

# Tomy Ceballos

La huella es  
el molde  
de la ausencia

# Tomy Ceballos

La huella es el molde  
de la ausencia

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA | AUTONOMOUS COMMUNITY OF THE REGION OF MURCIA

**Fernando López Miras**

Presidente | President

**María Isabel Campuzano Martínez**

Consejera de Educación y Cultura | Regional Minister of Education and Culture

**María Luisa López Ruiz**

Secretaria General de la Consejería | Secretary General of the Ministry

**José Ramón Palazón Marquina**

Director General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes | General Director of the Institute for Cultural Industries and the Art

EXPOSICIÓN | EXHIBITION

**Pedro Medina Reinón**

Comisario | Curator

**Rosa Miñano Pintor**

Responsable Sala Verónicas | Head Sala Verónicas

**Mari Carmen Ros**

Coordinación | Coordination

**Expomed S.L.**

**Juan Pérez**

Montaje | Installation

**AXA Art**

Seguros | Insurance

**Baltasar Cornejo Flores**

Transporte | Transport

**FCLD (Francisco Cascales Lighting Design)**

Diseño de iluminación | Lighting design

**Artsolut Estudio**

Gráfica | Graphic design

© textos | texts

autores y editores | authors and editors

© imágenes | images

autores y editores | authors and editors

© de la presente edición | of the present edition

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

PUBLICACIÓN | PUBLICATION

**Instituto de las Industrias Culturales y las Artes**

Publica | Publisher

**Pedro Medina Reinón**

Editor | Editor

**Charles Davis**

Traductor al inglés | English translator

**Artsolut Estudio**

Diseño | Design

**José Filemón**

Fotografías de sala | Exhibition photographs

**Tipografía San Francisco**

Impresión | Printer

ISBN

978-84-19052-04-9

Depósito legal

MU 102-2022

2022

8febrero-8mayo

Sala Verónicas. Murcia

AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

María José Alcaraz, Teresa Alfaro, Enrique Andrés, Marita Bermúdez, Aurora Cánovas, Pablo Carbonell, Jesús Escribano Molina, Pedro Gadea, Lidia González, Ricardo Guirado, Cristina Guirao, Rocío Huertas, Fernando Marín, Gala Marín, Javier Marín, Mar Marín Ronco, Enric Mira, Andrés Muñoz, Paulino Muñoz, Pablo Nieto, Asensio Pascual Serrano, Miguel Peñalver, Francisca Pérez Carreño, Charo Preciado, Juan Manuel Puche, Manuel Santos, Francisco Solano, Sub Up Hostel, Manuel Almodóvar, Two Art galería de arte y, en especial, a María Conesa

COLABORADORES | PARTNERS



El ciclo de conferencias *Espectros de la fotografía* pertenece al proyecto de investigación “Aspectos normativos de la apreciación estética” PID2019-106351GB-I00

#tomyceballos #lahuellaeselmoldedelaausencia #salaveronicas

atomyc.com  
salaveronicas.es  
icarm.es

# La experimentación de la fotografía

María Isabel Campuzano Martínez  
*Consejera de Educación y Cultura*  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Desde su creación, la Sala Verónicas se ha caracterizado por escenificar y propiciar acontecimientos, reuniendo a figuras internacionales o proponiendo encuentros donde la historia y la experimentación son mostradas para que el espectador conozca hitos de la memoria colectiva y de las tendencias contemporáneas. Uno de esos eventos fue la revisión de la historia de la fotografía en la Región de Murcia en 2003, acogiendo en esta sala la sección dedicada a los *Nuevos comportamientos fotográficos*. En esa ocasión, el eje de la exposición, bajo la cúpula de la iglesia, fue ocupado por una pieza histórica –perteneciente a los fondos de la Región de Murcia–, *El momento*, de Tomy Ceballos, quien ocupa un lugar irrenunciable en la experimentación que la fotografía vivió a finales del siglo XX.

4 Así fue reconocido por la gran exposición que reivindicaba la experimentación fotográfica en España: *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española, 1970-1990*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1991. En ella se mostraron esos fotogramas corporales de Tomy Ceballos, que Antonio Molinero calificó como «auténticos bancos de sueños, de una insuperable expresividad y carga poética». Esta expresividad es fruto del proceso utilizado, donde la cámara está ausente, creando literalmente "foto-grafía", es decir, tal y como su origen etimológico indica, escribiendo o dibujando con luz directamente sobre superficies fotosensibles.

Desde ese momento, su obra ha seguido evolucionando, desarrollando numerosas variantes de fotograma, donde la dimensión performativa adquiere suma importancia, pero también gracias a una experimentación incesante, que ha generado técnicas propias y distintos procesos con diferentes medios, de los rayos X a la experimentación digital en la actualidad. Una evolución que encuentra su propia correspondencia en el discurso expositivo, que otorga el protagonismo a los fotogramas corporales, como las obras más famosas e internacionales de Tomy Ceballos, aunque tam-

bién permite contemplar muchas otras series, a través de una capa digital donde los espectadores pueden interactuar entre ellos y visitar Verónicas desde cualquier parte del mundo.

De esta manera, el conjunto de la trayectoria de Tomy Ceballos se puede contemplar como una oportunidad única para reflexionar sobre la propia esencia y el devenir de la fotografía, uno de los modos privilegiados de expresión en el mundo contemporáneo, dominado por la imagen como forma más poderosa y global para comunicarnos.

Por ello, la Región de Murcia se complace extraordinariamente por la celebración de esta retrospectiva, una oportunidad única para revisar los fundamentos de prácticas desconocidas para una gran parte del público, máxime en un momento donde el continuo fluir de la imagen digital domina nuestra cotidianidad. De ahí que este catálogo que les presento –gracias a la colaboración de reconocidos expertos como Manuel Santos, Enric Mira y Pedro Medina– aporte el análisis necesario para profundizar en técnicas, modos de hacer no documentales y vigencia de un lenguaje y un artista esenciales para la historia de la fotografía en España.

Asimismo, nos congratulamos por la implicación en el proyecto expositivo de otras instituciones de la Región, como la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia y el CENDEAC, adscrito a la Consejería de Educación y Cultura, que colaboran en la organización del ciclo de conferencias *Espectros de la imagen fotográfica*, que tiene como objetivo debatir sobre la esencia de la imagen fotográfica, analizar su estatus actual y también las derivas que le esperan en un inmediato futuro.

