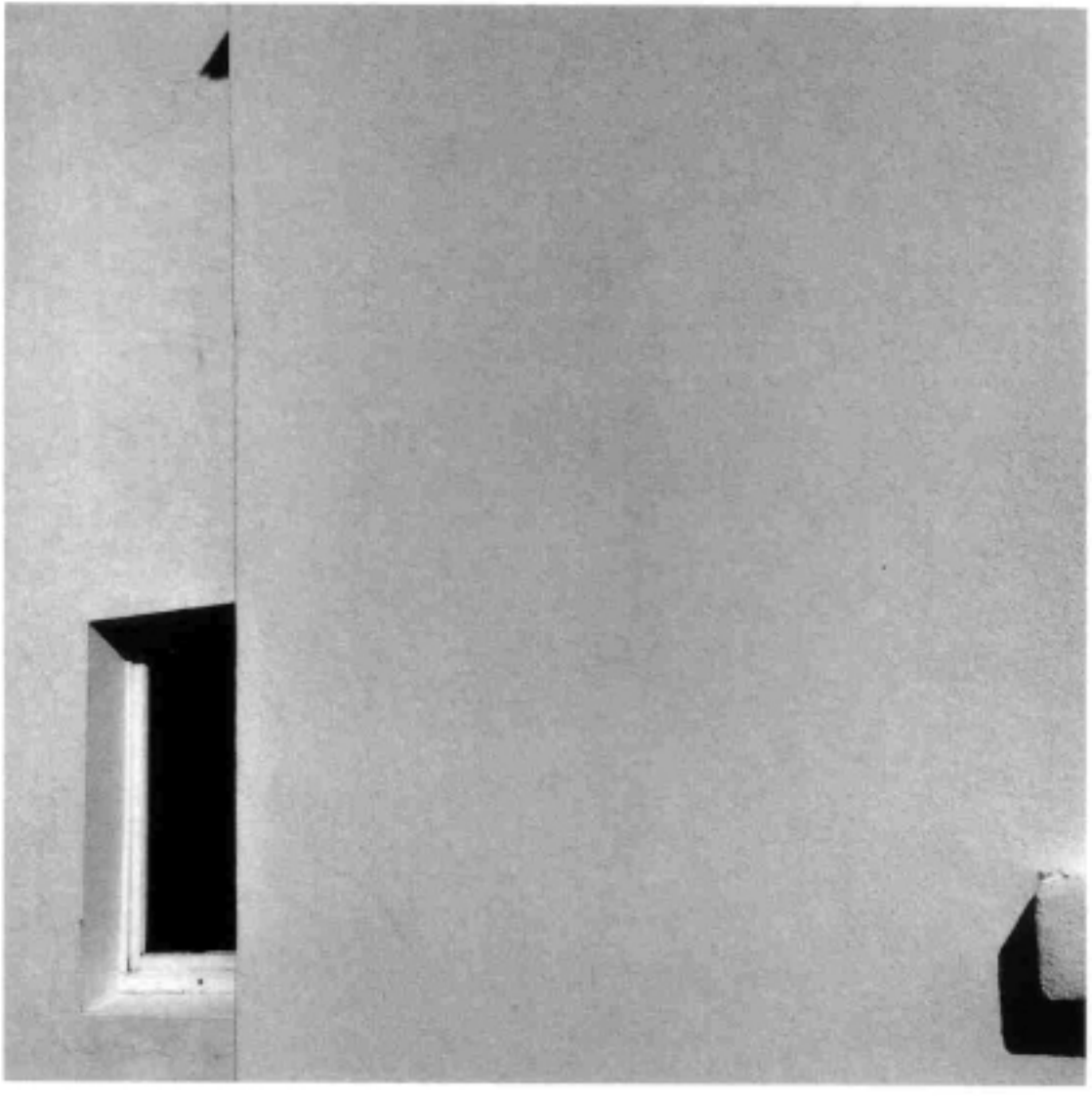
ESPACIO VACIO
ESPACIO VITAL



José Ferrero Villares

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura



C/. Trinidad, 17
Telf./Fax: 985 35 79 39
33201 GIJÓN

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura

José Ferrero Villares

Servicio de Publicaciones
Principado de Asturias

COMISIÓN ASESORA DEL MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

Presidente	Ilmo. Sr. D. Javier Fernández Vallina
Vicepresidenta	Dña. Ana Rodríguez Navarro
Directora Museo Barjola	Dña. Lydia Santamarina Pedregal
Vocales	D. Vicente Díaz Faixat D. Calixto Fernández Hernández Dña. Maite Centol D. José Antonio Galea Fernández D. Jaime González Herrero D. Fernando Alba
Representante Caja de Asturias	Dña. Regina María Rubio Martínez
Representante Ayto. de Gijón	Dña. Mercedes Álvarez González
Secretario	D. Lorenzo Almaza Ballesteros

Texto	Fernando Castro Flórez
Diseño y Montaje de la Exposición	Ramón Isidoro
Seguro	CASER

Edita
Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias
Promueve
Museo Barjola
Consejería de Educación y Cultura
Imprime
Gráficas Rigel
Depósito Legal
AS-2.481-01
ISBN
84-7847-541-9

Foto portada
S/T, 1994
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80x80 cm

José Ferrero Villares

ESPACIO VACIO
ESPACIO **VITAL**

del 27 de julio al 27 de agosto
2001

Mi agradecimiento a:

Ayuntamiento de Avilés
Esteban Lozano, Archivo histórico de Alava
Lola Crespo, Galería Utopía Parkway
Elisa Torreira
Ricardo Mojardín

A mis padres

(Des)bordes, topografía y desmontaje.
El campo expandido fotográfico de José Ferrero.

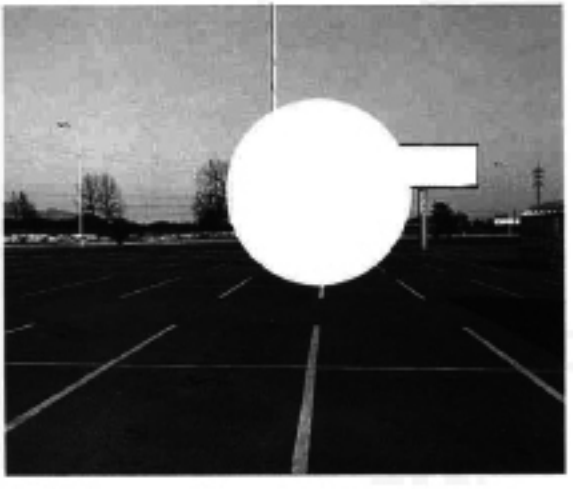
Fernando Castro Flórez.

"En cierto modo, las obras de arte nos volverían tontos si su fascinación no fuera la prueba -incontrolable, indiscutible sin embargo- de que esa parálisis de la inteligencia se confunde con la más luminosa certeza".

El campo expandido de lo fotográfico designa la capacidad para asumir lo diferente, para revisar su propia tradición y aludir a otras poéticas, manteniendo siempre un sutil espesor icónico. Las prácticas de hibridación se inscribe en el interés surgido en los años noventa por la estrategia intersticial de lo fotográfico. Rosalind Krauss ha indicado que la noción de pluralismo estético debe ser reemplazada por una descripción más eficaz del arte del presente, atendiendo a la noción de index. Se ha producido un pasaje de la categoría de icono a la de index, así como un desplazamiento teórico, donde una estética de la mimesis, de la analogía y de la semejanza da paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial: transición del orden de la metáfora al de la metonimia. Mientras en ciertos terrenos todavía se aspira a la "eternidad estética", la fotografía, como paradigma epistémico, insiste en lo efímero, en un tiempo en el que asistimos a una especie de retroceso narcisista del objeto. Quizá, pese a las apariencias, el efecto de extravío sea propio de la fotografía, un instrumento para las nuevas mistificaciones porque desvela y deforma a la vez, dentro de la exactitud, lo que sigue siendo la eterna codicia que llamamos "real". Al mirar siempre hay algo que no se ve, no porque se lo perciba como falta sino porque no pertenece a lo visible, algo que la poética de la ausencia de las fotografías de José Ferrero sugiere de forma extraordinaria. Por medio de la fotografía se abre el espacio del vértigo óptico y de la deriva onírica.

Laplanche y Pontalis observaron que la fantasía no es el objeto del deseo, sino su encuadre. En la fantasía el sujeto no busca el objeto ni su signo: aparece él mismo capturado por la secuencia de imágenes. Rubén Suárez señaló que el éxito plástico de las obras actuales de José Ferrero se basa en dos decisiones: "la elección del motivo y del encuadre y, después, de lo que ha de permanecer visible y aquello que ha de permanecer ocul-

to. Los espacios vacíos son activados por los restos de la imagen, lo que determina esa dinámica de tensión y la inquietante y misteriosa ambigüedad de las fotografías". Consideremos obras como Centro de interés (1999) en la que el motivo "paisajístico" del aparcamiento desolado ha sido transtocado por un hueco circular que está marcado o insistido, conceptualmente, en el propio título de la obra o el díptico Restaurante de carretera (1998) donde una gran superficie "vaciada", que remitiría a las retóricas del reduccionismo que van desde el suprematismo hasta el minimal, está yuxtapuesta a un territorio en el que ha diseminado seis encuadres, literalmente círculos fotográficos, en los que aparecen fragmentos enigmáticos de realidad. La mirada salta de una parte a otra de la composición intentando encontrar alguna lógica, con la sospecha de que acaso las zonas llenas de "imagen" correspondan con la otra que no tiene nada, como efectivamente sucede. Ferrero disfruta, sin duda, con esa situación discontinua, en la que la recomposición no lleva nunca a una explícito ni por supuesto, a una totalidad, sino que, por emplear términos de Jacques Derrida, la suplentación revela una tachadura, valdría decir, un hueco, en el origen. Es conveniente recuperar la noción, barthesiana, de el punctum que es un suplemento, es lo que la mirada añade a toda fotografía, una especie de sutil más- allá-del-campo, como si la imagen lanzase al deseo atravesando la barrera de lo que muestra: "la foto- grafía ha encontrado el buen momento, el kairós del deseo". O, en otros términos, esa realidad que es un abismo de detalles, desde la antena a la puer- ta, el cierre del depósito de gasolina del coche, el bordillo de la acera polvo- riento o, como no, la blan- cura del espacio creativo que desafía nuestra mirada, obligándonos a realizar nuestra propia composición.



A veces nos domina el miedo a perder todas las imágenes o incluso retorna la ansiedad infantil ante la pesadilla de la sustracción violenta de los ojos en el proceso de la dualidad monstruosa. La diferencia de lo idéntico, como en esa multiplicidad de ojos en una de las partes de Foto de boda o cinco versiones de un feliz suceso (1998), supone también la manifestación de la disimetría, anclada tanto en el deseo cuanto en la lógica de la mirada: "Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque -Nunca me miras desde donde yo te veo. A la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver. Y, dígase lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado (...) es un juego, un juego de trompe-l'oeil: un juego para engañar algo". Sin duda, en la fotografía de Ferrero S/T (1999) en la que aparece un niño caminando y el fragmento del cartel de un supermercado-bazar, sentimos que nos estamos enfrentando, en principio, con un arti-

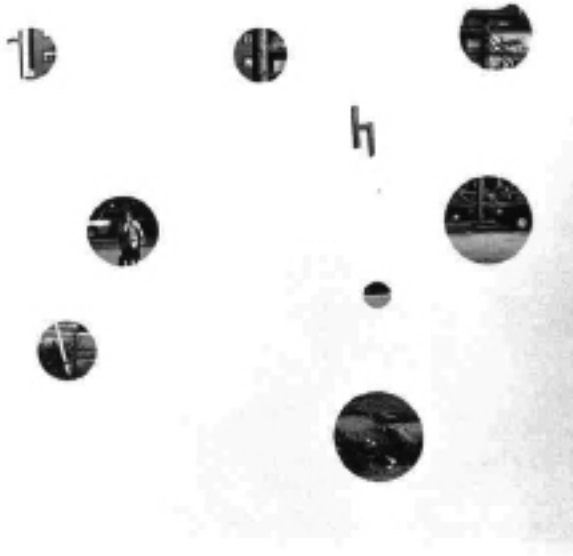
ficio o, por lo menos, con una situación rara: una acotación de lo visible en la que por la parte superior surge lo que podría ser una mano que intenta conseguir sombra para el dispositivo fotográfico. Accidente deliberado, introducción radical de la subjetividad en un juego de visiones y, tal vez, espejismos, en los que encuentro una alegoría del desgarramiento de la memoria. Podríamos aceptar, con Kracauer, que la planetarización de los medios de comunicación y la conversión de la mirada en "dispositivo fotográfico" abrieron una tendencia de destrucción de los procesos cognitivos y mnemónicos. Frente a la amnesia de la modernidad o la complacencia en los "escándalos pactados" a los que llevó la rutinarización de la estrategia del shock, surgen tipologías seriales que tienen carácter paratáctico, en las que se enfatiza la relativa homogeneización de fuentes y materiales, "y su ostentosa desdramatización y desespacialización de la dinámica del collage, el collage en cuanto archivo se define como una mera colección de imágenes-citas, ordenadas de acuerdo con el principio de la alienación archivística, con su colocación lapidaria y monótona, con una cosa situada al lado, o después, de la otra". El archivo necesita de una domiciliación, esto es de una asignación de residencia; se trata de consignar reuniendo los signos, formar un concepto en general, capturar todos los sujetos en sus formas de habitar, hacer fotografías para apartar la pulsión de pérdida. Podemos aceptar que el archivo es una invocación, tiene lugar en el desfallecimiento originario y estructural de la memoria. Pero Ferrero no quiere dejar constancia de nada o, mejor, tan sólo quiere testimoniar la fascinación que le producen ciertos detalles, cuestiones marginales, sucesos que obligan a moverse para atender a lo que sucede lejos de ese centro vaciado. Efectivamente, como Rubén Suárez apuntó, en la obra actual de este artista se plantea un registro de ausencias, "una serie de obras en las que la imagen se nos ofrece sólo parcialmente visible creando una nueva expectativa para la mirada y una acusada tensión entre el fragmento y la totalidad, subrayada por la sensación de que lo que no está es lo que verdaderamente importa". En cierto sentido, Ferrero plantea un elogio de lo invisible, aunque no es su intención la de adentrarse en una mística del vacío. Lo que propiamente le interesa es la espacialidad, esa superficie que mantiene todo junto, permitiendo la singularización de los "enfoques" y, por tanto, las fotografías incitan a compartir la experiencia de algo que ha sido visto, al mismo tiempo, que el acontecimiento, paradójico, de la desaparición (imaginaria) de partes de una totalidad que, en última instancia, era también "fragmento".





José Ferrero acentúa la condición de representación artística e insiste en la importancia de la estructura compositiva de lo fotográfico, desbordando la idea de verdad referencial. "Podría muy bien pasar que el fin del modernismo no sólo coincida con el fin de la naturaleza sino también con el fin de la verdad". Efectivamente, vivimos la época del nihilismo consumado (cuando la técnica se ha desarrollado hasta la cibernética), en ese tiempo el cual "el mundo verdadero se ha convertido en una fábula". La lectura convencional de la fotografía como "obstinación del referente" o mirada mecánica puede ceder el espacio a un abismarse de la verdad. Recordemos el desmontaje de la "ilusión" que realizó Nietzsche en Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, donde la naturaleza es tan sólo una incógnita, algo indefinible que se proyectaba normativamente sobre el discurso. "¿Qué es entonces la verdad? -se pregunta Nietzsche-. Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza". Sólo el olvido de sí mismo como sujeto creador ha servido para que se instaure un sistema de seguridad, que es propiamente lo que se llama "verdad": los conceptos (necrópolis de la intuición) frenan un decir balbuciente, ajeno, en principio, al extrapolar alusivo que se delimita como conducta estética. Ferrero revela el carácter retórico de la verdad en fotografías como la serie de cinco imágenes con una serie de personajes en un territorio arenoso o esa otra de un paseo marítimo con gente que, en algún, caso gira la cabeza hacia el objetivo: lo que parece un panorama, un paisaje horizontal es, en realidad, el mismo sitio, recompuesto para simular una historia o unos acontecimientos. "La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación". Phillippe Dubois considera que son tres las posiciones históricas con respecto al principio de realidad en la fotografía: considerarla como espejo de la realidad, como principio de transformación de lo real o como huella de una realidad (mímesis, deconstrucción y discurso del index). La fotografía sería "ante todo un index", marcado por los siguientes principios: conexión física, singularidad y atestiguamiento. Pero lo fotográfico puede ser algo más que la señal de un acontecimiento que se encuentra presente pero no claramente evidenciado, y

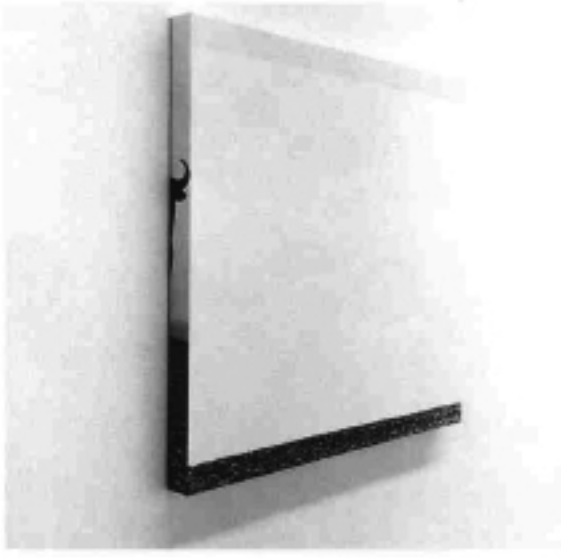




también es posible que la semejanza y la convención general continuen actuando como elementos de una lógica de la que no se puede escapar fácilmente.