Espero que disfruten de esta muestra *La huella es el molde de la ausencia*, una retrospectiva que se presenta como una ocasión excelente para pensar en una dimensión fundamental de nuestro mundo, dotada de una gran experimentación formal y que hoy sigue sorprendiéndonos con nuevas y arriesgadas propuestas.

# The experimentation of the photography

María Isabel Campuzano Martínez  
*Regional Minister of Education and Culture*  
Autonomous Community of the Region of Murcia

Since its creation, Sala Verónicas has been characterized by staging and fostering events, bringing together international figures or presenting encounters in which history and experimentation are shown in order to acquaint viewers with milestones of collective memory and contemporary trends. One of these events was the review of the history of photography in the Region of Murcia in 2003, in which this gallery housed the section devoted to *New Photographic Practices*. On that occasion, the focal point of the exhibition, under the dome of the church, was occupied by a historic piece, from the Region of Murcia's collection: *El momento* [The Moment] by Tomy Ceballos, who played an indispensable part in the experimentation that photography underwent in the late twentieth century.

This was recognized by the major show celebrating photographic experimentation in Spain, *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970–1990* [Four Directions: Contemporary Spanish Photography, 1970–1990], held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in 1991. It included Tomy Ceballos's body photograms, which Antonio Molinero described as "veritable dream banks, incomparably expressive and full of poetry". That expressiveness is the result of the process he uses, in which the camera is absent, literally creating "photo-graphy"; in other words, as the etymological origin of the word indicates, writing or drawing directly on photosensitive surfaces with light.

Since then, his work has continued to evolve, developing numerous variants of the photogram, in which the performative dimension takes on a crucially important role, but also thanks to constant experimentation, which has generated techniques of his own, as well as different processes with different media, from x-rays to the digital procedures he currently employs. This evolution is reflected in the discourse of the exhibition, which gives pride of place to the body photograms, as Tomy Ceballos's most famous and international works, although it also gives us an opportunity to see many

other series, through a digital layer where viewers can interact with each other and visit Verónicas from anywhere in the world.

In this way, the whole of Tomy Ceballos's career can be viewed as a unique opportunity to reflect on the very essence and development of photography, one of the prime modes of expression in the contemporary world, dominated by images as our most powerful and global form of communication.

The Region of Murcia is therefore exceptionally pleased to be holding this retrospective, a unique opportunity to review the essential elements of practices unknown to much of the public, and all the more so at a time when the constant flow of digital images dominates our daily experience. Thanks to the contributions of such acknowledged experts as Manuel Santos, Enric Mira and Pedro Medina, this catalogue I am presenting to you therefore provides the analysis needed to explore techniques, non-documentary procedures and the continuing relevance of a type of language and an artist essential to the history of photography in Spain.

We are also gratified by the involvement of other institutions in the Region in this exhibition project, including the Faculty of Philosophy of the University of Murcia and the CENDEAC gallery, attached to the Regional Ministry of Education and Culture, which are collaborating in the lecture series *Espectros de la imagen fotográfica* [Spectres of the Photographic Image], aimed at discussing the essence of the photographic image and analysing both its current status and the new directions that await it in the immediate future.

I hope you enjoy this show, *A Trace is the Mould of an Absence*, a retrospective that offers an excellent opportunity to think about a cardinal dimension of our world, which is enriched by great formal experimentation and continues to surprise us with new and daring ideas today.







# De la fotografía como huella al fotograma como arte

Enric Mira

## La fotografía como huella

Sobre un pequeño trozo de papel ennegrecido se apreciaba con nitidez el perfil en blanco de un brote de hinojo silvestre, en otro la secuencia de formas foliares en la rama de un helecho y así otras tantas plantas cuyo dibujo de líneas perfectas emergía de una misteriosa oscuridad. Unos dibujos tan diferentes y, a la vez, tan desconcertantemente semejantes de los trazados a carboncillo por la mano de un hábil ilustrador. Esto ocurría a finales de los años treinta del siglo XIX, cuando William Henry Fox Talbot obtenía las primeras imágenes impresas por la acción de la luz, las describió como “dibujos fotogénicos”, dibujos hechos por la luz. El procedimiento concebido por el erudito inglés era en apariencia sencillo, consistía en utilizar hojas de papel sensibilizadas químicamente, colocar sobre ellas algún tipo de objeto –en concreto él se sirvió sobre todo de especímenes botánicos– y exponer el conjunto al sol. Como resultado, el papel se oscurecía allí donde incidían los rayos solares, pero permanecía en blanco donde no llegaban. Estas imágenes, que se generaban de forma espontánea, como si la propia naturaleza se inscribiera o dibujara sobre aquella superficie, fueron las primeras fotografías conseguidas por Fox Talbot en tonos invertidos<sup>1</sup>. A partir de este descubrimiento desarrolló el sistema de negativo-positivo en la producción de fotografías que, a finales del siglo XIX, la industria foto-

Los “dibujos fotogénicos”, obtenidos sin el uso de ningún dispositivo o cámara, fueron considerados un producto fotográfico en sí mismo

gráfica perfeccionó y expandió como dominante hasta la posterior irrupción de la tecnología digital. Es decir, aquellas imágenes en blanco sobre negro acabaron constituyendo un paso intermedio en la obtención de imágenes fotográficas que debía dar cuenta de las apariencias y tonalidades propias de la realidad, acordes con nuestra percepción y que el inventor inglés denominó “calotipo”<sup>2</sup>. Por tanto, en primera instancia, los “dibujos fotogénicos”, obtenidos sin el uso de ningún dispositivo o cámara, fueron considerados un producto fotográfico en sí mismo, la prueba fehaciente de que se podía producir una imagen con luz a partir de un soporte preparado químicamente. A continuación, con la incorporación de la cámara para la obtención de los negativos, estas imágenes se conformaron en un elemento instrumental o, dicho de otro modo, en parte del proceso de obtención de fotografías gracias a las cuales se podrían reproducir tantas copias como se quisiese. Mientras sucedía esto en Inglaterra, en Francia Louis Daguerre inventaba –a partir de investigaciones realizadas por Nicéphore Niépce– el “daguerrotipo”, una imagen fotográfica que se producía de forma directa y única sobre una superficie de metal sensibilizada sin necesidad de negativo. En una época entregada a la idea de progreso, ambos inventos estuvieron arropados por el espíritu empirista del posi-

1) Casi al mismo tiempo el francés Hippolyte Bayard realizaba sus primeros fotogramas con flores y plantas, aunque estos no se conocieron hasta unos años después. A mediados de siglo, la botánica Anna Atkins realizó una exhaustiva serie de fotogramas de algas y plantas como medio de catalogación científica.