Es importante señalar, como ha hecho Craig Owens, que el impulso deconstructivo es característico del arte postmoderno en general y que debe distinguirse de la tendencia autocrítica de modernismo la teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a su referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto del arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. El postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente sino que trabaja para problematizar la actividad de la referencia, para teatralizar la representación. "El colapso de la representación gráfica es un aspecto fundamental de la visión postmodernista. Dudar del significado de la fotografía y de su delineación de la historia han sido manifestaciones derivadas de la actual corriente de deconstrucción". En una obra como Especie protegida (1998), la escena metropolitana ha terminado por convertirse en un caleidoscopio: la mirada micrológica mantiene una forma de la subjetividad que disfruta de los accidentes, de una focalización que es también pauta de extrañamiento. Hay una particular sugerencia de imaginario vírico, como si esos círculos fotográficos fueran la enfermedad de la superficie representacional, el resto que no puede, de ninguna manera borrarse, aunque al mismo tiempo refuerzan la condición de lo artificial o, mejor, de lo simulácrico. Recordemos que la simulación parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia; según Baudrillard, habríamos llegado hasta un momento en el cual la imagen ya no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. Una pieza magistral como Objetivo en los límites (1998), que puede tomarse como síntesis de la estrategia plástica de Ferrero, entrega, en su visión frontal únicamente un horizonte muy bajo, acaso recordando ciertas nociones románticas de sublimidad, mientras al desplazarnos hacia la izquierda, en el borde aparece la "arquetípica" silueta del Toro de Osborne, manifestándose que estábamos, en primera instancias, presos por un "espejismo". En el trompe-l'oeil no se trata de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro con plena conciencia del juego y del artificio: sobrepasar el efecto de lo real para sembrar la duda. El vacío central ha quedado diseminado, por ejemplo en El duelo (1998), en dos espacios diferenciados: en uno quedan los futbolistas, en el otro los elementos arquitectónicos y, como un residuo irónico, un competidor que está, ahora, marcado por

una suerte de atmósfera de soledad "metafísica" en un espacio plástico fragmentario o, mejor, deconstruido.



El profesor japonés Izutsu encadenó a Derrida a una promesa: la de reflexionar sobre la palabra deconstrucción. Se trataría de pensar qué debería no ser: ni un análisis, ni una crítica, ni un método. La cuestión de la deconstrucción es la cuestión de la traducción y del lenguaje de los conceptos, del corpus conceptual que la metafísica llama "Occidental". En cierto sentido, esa palabra es una traducción o invención situada en el sendero de la Destruktion heideggeriana. Se trata de deshacer, descomponer, desedimentar, estructuras. Más que destruir era preciso comprender cómo se había construido un "conjunto" y, para ello, era preciso reconstruirlo. La deconstrucción tiene lugar, es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera se sitúa en el ámbito de la modernidad. Ello se deconstruye con una suerte de impersonalidad: algo está azarosamente en deconstrucción. Ni siquiera podría hablarse en términos epocales de un ser-en-deconstrucción. El intento de delimitar la ontología se registra en una escritura que establece un contexto muy amplio; las palabras fundamentales son: escritura, huella, différance, suplemento, himen, fármaco, margen, encantadura, parergon, etc. "Lo mejor para (la) "deconstrucción" sería que se encontrase o se inventase en japonés otra palabra (la misma y otra), para hablar de la deconstrucción y para arrastrarla hacia otra parte, para escribirla y transcribirla. Con una palabra que, asimismo, fuera más bonita". Derrida encontró la palabra que buscaba (en francés) en el diccionario Littré: deconstrucción, una palabra con sentido maquínico y gramatical. Desensamblar las partes de un todo, transponer versos en prosa. No falta la anécdota borgiana: "La erudición moderna confirma que, en una región del inmóvil Oriente, una lengua llegada a su perfección se ha deconstruido y alterado por sí misma, por la sola ley del cambio, la ley natural del espíritu humano". La búsqueda del lenguaje perfecto postula, históricamente, una utopía oriental, territorios en los que la nominación es inmediata. Cuando se deja una palabra, tal cual, sin traducir en otra lengua se produce un efecto de estupefacción, se clausura la discusión de aquello que es, esencialmente, ajeno. Esa deriva que propone Derrida debe convertirse en un acontecimiento. Propongo unas palabras que desplazan la deconstrucción en castellano: desmontar y desmontaje. El campo de estas palabras va de lo militar a las tareas de campo.

"Desmontaje: Acción y efecto de desmontar, poniendo el disparador en posición de que no funcione.

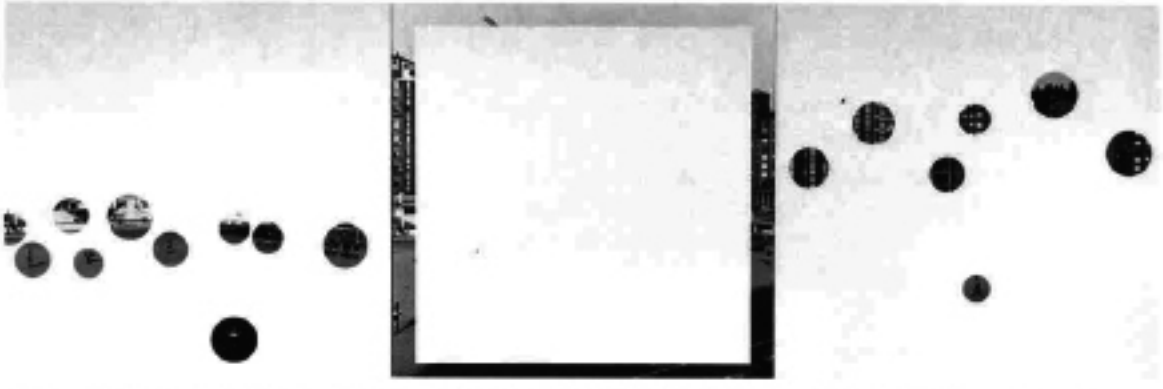
Desmontar: (De des y monte) tr. Cortar en un monte o parte de él los árboles o matas.// 2. Deshacer un montón de tierra, broza u otra cosa.// 3. Rebajar un terreno.

Desmontar: (De des y montar) tr. desarmar, desunir, separar las piezas de una cosa.// 2. Deshacer un edificio o

parte de él.// 3. Quitar, o no dar la cabalgadura al que le corresponde tenerla.// 4. En algunas armas de fuego, poner el mecanismo de disparar en posición de que no funcione.// 5. Bajar a uno de la caballería o de otra cosa.// 6. Inutilizar al enemigo los montajes de las piezas de artillería.
Demonte: Acción y efecto de desmontar.// 2. Fragmentos y despojos de lo desmontado.// 3. Paraje de terreno desmontado.// 4. Amer. Mineral pobre amontonado en la boca de una mina".
No está de más recordar que montear es voltear o formar arcos, sacar los cortes de una construcción arquitectónica. La deconstrucción, a la que Ferrero se refiere explícitamente, tiene que ver con la matriz y el desguace, con la piedra que apoya y amenaza la estabilidad de la estructura, esto es, con un desfondamiento de la metafísica de la presencia, algo que, sin duda, producen las composiciones fotográficas de este creador.

Convendría tener presente que la obra de vanguardia es una interferencia que se hace manifiesta en el reconocimiento del arte como montaje. El collage es a transferencia de materiales de un contexto a otro y el montaje es la diseminación de esos préstamos en el nuevo emplazamiento. La poscrítica responde al texto paraliterariamente. Derrida propone una teoría del montaje para trabajar con cualquier modelo de escritura: la gramatología es la teoría de escribir como cita en dos formas, la del injerto y la de la mimesis. Por su parte, José Ferrero ha conseguido una dicción plástica propia con la que consigue resultados fascinantes, desmantelando fotografías, abriendo vacíos, dejando que el blanco tenga un extraño protagonismo. Podríamos implicar su trabajo en el proceso radical de deconstrucción de la fotografía documental, para conseguir un nuevo territorio imaginario. "Las imágenes revelarán su propio espacio, un espacio neutro, ambiguo, tan ilusorio como actual: el vrai-faux, la tierra de nadie entre la incertidumbre y la invención, tal vez la categoría más genuina de nuestra época". Esa idea de espacio ambiguo se ajusta perfectamente a las imágenes de José Ferrero, en las que el paisaje o la experiencia del viaje (por ejemplo en Trayecto inverso, 2000) son determinantes. Una composición, Sobre la importancia de dejar huella (1999), enuncia claramente el propósito: una visión del mar infinito, unos sujetos (en verdad sólo uno de ellos tiene "corporalidad", los otros están vaciados) en el borde de la tierra o, acaso, en la cubierta de un





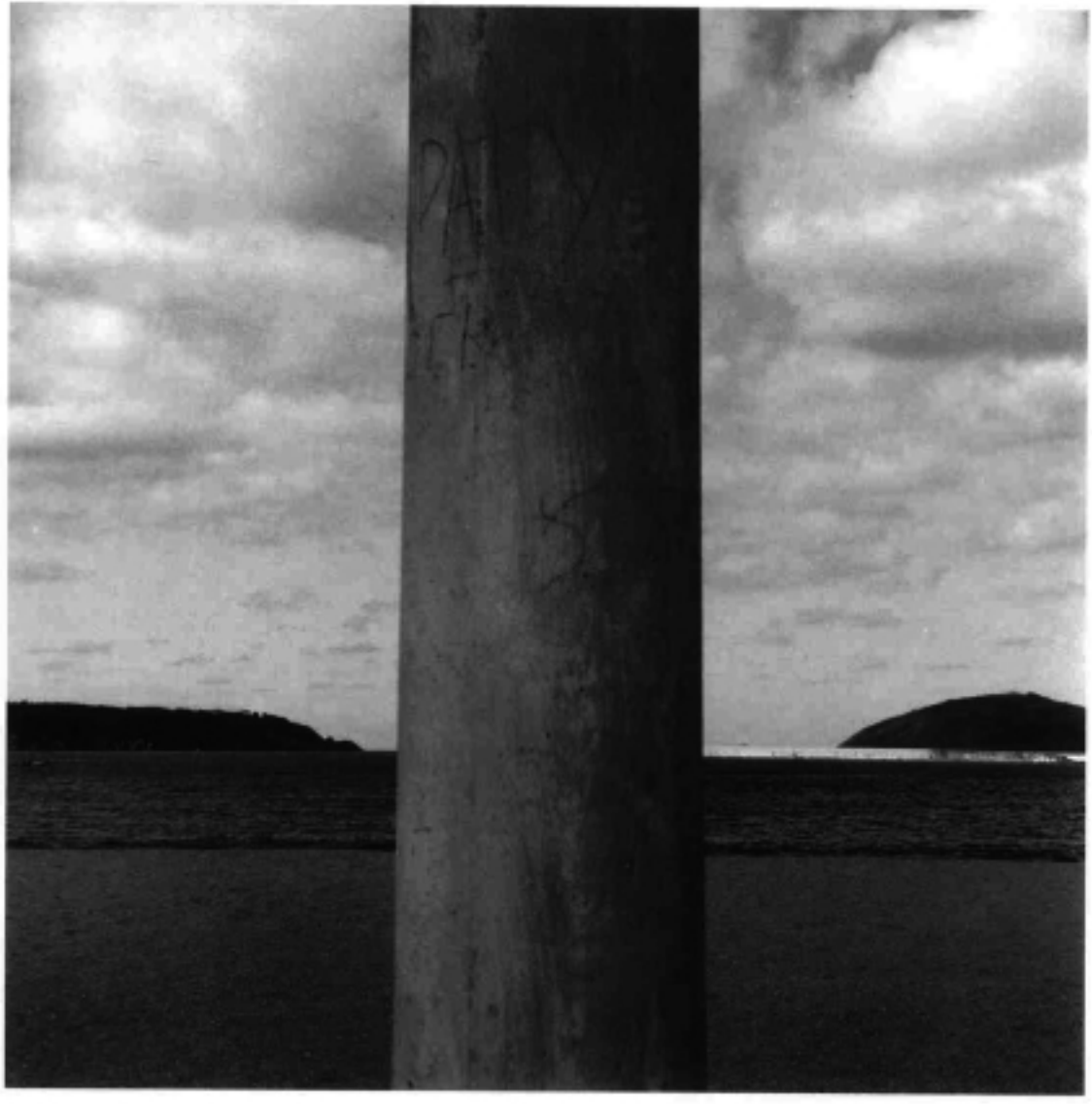
barco y, para hacer que la interpretación quede presa de la ficción, las marcas en el agua de una nave. Lo que queda, tras el desmantelamiento postmoderno, es una subjetividad implicada, en vez de teología negativa tenemos una recomposición de lo que somos en una clave post-metafísica: nos preocupa no tanto la esencialidad y la fundamentación cuanto el pasar de las cosas que nos pasan.

El diferenciarse de lo mismo en las foto-secuencias o pseudo-panoramas de Ferrero remite a una topografía desmontada, a un horizonte en el que es pertinente tanto la fascinación por la geometría del blanco y las sombras, como en la hermosa fotografía de una ventana que es umbral de la oscuridad no narrada, cuanto la broma "conceptualista" del Se vende en la que el vaciamiento es más que evidente. La deconstrucción a la que alude Ferrero tiene que ver, por supuesto, con un cuestionamiento de la idea convencional de lo fotográfico, delimitado por el passe-partout, encerrado por el cristal o bien convertido en gigantismo del ciba-chrome, en esa escala tan retorizada. Lo que compone este ingenioso artista son superficies que alegorizan lo pictórico, planteando una rigurosa reflexión sobre el límite, el borde o el marco. No es infrecuente asistir a una indagación sobre los límites de la pintura o del proceso por el que ha enmudecido, por medio del parergon (Derrida) o del marco (Krauss). La idea de dependencia de la pintura respecto al marco (y no al revés) nos hace cambiar un enfoque única y exclusivamente centrado en la superficie interior. También hay territorio en los desbordes, elementos que introducen un salto de escalas entre lo visible y lo invisible, juegos espaciales en los que lo corporal puede ser una experiencia de contexto pero también de disociación, de dislocaciones. Ferrero maneja con una destreza incomparable los efectos de interrupción o suspensión, consiguiendo encarnar lo que Derrida llamara destinerrancia (una localización heterotópica, un proceso discreto y mutante, vale decir, una forma de la diferencia). Esas imágenes no implican solo un cambio conceptual en lo fotográfico, sino que suponen la construcción de un territorio o una topografía (desmontada) en el que presencia y ausencia generan una singular llamada estética, una incitación a venir, el gesto plástico que seduce y hace que nos aproximemos, un dispositivo que sirve para movilizar la imaginación. "La deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también

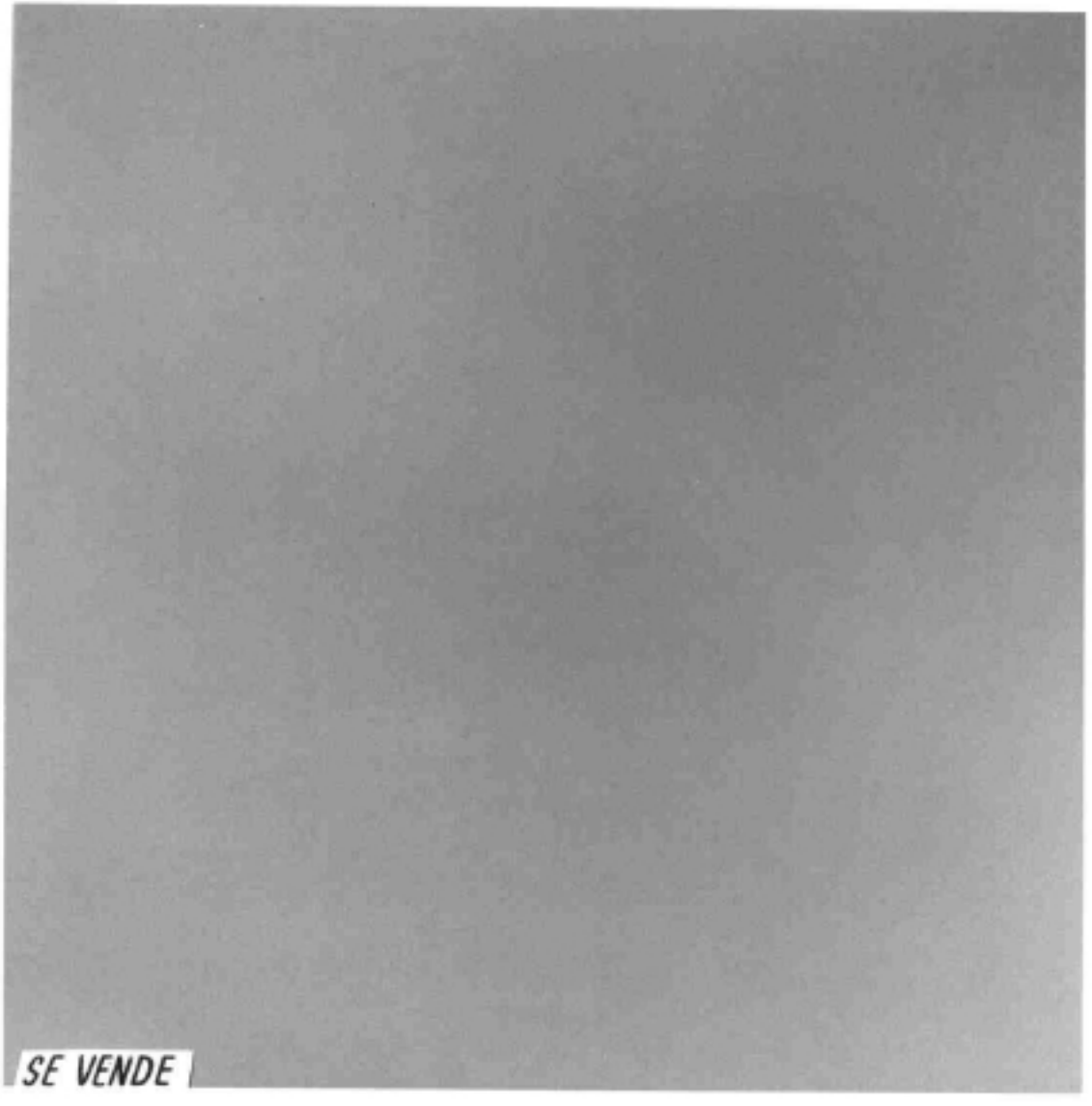
en afirmar un cierto "estar juntos", un cierto ahora; la construcción es posible únicamente a partir de que los fundamentos, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos". Las huellas y los vacios, los bordes y los encuadres, en fin, las composiciones de Ferrero producen un fascinante goce visual, ese astuto juego de artificios y rastros de experiencias compromete y desestabiliza a cualquier interpretación, consciente de que lo que queda es una vibración poética, justamente aquello que ya no requiere más explicaciones.