2) En 1844 Fox Talbot recopiló diferentes muestras de sus “calotipos” y los publicó en forma de libro con el sugerente y emblemático título de *El lápiz de la naturaleza*.

# From the Photograph as a Trace to the Photogram as Art

Enric Mira

## The photograph as a trace

On a small, blackened piece of paper we see a wild fennel shoot sharply silhouetted in white; on another, the sequence of leaf forms of a fern sprig, and likewise many other plants, emerging, perfectly delineated, from a mysterious darkness. Drawings so different from, and at the same time so disconcertingly similar to, those traced in charcoal by the hand of a skilled illustrator. This occurred in the late 1830s, when the English scientist and inventor William Henry Fox Talbot obtained the first images imprinted by the action of light and described them as “photogenic drawings”: drawings made by light. The procedure devised by Fox Talbot was apparently simple; it involved taking chemically sensitized sheets of paper, placing some kind of object on them — specifically, he mostly used botanical specimens — and exposing them to the sun. Consequently, the paper was darkened where the sun’s rays fell, but remained white where they did not reach it. These images, generated spontaneously, as if nature itself were inscribing or drawing itself on that surface, were the first photographs achieved by Fox Talbot in reversed tones.<sup>1</sup> Starting from this discovery he developed the negative-positive process of producing photographs, which the photographic industry perfected and expanded in the late nineteenth century as the dominant system until the later emergence of digital technology. In other words, those white-on-black images ultimately constituted an intermediate step towards obtaining photographic images which had to reflect the appearances and tonalities of reality as we perceive them and

which Fox Talbot called “calotypes”.<sup>2</sup> Initially, therefore, these “photogenic drawings”, obtained without using any device or camera, were considered a photographic product in themselves, indisputable proof that an image could be produced with light on a chemically prepared support. Subsequently, with the incorporation of the camera to obtain negatives, these images became an instrumental element, or to put it another way, part of the process of producing photographs that would enable us to reproduce as many copies as we wished.

These “photogenic drawings”, obtained without using any device or camera, were considered a photographic product in themselves

While this was going on in England, Louis Daguerre, in France, was inventing the “daguerreotype”, based on research conducted by Nicéphore Niépce: a photographic image produced directly and in a single copy on a sensitized metal surface without the need for a negative. In a period wedded to the idea of progress, both inventions were embraced by the empiricist spirit of positivism, which drove advances in scientific knowledge in the nineteenth century.

1) At almost the same time, the French photographer Hippolyte Bayard was producing his first photograms with flowers and plants, although these were not known until several years later. In the mid-century, the botanist Anna Atkins made an exhaustive series of photograms of algae and plants as a means of scientific cataloguing.

2) In 1844, Fox Talbot collected various samples of his “calotypes” and published them in book form with the evocative and emblematic title *The Pencil of Nature*.

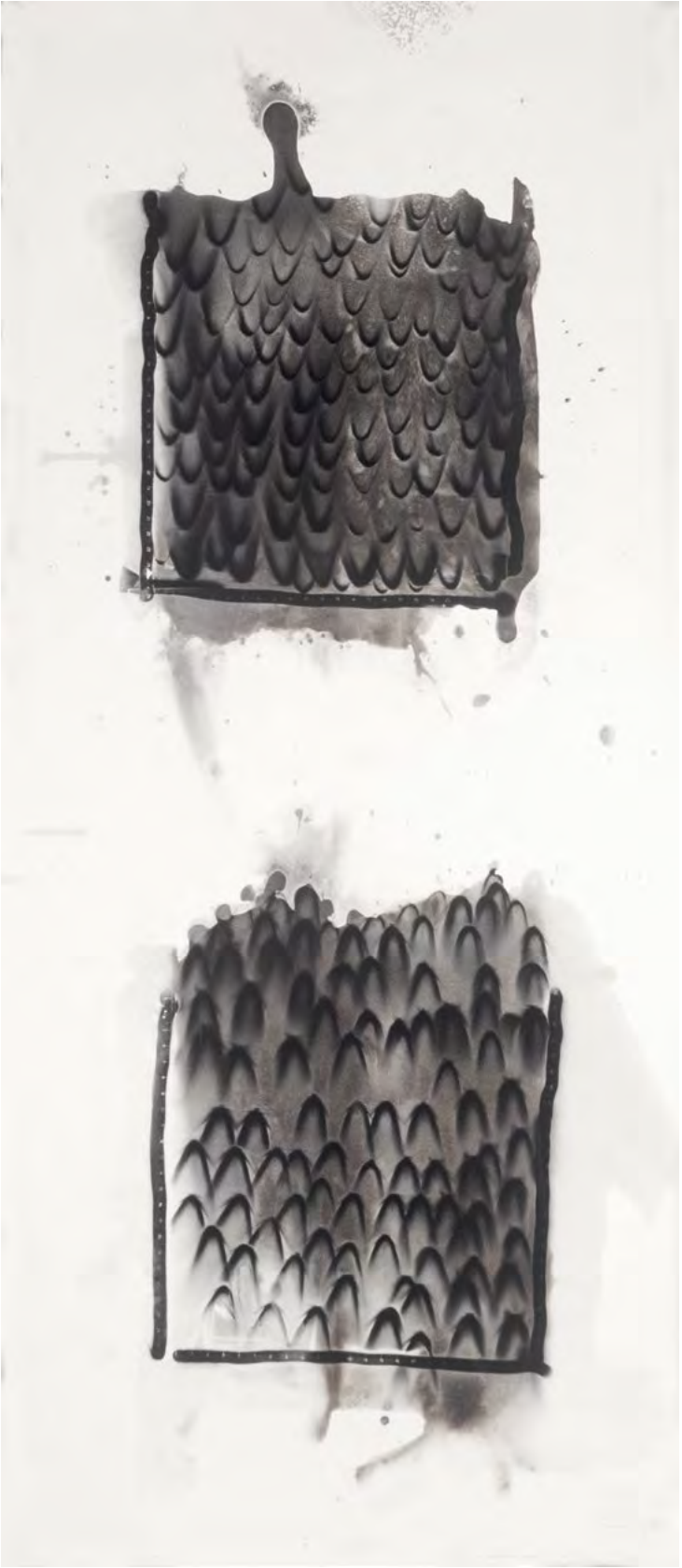
tivismo, que impulsaba los avances del conocimiento científico en el siglo XIX. No es el momento de entrar en las particulares circunstancias históricas que estuvieron detrás de la aparición de ambos sistemas fotográficos, ni tampoco en el desigual devenir de cada uno de ellos. Nos basta con dejar constancia de cómo en la génesis del sistema de producción de imágenes fotográficas, concebido por Fox Talbot, se encuentra la semilla de un procedimiento que, en las primeras décadas del siglo XX, se recuperará –y se redescubrirá– como medio de experimentación y creación artística bajo el nombre genérico de “fotograma”, dando lugar a una práctica específica dentro de la historia de la fotografía, cuyos rasgos estéticos abordaremos más adelante.