OBRA

S/T, 1994
Papel clara-bromuro virado al selenio
80x80 cm



"El cielo en venta", 1996
Papel claro-bromuro virado al selenio
80x80 cm


SE VENDE

S/T, 1992
Papel clora-bromuro virado al selenio
80x80 cm



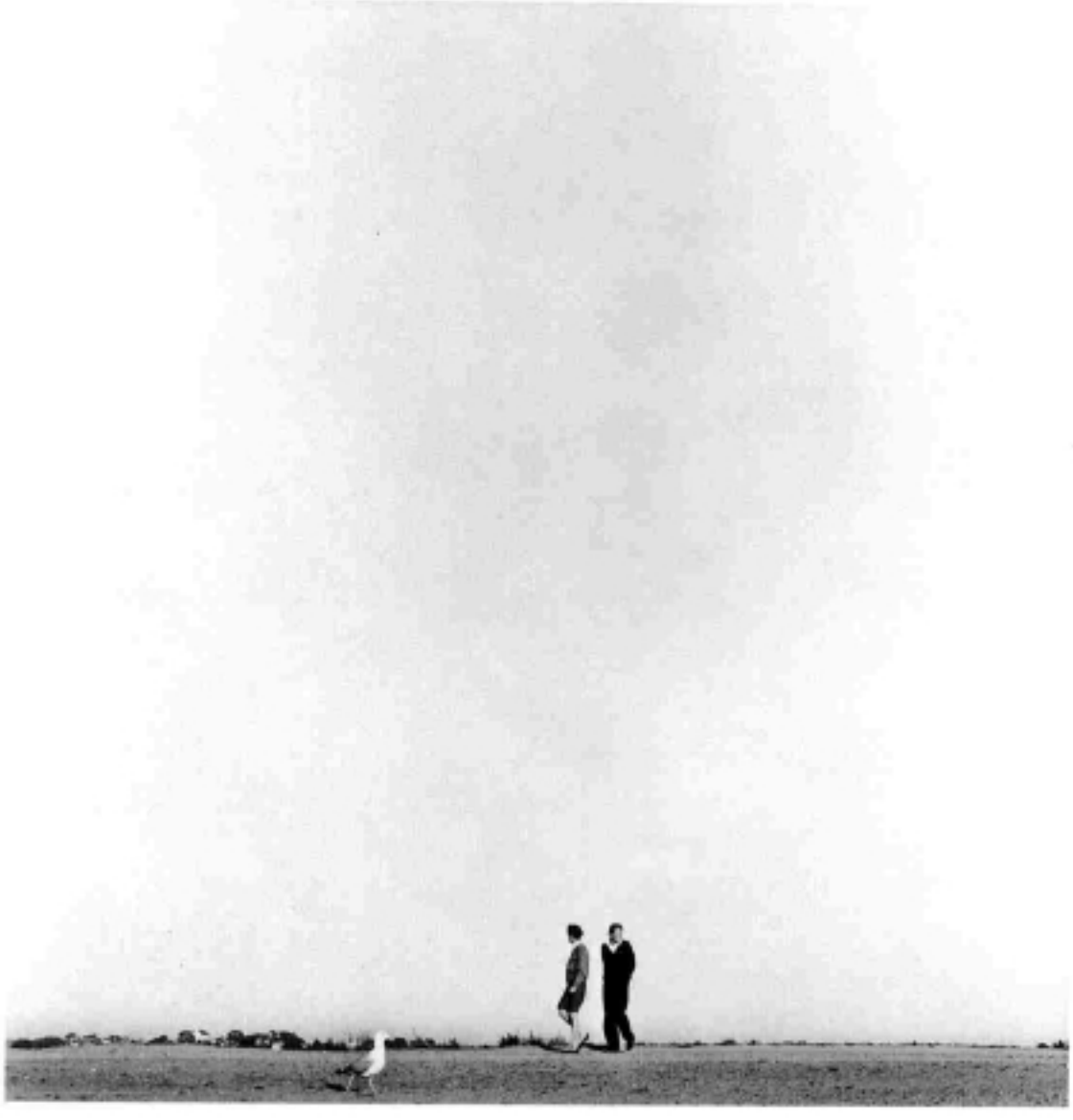
S/T, 1993
Papel claro-bromuro virado al selenio
80x80 cm



S/T, 1995
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80x80 cm



S/T, 1992
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80x80 cm



S/T, 1994
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80,5x192,5 cm



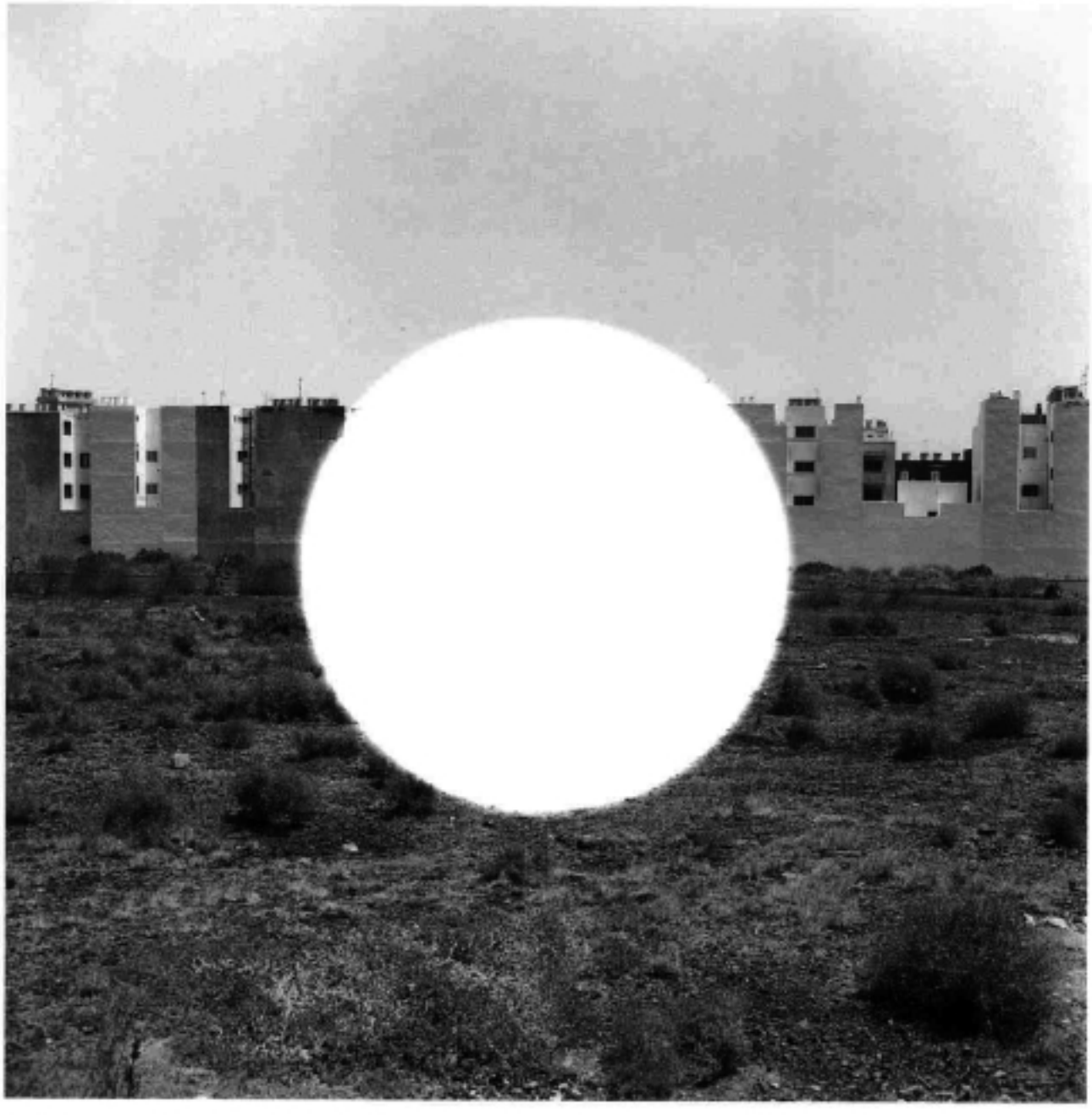
S/T, 1994
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80,5x242,5 cm