El fotograma vendría a resumir la definición mínima de la fotografía y a poner de manifiesto el fundamento de lo fotográfico: su naturaleza de huella

Este breve esbozo arqueológico del fotograma desvela el momento primigenio de la fotografía, anterior a la mediación del dispositivo óptico-mecánico de la cámara, que surge por el contacto de los objetos sobre la superficie fotosensible. Un momento de imposición directa de las cosas que desembaraça a la imagen de los códigos de representación acomodados por el arte occidental, como la ilusión de profundidad de la perspectiva lineal o la de semejanza del realismo descriptivo. Por extensión, en la fotografía convencional obtenida mediante una cámara, la imagen consiste en una huella luminosa reflejada por los objetos. En este sentido, el fotograma vendría a resumir la definición mínima de la fotografía y a poner de manifiesto el fundamento de lo fotográfico: su naturaleza de huella física que se ha transferido sobre una superficie sensible por efecto de la luz.



**La dulce duda**  
1992  
*Amor fósil*  
Fotograma  
200 x 100 cm  
Colección MNCARS Madrid



This is not the time to go into the particular historical circumstances that lay behind the emergence of the two photographic systems, nor the different fortunes of each. Suffice it to note that the genesis of the method devised by Fox Talbot for producing photographic images contains the seed of a procedure that was recovered — and rediscovered — in the early decades of the twentieth century as a medium of artistic experimentation and creation under the generic name “photogram”, giving rise to a specific practice within the history of photography, whose aesthetic features we will address later on.

The photogram came to sum up the minimal definition of photography and to demonstrate the basic nature of the photographic medium: a physical trace

This brief archaeological sketch of the photogram reveals the primal moment of photography, which arose, before the mediation of the optical-mechanical device of the camera, through contact of objects on the photosensitive surface. A time when things were directly imposed, disencumbering the image of the codes of representation assimilated by Western art, such as the illusion of depth in linear perspective or that of likeness in descriptive realism. By extension, in a conventional photograph obtained using a camera, the image consists of a trace of light reflected by objects. In this respect, the photogram came to sum up the minimal definition of photography and to demonstrate the basic nature of the photographic medium: a physical trace that has been transferred onto a sensitive surface by the effect of light.

**Continentes**  
1994  
*Señora Amnesia*  
Fotograma mixto  
101 x 46 cm  
Colección Javier Marín Ceballos



La consideración de la fotografía como huella tomó forma teórica desde diferentes perspectivas a lo largo del siglo XX. Fue el lógico Charles S. Pierce quien, a propósito de su clasificación de los signos en icono, índice y símbolo<sup>3</sup>, adelantó en las postrimerías del siglo XIX que la fotografía constituía un ejemplo de signo indicial<sup>4</sup> en virtud de su constitución física como imagen<sup>5</sup>. Dicho con otras palabras, como signo, la fotografía se acerca más a una huella que a un dibujo o una pintura. Esta iluminadora observación del padre de la semiótica fue prácticamente obviada en la reflexión sobre la fotografía hasta 1977, cuando la crítica norteamericana Rosalind Krauss publica *Notas sobre el índice* (Partes 1 y 2)<sup>6</sup>. En sendos artículos aborda el análisis de una serie de producciones artísticas de los años setenta<sup>7</sup> que –según la teórica norteamericana– estaban internamente estructuradas de acuerdo con una lógica del índice en el sentido formulado por Peirce. En ellas el papel de la fotografía consiste en ser «registro de la pura presencia física» como huella, como sombra, como trazo o fragmento.

**Estado**  
1995  
**Femen**  
  
Fotograma  
96 x 101 cm  
Colección Fotografía Alcobendas

3) En resumen, el icono significa por semejanza con el referente, el símbolo por convención social y el índice por la conexión física con el objeto; en este caso, se da una relación existencial del signo con el objeto: existe uno porque existe el otro. Cf. Peirce, Charles S.: *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 30.

4) Más que de icono, o al menos no solo de icono, tal como podría parecer de manera espontánea.

5) «Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física». Esta observación aparece en el escrito *The Art of Reasoning*, redactado alrededor de 1895. Peirce, C.S.: *op. cit.*, p. 48.

6) Krauss, Rosalind: "Notas sobre el índice (Partes 1 y 2)", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 209-235.

7) La obra de Dennis Oppenheim, David Askevold o Gordon Matta-Clark, entre otros.

Desde otro punto de vista y sin el requerimiento de la semiótica peirciana, André Bazin, en 1958, vino a precisar el carácter indiciario de la fotografía en su escrito, de título revelador: *Ontología de la fotografía*<sup>8</sup>. Para el crítico cinematográfico, la ontología de la fotografía no reside en el resultado mimético del producto fotográfico, sino en su génesis automática, que implica, al igual que observó Peirce, la contigüidad de la imagen con el referente: **la fotografía consiste en una "transfusión de realidad" de la cosa a su reproducción icónica.**

Años después, Roland Barthes, en su libro póstumo *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*<sup>9</sup>, publicado en 1980, también asumirá el carácter indicial de la fotografía. Quien había sido figura señera de planteamientos estructuralistas y semiológicos en torno a la fotografía ensaya, con un estilo elíptico y narrativo, una nueva aproximación a la fotografía. Su objetivo es elucidar la esencia de la fotografía a través de un planteamiento fenomenológico que arranca de la experiencia privada e intransferible de una serie de fotografías por las que



8) Bazin, André: "Ontología de la fotografía", en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2001, pp. 23-30.

9) Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1990.

The consideration of photographs as traces took theoretical shape from various perspectives over the course of the twentieth century. It was the logician Charles S. Pierce who revealed at the end of the nineteenth century, in connection with his classification of signs into icons, indexes and symbols,<sup>3</sup> that the photograph constituted an example of an indexical sign<sup>4</sup> by virtue of its physical embodiment as an image.<sup>5</sup> In other words, photographs, as signs, are closer to traces than to drawings or paintings. This illuminating observation by the father of semiotics was practically ignored in thinking on photography until 1977, when the American critic Rosalind Krauss published "Notes on the Index" (Parts 1 and 2).<sup>6</sup> In these two articles she addresses the analysis of a series of artworks produced in the 1970s,<sup>7</sup> which, according to Krauss, are internally structured according to a concept of the index in the sense formulated by Peirce. The role of photography in them is that of a "registration of sheer physical presence", as an imprint, a shadow, a trace or fragment.

In 1958, from a different point of view and without invoking Peircean semiotics, the film critic André Bazin had specified the indexical nature of photography in an essay revealingly titled "L'ontologie de l'image photographique" ["The Ontology of the Photographic Image"]<sup>8</sup>. For Bazin, the ontology of the photograph lies not in the mimetic result of the photographic product, but in its

3) In summary, the icon signifies by resemblance to the object, the symbol by social convention and the index by physical connection with the object; in this case, there is an existential relationship between the sign and the object: one exists because the other exists. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic*, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1960), 247, p. 143.

4) Rather than an icon, or at least not only an icon, as it might spontaneously seem.

5) "Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection." This observation appears in *The Art of Reasoning*, written around 1895. Peirce, *op. cit.*, 281, p. 159.

6) Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, 3 (Spring, 1977): 68–81; "Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2", *October*, 4 (Autumn, 1977): 58–67.

7) By Dennis Oppenheim, David Askevold and Gordon Matta-Clark, among others.

8) André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", trans. by Hugh Gray, *Film Quarterly*, 13, no. 4 (Summer, 1960): 4–9.

automatic genesis, which, as Peirce observed, involves the contiguity of the image to the subject: **photography consists of a "transfer of reality" from the thing to its iconic reproduction.**

Years later, Roland Barthes also accepted the indexical nature of photography in his posthumous book *La chambre claire: note sur la photographie* [*Camera Lucida: Reflections on Photography*],<sup>9</sup> published in 1980. In an elliptical, narrative style, Barthes, who had been the outstanding exponent of structuralist and semiological



**Agotados**  
2000  
**Abstracto**  
  
Fotograma  
30 x 24 cm

9) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).



**Miedo**  
1993  
Señora Amnesia  
Fotograma mixto  
106 x 161 cm  
Colección Jorge Martínez







**Femen**  
1995  
Femen

Fotograma  
95 x 50 cm  
Colección Novograf

**El milagro**  
1990  
Abstracto

Fotograma rasante  
45 x 38 cm





el autor se siente atraído. Barthes condensa el fruto de su particular planteamiento ontológico en “esto ha sido” como noema de toda fotografía. La imagen fotográfica es una “emanación del referente”, un “certificado de presencia”, que puede despertar el interés educado del conocimiento (*studium*) o punzar y emocionar de forma irracional, sin mediación de códigos (*punctum*).

Estas aproximaciones a la fotografía como huella dejaron un profundo poso intelectual dentro del marco emergente de la teoría de la fotografía, dando lugar a ensayos que abordaron de forma sistemática y crítica esta cuestión. En 1983 el profesor y teórico Philippe Dubois publica *El acto fotográfico*<sup>10</sup>, donde precisa que la especificidad de lo fotográfico reside en el signo indicial de Peirce, frente a los enfoques semiológicos que insisten en la codificación de la fotografía, así como a los que la consideran un icono de lo real. Desde un enfoque pragmático, Dubois concibe la fotografía como una “imagen-acto”, envuelta por los procesos de producción y recepción. En el acto fotográfico la imagen solamente puede ser considerada una pura huella en el instante preciso en que, sin intervención humana, la luz del referente se inscribe sobre la superficie fotosensible. El antes del fotógrafo y el después del receptor son momentos codificados, atravesados por decisiones técnicas, subjetivas, culturales o ideológicas que determinarán la operatividad de la fotografía como signo. Ese preciso instante atestigua –ontológicamente– la existencia de lo que representa, pero no dice nada –hermenéuticamente– acerca de su sentido. Por este motivo, sentencia Dubois: «Como índice, la imagen fotográfica no tendrá otra semántica que su propia pragmática»<sup>11</sup>.

Poco tiempo después, en 1987, el filósofo Jean-Marie Schaeffer saca a la luz el ensayo *La imagen precaria*<sup>12</sup>. Desde una reflexión pragmática –pero discrepante de la de Dubois–, incide en el análisis de la fotografía como un “signo de recepción”, obviando los aspectos relativos a su producción, que se hallan determinados por el dispositivo y su constitución de índice. En este sentido, propone la consideración de la fotografía como una “imagen precaria”: es una imagen en la que el puro azar –dadas

10) Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.  
11) *Ibid.*, p. 51.  
12) Schaeffer, Jean-Marie: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1990.



**El túnel del pánico**  
1993  
*Fuera de serie*  
Fotograma mixto  
50 x 100 cm

las condiciones de su génesis automática– puede producir un resultado estéticamente tan apreciable como el de una imagen muy pensada según exigencias estéticas. Como imagen precaria, la fotografía puede ofrecer imágenes erráticas y reticentes al sentido trascendente, pero mantener su poder indicial<sup>13</sup>.

13) Como nota final de este epígrafe, apuntemos que otros autores también han considerado el carácter de huella de la fotografía como parte de sus elaboraciones teóricas: Rudolf Arnheim (*On the Nature of Photography*, 1974), John Berger (*Otra manera de contar*, 1997) o Henri Van Lier (*Philosophie de la photographie*, 1983). Años después, cuando parecía que el enfoque de la fotografía como huella había sido desplazado por la urgencia reflexiva reclamada por el fenómeno digital, James Elkins recupera críticamente el tema apuntando una posible lectura sesgada de los textos de Peirce sobre el índice en relación con la fotografía (*What Does Peirce's Sign System Have to Say to Art History*, 2003).

ideas on photography, tries out a new perspective on the subject. His aim is to elucidate the essence of photography through a phenomenological approach stemming from his personal and non-transferable experience of a series of photographs to which he feels attracted. Barthes condenses the results of his distinctive ontological argument in the idea of “that-has-been” as the *noeme* of any photograph. A photographic image is an “emanation of the referent”, a “certificate of presence”, which may arouse the educated interest of knowledge (*studium*) or pierce us and move us in an irrational way, unmediated by codes (*punctum*).