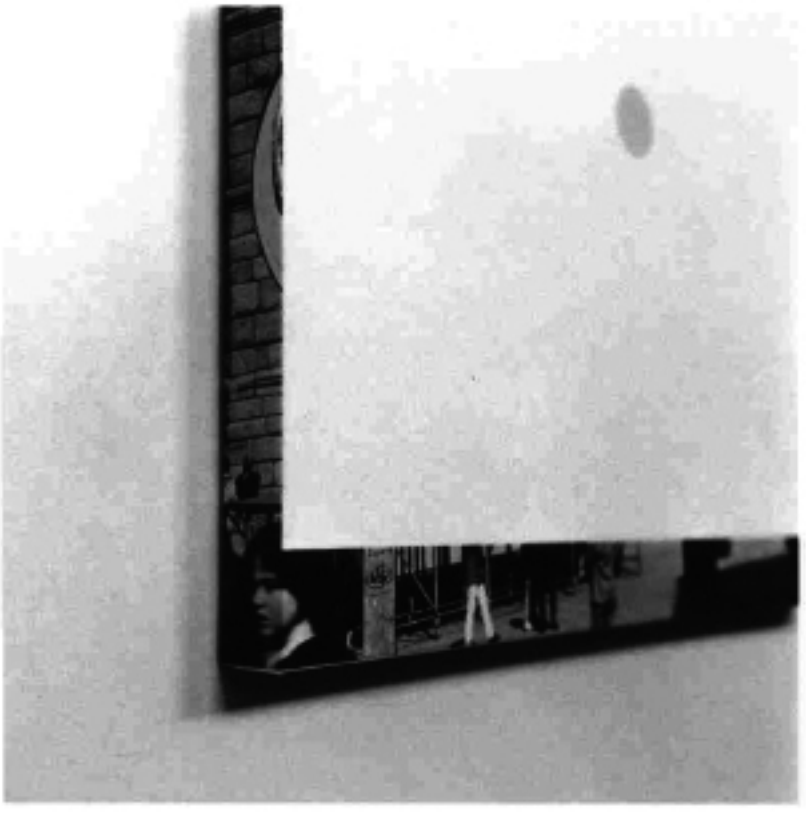


S/T, 1994
Papel clara-bromuro virado al selenio
80,5x292,5 cm
Ayuntamiento de Avilés



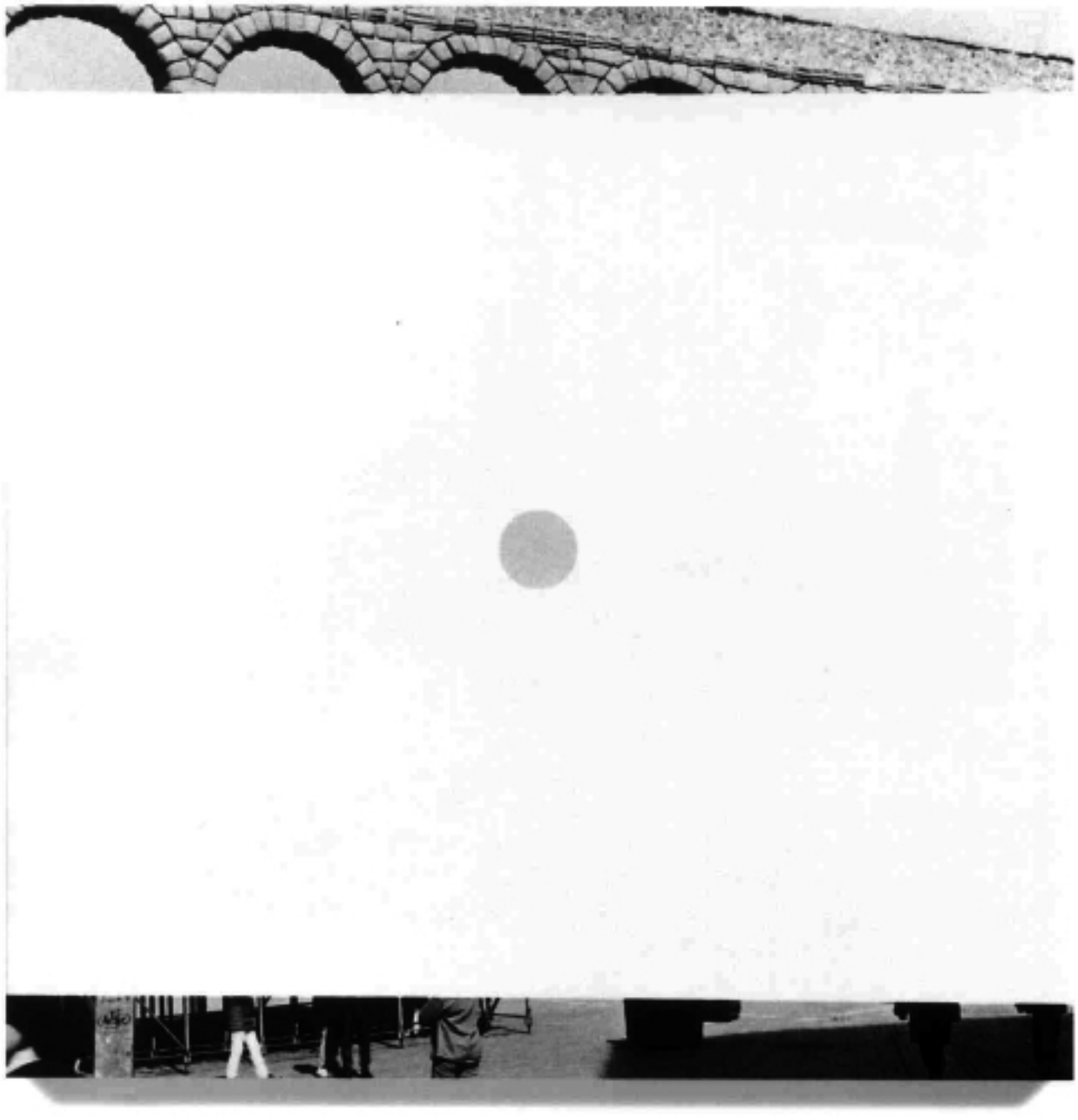
"Deconstrucción", 2001
Papel clora-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
40x40x3 cm

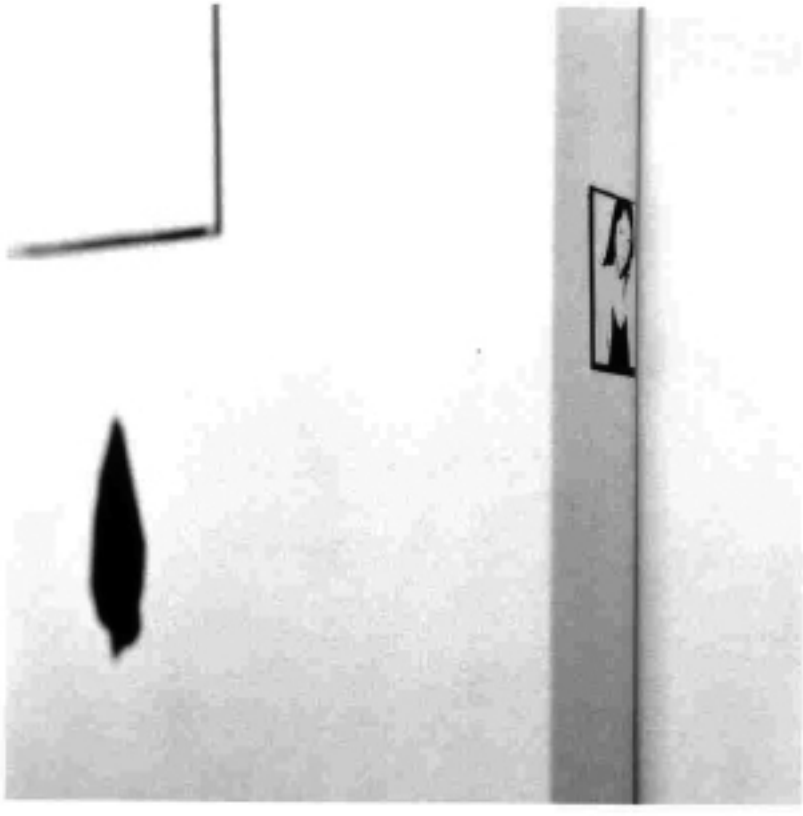




"Motivo central", 1998
Detalle, vista izda.