These approaches to the photograph as a trace left a profound intellectual residue within the emerging framework of the theory of photography, giving rise to essays that addressed this question systematically and critically. In 1983, the professor and theorist Philippe Dubois published *L'acte photographique* [*The Photographic Act*],<sup>10</sup> where he argues that the specific nature of the photographic lies in Peirce's indexical sign, as opposed to semiological approaches that insist on treating photography as a code, as well as those that regard it as an icon of the real. Adopting a pragmatic approach, Dubois sees photography as an “image-act”, surrounded by the processes of produc-

10) Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais* (Paris: Nathan, 1990).

tion and reception. In the photographic act the image can only be considered a pure trace at the precise moment when, without human intervention, the light from the referent is inscribed on the photosensitive surface. The before of the photographer and the after of the receiver are coded moments, pervaded by technical, subjective, cultural or ideological decisions which will determine the effectiveness of the photograph as a sign. That precise instant bears witness – ontologically – to the existence of what it represents, but says nothing – hermeneutically – about its meaning. For this reason, Dubois declares: “As an index, the photographic image has no semantics other than its own pragmatics”.<sup>11</sup>

Soon afterwards, in 1987, the philosopher Jean-Marie Schaeffer published the essay *L'image précaire* [*The Precarious Image*].<sup>12</sup> Pursuing a pragmatic line of thought, but one that diverges from that of Dubois, he focuses on analysing the photograph as a “sign of reception”, leaving aside the issues related to its production, which are determined by the device and by the fact that it is an index. In this context, he proposes that a photograph be considered as a “precarious image”: it is an image in which pure chance – given the conditions of its automatic genesis – can produce a result as aesthetically valuable as an image carefully thought out according to aesthetic requirements. As a precarious image, the photograph can offer erratic images resistant to transcendental meaning, while maintaining its indexical power.<sup>13</sup>

11) Dubois, p. 49.  
12) Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire: du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987).  
13) As a final note to this section, we should mention that other authors have considered the nature of the photograph as a trace as part of their theoretical formulations: Rudolf Arnheim (“On the Nature of Photography”, 1974), John Berger (*Another Way of Telling*, 1982) and Henri Van Lier (*Philosophie de la photographie*, 1983). Years later, when it seemed that the photograph-as-trace approach had been displaced by the urgent need to address the digital phenomenon, James Elkins revived the subject from a critical perspective, pointing to a possible biased reading of Peirce's texts in relation to photography (“What Does Peirce's Sign System Have to Say to Art History?”, 2003).



En *La cámara lúcida* Barthes precisó que su interés en la fotografía estaba del lado del perceptor (*spectator*) y no del fotógrafo o del creador de imágenes (*operator*). En verdad, la fotografía como arte nunca fue objeto de sus reflexiones teóricas, porque cuando la fotografía aspiraba a lo artístico, lo hacía «atormentada por el fantasma de la pintura»<sup>14</sup>. Para el pensador francés la fotografía solo conmueve cuando se percibe fuera de categorías como “técnica”, “reportaje” o “arte”<sup>15</sup>. Como aclara Dubois, el poder de la fotografía para Barthes no emana de «la significación de su representación o de sus cualidades propias –plásticas o miméticas–, sino de su relación originaria con la situación referencial»<sup>16</sup>, que resume su esencia para quien la percibe. En este sentido, se puede adivinar la idea, tácita, de que la imagen fotográfica indicial supone una fractura en relación con la noción de arte como discurso estético, como código o etiqueta cultural. Una fractura que no está en manos del fotógrafo, sino del lector de las fotografías.

Por su parte, Bazin, Krauss y Schaeffer sí que han apuntado cómo la fotografía, en tanto que índice, sirve al arte como medio para abrir brechas en el pensamiento estético dominante. Para Bazin las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de poner al descubierto lo real. Si tradicionalmente el arte –la pintura– ha operado en términos de expresión espiritual o subjetiva, con el advenimiento de la fotografía, la estética deja de ser una cuestión de plasmar el espíritu humano en la materia y se convierte, por el contrario, en la manera de asegurar que se mantenga fuera de ella. «Solo la impasibilidad del objetivo –escribe Bazin–, despojando al objeto de hábitos y prejui-

cios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor»<sup>17</sup>. El poder de la fotografía para poner al descubierto la realidad altera la relación entre sujeto y objeto, reubicando la fuente del poder creativo del arte que ya no reside en el artista, pero del que este se puede servir. Más bien, a través de la fo-



Oro de ley  
1995  
*Abstracto color*

Fotograma mixto sobre cibachrome  
60 x 40 cm

17) Bazin, A.: *op. cit.*, p. 29.

In *Camera Lucida*, Barthes specified that his interest in photography was on the side of the *spectator* and not that of the *operator* (the photographer or creator of images). In fact, photography as an art was never the object of his theoretical reflections, because when photography aspired to the status of art, it did so “tormented by the ghost of Painting”.<sup>14</sup> Photography only touched him when it was perceived outside categories such as “technique”, “reportage” or “art”.<sup>15</sup> As Dubois explains, the power of photography for Barthes does not emanate from “the meaning of its representation or of its intrinsic qualities — plastic or mimetic — but from its original relationship to the referential situation”,<sup>16</sup> which sums up its essence for those who perceive it. In this respect, one can detect the tacit idea that the indexical photographic image represents a break with the notion of art as an aesthetic discourse, a code or a cultural label, a break that is not in the hands of the photographer, but of the reader of photographs.

Bazin, Krauss and Schaeffer, for their part, did note how photography, as an index, serves art as a means to breach prevailing aesthetic thought. For Bazin, the aesthetic virtualities of the photograph lie in its power to lay bare realities. Whilst traditionally art — painting — has operated in terms of spiritual or subjective expression, with the advent of photography aesthetics ceased to be a question of expressing the human spirit in material form and became, on the contrary, the way of ensuring that the human spirit was kept out of it. “Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled-

14) Barthes, p. 30. This does not prevent Barthes from introducing and commenting on photographs by Alfred Stieglitz, André Kertész, Richard Avedon, William Klein, August Sander, Duane Michals and Robert Mapplethorpe, for example, but precisely not on account of their aesthetic qualities, but rather of the metonymic expansion of the *punctum* which restores the material and unique presence of the referent in the image.

15) Barthes, p. 55.

16) Dubois, p. 80.

up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, are able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love.”<sup>17</sup> The power of the photograph to lay bare reality alters the relationship between subject and object, relocating the source of art’s creative power, which no longer lies in the artist, but which the artist can use. Rather, through photography, nature gives itself to be seen, with no need for the photographer or the viewer’s subjectivity to endow it with meaning.



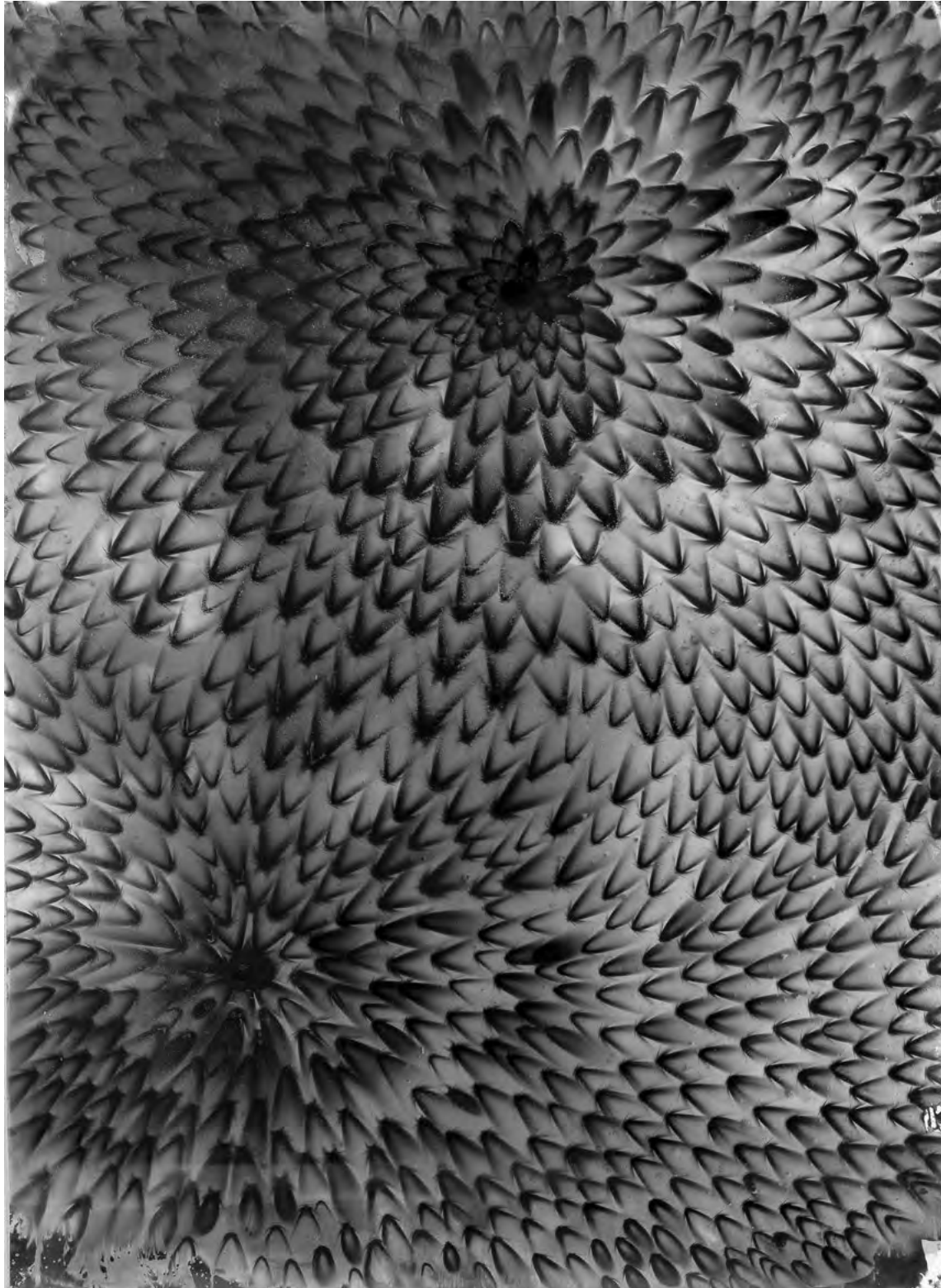
Corazón  
1995  
*Abstracto color*

Fotograma mixto sobre cibachrome  
60 x 40 cm

17) Bazin, p. 8.



**Letéo**  
1994  
Señora Amnesia  
Fotograma mixto  
148 x 106 cm



**El jardín químico**  
2000  
Abstracto  
Fotograma  
30 x 28 cm



tografía, la naturaleza se da a sí misma para ser vista, sin necesidad de que el fotógrafo ni la subjetividad del espectador la cargue de significado. En suma, si la estética de la imagen fotográfica decanta la originalidad del lado del objeto es –según Bazin– por el automatismo en la génesis de la imagen fotográfica como piedra de toque de su condición de huella de luz.

El punto de partida de Rosalind Krauss es similar al de Bazin. Comparte con él la comprensión ontológica de la fotografía como índice, pero con el objetivo de definir un modelo operativo para el análisis crítico de una producción artística emergente en los años setenta en Estados Unidos, tal como se ha señalado antes. Un modelo que la teórica norteamericana encuentra materializado en la obra de Marcel Duchamp, quien –en su opinión– fue el primer artista en establecer la conexión entre índice y fotografía<sup>18</sup>. En este sentido, identifica una ascendencia duchampiana en ciertos artistas –como los referidos Dennis Oppenheim o David Askeveld– por la adopción estética de la noción de huella. En sus obras la fotografía tiene una condición “sub o pre-simbólica” que remite «el lenguaje del arte a la imposición de las cosas»<sup>19</sup>. El signo fotográfico adolece de un consustancial déficit semántico –es un testimonio de existencia, pero no dice nada sobre su significado– que solo puede ser superado por medios textuales y contextuales. De este modo, la incorporación de lo fotográfico a través de producciones artísticas como la *performance*, el *body art*, el *land art* y otras derivas conceptuales del arte contemporáneo, supondrá –en opinión de Krauss– un desafío a las convenciones estéticas y disciplinares de las artes tradicionales mediante procesos de hibridación medial.