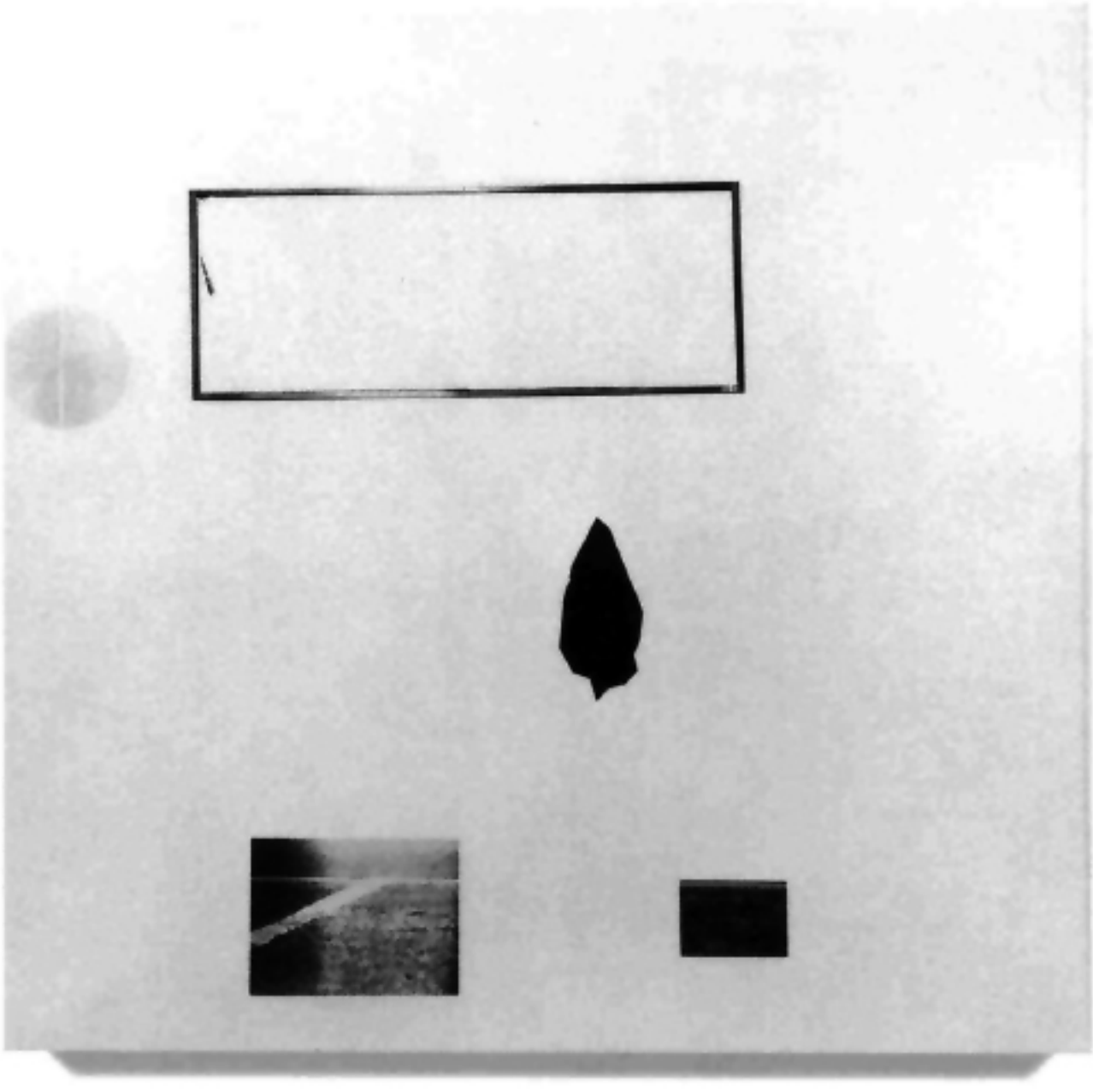
"Motivo central", 1998
Papel cloro-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
50x50x3 cm

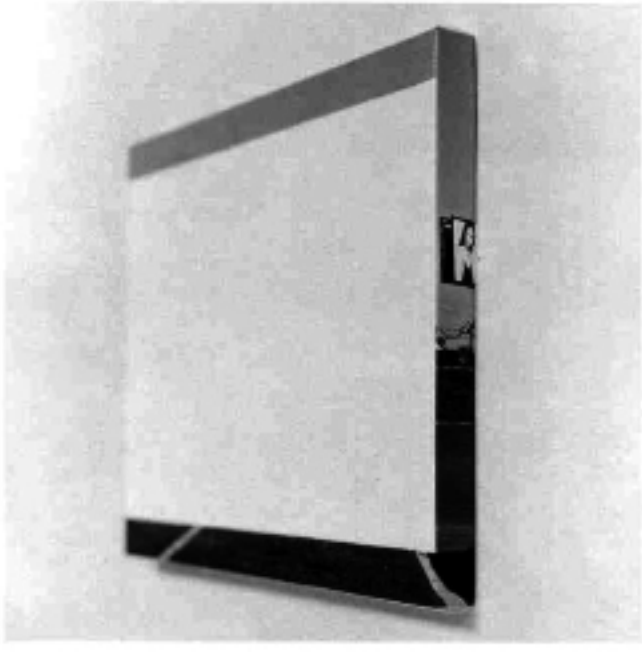




"Construcción", 2000
Detalle, vista dcha.

"Construcción", 2000
Papel cloro-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
50x52x4 cm
Galería Utopia Parkway





"Tensión en los límites", 2000
Detalle, vista dcha.

"Tensión en los límites", 2000
Papel cloro-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
50x52x4 cm
Archivo Histórico de Álava





"Sobre la importancia de dejar huella", 1999
Papel cloro-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
80x150x3 cm









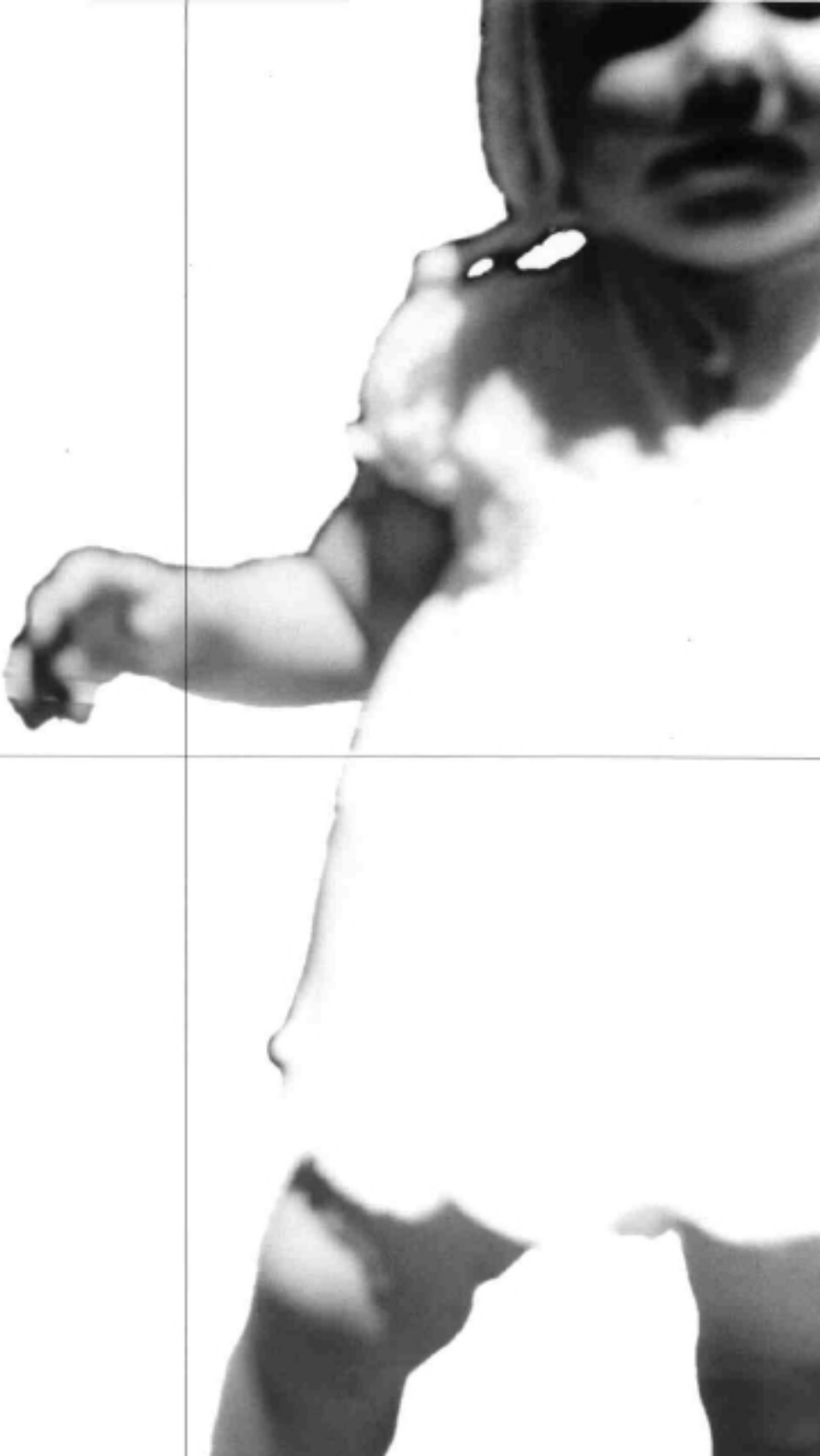




"Espacio, velocidad, ¿tiempo?", 2001
Papel cloro-bromuro virado al selenio,
plastificado con protección U.V.A.,
sobre bastidor de madera
100x150x3 cm







S/T, 1994
Papel cloro-bromuro virado al selenio
80,5×242,5 cm

CURRÍCULUM

by Jordi Ciscar ©

José Ferrero Villares

DATOS BIOGRÁFICOS

- Nace en León 1959. Se traslada a Asturias en 1963 en donde reside actualmente.
- De formación autodidacta se inicia en la fotografía en 1982, realizando, no obstante, incursiones en diversas facetas artísticas: pintura, cine, video, teatro, cerámica, grabado...
- Graduado en Artes Plásticas, especialidad de Grabado y Técnicas de estampación.
- Profesor de Fotografía y Técnicas de Reproducción en la Escuela de Arte de Oviedo desde 1990.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección)

- 1987 Posada del Potro. (Córdoba).
- 1988 Ken Damy Gallery. Milán y Brescia. (Italia).
- 1989 Galeria Contraluz. Barcelona. (España).
  Museo Fundación Evaristo Valle. Gijón (España).
- 1990 Centre National de la Photographie - Palais Tokio. Paris (proyec.)
  12 ème Festival Photográphique du Tregor. (Francia)
  Photoart Heidelberg. (Alemania).
- 1991 Museo de Bellas Artes de Asturias. (España).
  Galeria del Colegio de Arquitectos. Córdoba (España).
  University of Wisconsin-Eau Claire. (U.S.A.).

- 1992 Galería Vértice. Oviedo (España).
- 1993 Galerie Periscope. Liege (Bélgica).
- 1994 Abril Mesde la Fotografía X. Mérida. (México).
  Mediatheque Louis Aragón. Tarbes (France).
- 1995 Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (España).
- 1996 Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (España).
  Galeria "Il Diaframma". Milano (Italia).
  Galerie Pierre Brullè. París (Francia).
  Galerie "Collage". Quimper (Francia).
  Centro de Fotografía de Santa Cruz de Tenerife. (España).
- 1997 Galerie Nei Liicht. Dudelamge. (Luxemburgo).
- 1998 Orangerie du Parc du Thabor. Rennes. (France).
  Le Grand Cordel. Rennes (France).
- 1999 Galerie Pierre Brullè. Paris (Francia).
  Galerie Pennings. Eindhoven (Holland).
  V Bienal FotoNoviembre Santa Cruz de Tenerife (España).
- 2000 Archivo Histórico de Álava. Vitoria (España).
  Utopia Parkway. Madrid (España).
  In Focus Galerie. Köln. (Germany).
- 2001 "La vida misma", junto a Elisa Torreira "Llueve hierba". Foto-espacio de la Puente. Oviedo (España).
  VI Jornadas Fotográficas GUARDAMAR 2001. Alicante (España).
  "Espacio Vacío/Vital ", Museo Barjola. Gijón (España).

EXPOSICIONES DE GRUPO Y COLECTIVAS (selección)

- 1988 Galería Vanguardia. Bilbao. (España).
  Triennale Internationale de la Photographie. Fribourg. (Suiza).
- 1989 Bienal Fotográfica de Córdoba. (España).
- 1990 Museo Antón Rodríguez. Candás. (España).
- 1991 40 D 8. La Caixa. Barcelona. (España).
  Grupo YERBA. Instituto Francés. Barcelona. (España).
- 1992 Offener Raum. Galerie im Trudelhaus. Baden (Suiza).
  Aktionsram Spinnerei. Wettingen. (Suiza).
  Zoölogisch Museum. Amsterdam. (Holanda).
  IV Bienal de Arte de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias (España).
- 1993 Natural Museum. Rotterdam. (Holanda).
  Museo Evaristo Valle. Gijón (España).
  European photographers. Bergem Museum of Art & Science. N.J. (USA).
- 1994 Instituto Cervantes. Lisboa (Portugal).
  Fundación Noesis. Barcelona (España).
  L'imagerie. Lannion. (Francia).
  Galerie Colbert - Bibliotheque Nationale. París (Francia).
  Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. (España).
- 1995 Instituto Valenciano de Arte Moderno, I.V.A.M. Valencia. (España).
- 1996 ARCO, (Galería Vértice). Madrid (España).
- 1997 Cadr'ages, Chateau de la Roche Jagu. Ploëzal (Francia).
- 1998 ARCO, (Galería Vértice). Madrid (España).
  Palacio Revillagigedo. Gijón (España).

EXPOSICIONES DE GRUPO Y COLECTIVAS (selección)

- 1988 Galería Vanguardia. Bilbao. (España).
  Triennale Internationale de la Photographie. Fribourg. (Suiza).
- 1989 Bienal Fotográfica de Córdoba. (España).
- 1990 Museo Antón Rodríguez. Candás. (España).
- 1991 40 D 8. La Caixa. Barcelona. (España).
  Grupo YERBA. Instituto Francés. Barcelona. (España).
- 1992 Offener Raum. Galerie im Trudelhaus. Baden (Suiza).
  Aktionsram Spinnerei. Wettingen. (Suiza).
  Zoölogisch Museum. Amsterdam. (Holanda).
  IV Bienal de Arte de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias (España).
- 1993 Natural Museum. Rotterdam. (Holanda).
  Museo Evaristo Valle. Gijón (España).
  European photographers. Bergem Museum of Art & Science. N.J. (USA).
- 1994 Instituto Cervantes. Lisboa (Portugal).
  Fundación Noesis. Barcelona (España).
  L'imagerie. Lannion. (Francia).
  Galerie Colbert - Bibliotheque Nationale. París (Francia).
  Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. (España).
- 1995 Instituto Valenciano de Arte Moderno, I.V.A.M. Valencia. (España).
- 1996 ARCO, (Galería Vértice). Madrid (España).
- 1997 Cadr'ages, Chateau de la Roche Jagu. Ploëzal (Francia).
- 1998 ARCO, (Galería Vértice). Madrid (España).
  Palacio Revillagigedo. Gijón (España).

Museo Evaristo Valle. Gijón (España).

Art International N.Y. New York. (U.S.A.).

- 1999 "1998/1999 Una experiencia Litográfica" Museo Casa Natal de Jovellanos. Gijón (España).

La Bretagne dans la collection de l'Imagerie. L'Imagerie. Lannion. (France).

- 2000 Photographie, Galerie Pierre Brullé. Paris (Francia).

"1998/1999 Una experiencia Litográfica" Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo (España).

Alcografía Nacional. Madrid (España).

"Las Claves del Siglo XX" Museo de las Artes y las Ciencias de Valencia. (España).

- 2001 "Artistas Asturianos en ARCO" Museo Bellas Artes de Asturias. Oviedo (España).

COLECCIONES

- Bibliotheque Nationale. París (Francia).
- Museé de la Photographie. Charleroi (Bélgica).
- Museo de Bellas Artes de Asturias. (España).
- Ayuntamiento de Córdoba. (España).
- Museo Antón Rodríguez. Candás (España).
- Museo Evaristo Valle. Gijón (España).
- Ayuntamiento de Sant Cugat. Barcelona (España).
- Ayuntamiento de Avilés. Asturias (España).
- Ayuntamiento de Guardamar del Segura. Alicante (España).
- Fundación Noesis (Barcelona).
- Association Contact. Tarbes. (Francia).
- L'imagerie. Lannion. (Francia).
- Fundación Príncipe de Asturias. Oviedo (España).
- Archivo Histórico de Álava. Vitoria (España).
- Cabildo de Tenerife. Sta. Cruz de Tenerife. (España).
- Hotel Dorint. Proyecto de integración de la fotografía en un espacio público (exposición permanente) (Bruselas), y en diversas colecciones privadas.

MUSEO BARJOLA

Barjola

C/. Trinidad, 17 • Telf./Fax: 985 35 79 39 • 33201 GIJÓN

Servicio Publicaciones
Principado de Asturias