18) Krauss, R.: *op. cit.*, pp. 212-220.

19) *Ibid.*, p. 217.

Jean-Marie Schaeffer, por su parte, considera que la precariedad de la imagen fotográfica coloca al arte fotográfico tradicional en una situación “falsa” con respecto al pensamiento estético dominante que identifica el arte con artefactos hermenéuticos, cuyo objetivo es la representación de un significado espiritual<sup>20</sup>. El verdadero arte fotográfico «no debe buscarse en una ilusa ascensión desde el signo indicial hacia el semantismo de la iconicidad simbólica, sino al contrario en un descenso desde ese signo hacia el rumor de la señal visual de donde procede»<sup>21</sup>. Son imágenes que parecerán resistentes a toda introyección simbólica o espiritual y, sin embargo, no son ni fallidas ni opacas: están analógicamente constituidas y manifiestan su poder indicial. La fotografía no conforma un arte místico –metafísico y hermenéutico–, sino “laico”: la frivolidad, la dispersión, la diversidad, la contingencia, la casualidad, la falta de espesor, la insignificancia... ya no son defectos, sino cualidades<sup>22</sup>. Por todo ello, no es de extrañar que –en opinión de Schaeffer– «la entrada de la fotografía en los arcanos del arte ha agrietado la perfecta estructura del pensamiento estético»<sup>23</sup>.

20) Históricamente las aspiraciones artísticas de la fotografía han estado animadas por la estética romántica, de la que dan cuenta –según Schaeffer– la obra de Edward Weston, László Moholy-Nagy o Henri Cartier-Bresson. Frente a ellos, como contraejemplo de imagen precaria, Robert Frank. Schaeffer, J.-M.: *op. cit.*, pp. 132 y ss.

21) *Ibid.*, p. 147.

22) *Ibid.*, pp. 156-157.

23) *Ibid.*, p. 115.

In short, if the aesthetics of the photographic image place originality on the side of the object, according to Bazin it is because of the automatic genesis of the photographic image, the touchstone of its status as a trace in light.

Rosalind Krauss’s starting point is similar to Bazin’s. She shares his ontological understanding of the photograph as an index, but with the object of defining an operational model for critical analysis of an emerging form of artistic production in the 1970s in the United States, as has previously been noted. It is a model that Krauss finds embodied in the work of Marcel Duchamp, who — in her opinion — was the first artist to establish the connection between the index and the photograph.<sup>18</sup> In connection with this, she identifies Duchampian ancestry in certain artists, such as Dennis Oppenheim and David Askeveld, mentioned above, through the aesthetic adoption of the notion of a trace. In their works “the photograph could be called sub- or pre-symbolic, ceding the language of art back to the imposition of things”.<sup>19</sup> The photographic sign suffers from an inherent semantic deficit — it is a testimony to existence, but says nothing about its meaning — that can only be overcome by textual and contextual means. In this way, incorporating the photographic through forms of artistic production such as performance art, body art, land art and other conceptual progressions of contemporary art will represent a challenge, in Krauss’s opinion, to the aesthetic and disciplinary conventions of the traditional arts through processes of hybridization of media.

18) Krauss, “Notes on the Index” (Part I), pp. 70–78.

19) Krauss, “Notes on the Index” (Part I), p. 75.

Jean-Marie Schaeffer, for his part, considers that the precariousness of the photographic image places traditional photographic art in a “false” position in relation to prevailing aesthetic thinking, which identifies art with hermeneutic artifacts, whose object is to represent a spiritual meaning.<sup>20</sup> True photographic art “should not be sought in an illusory ascent from the indexical sign to the semantics of symbolic iconicity, but on the contrary in a descent from that sign to the murmur of the visual trace from which it comes”.<sup>21</sup> They are images that seem to resist all symbolic or spiritual introjection, and yet they are neither failures nor opaque: they are analogically constructed and display their indexical power. Photography constitutes not a mystical (metaphysical and hermeneutic) but rather a “secular” form of art: frivolity, distraction, diversity, contingency, chance, lack of depth, non-significance: these are no longer defects, but qualities.<sup>22</sup> For all these reasons it is not surprising that in Schaeffer’s opinion “the entry of photography into the arcana of art has made the well-oiled machinery of aesthetic thought creak”.<sup>23</sup>

True photographic art should not be sought in an illusory ascent from the indexical sign to the semantics of symbolic iconicity, but on the contrary in a descent from that sign to the murmur of the visual trace from which it comes

20) Historically, the artistic aspirations of photography have been animated by the Romantic aesthetic, reflected, according to Shaeffer, in the work of Edward Weston, László Moholy-Nagy and Henri Cartier-Bresson. Contrasted with these, as a counter-example of the precarious image, is Robert Frank. Schaeffer, pp. 171ff.

21) Schaeffer, p. 200.

22) Schaeffer, p. 212.

23) Schaeffer, p. 156.





**Crisálida para un nuevo humano**  
1992  
Crisálidas

Fotograma  
225 x 105 cm  
Colección José Jiménez



**Ella**  
1993  
Crisálidas

Fotograma  
225 x 105 cm  
Colección Cristina Guirao  
y Enric Mira



# El fotograma como arte

En sus reflexiones sobre el índice, Dubois advertía del peligro de que la fotografía acabe cercada por una metafísica de la referencia que cortocircuite la necesaria distinción entre sentido y existencia en la representación fotográfica. Tal vez esta advertencia sea especialmente acuciante para el fotograma, debido a su esencial naturaleza indicial. Hemos desgranado brevemente cómo la fotografía lidia con esta cuestión. El fotograma, como producción artística, se ve envuelto en una especie de paradoja estética al ser una transfusión directa de la realidad a la vez que abre una brecha en el signo indicial para rehacerse, a través de una serie de recursos y estrategias, de su déficit semántico. Un hecho que sitúa al fotograma al borde de la –tan a menudo discutida– especificidad estética de los medios artísticos. Si la polaridad entre indicialidad e iconicidad tensiona la imagen fotográfica, en el caso del fotograma la tensión surgirá entre indicialidad y simbolismo –también entre indicialidad y concepto–, entre su condición de registro puro de las realidades del mundo y la economía simbólica y/o conceptual, que la envuelve a través de diferentes procedimientos.

En la breve historia del fotograma como práctica artística, desde los pioneros vanguardistas del periodo de entreguerras hasta la actualidad, se pueden distinguir tres líneas estéticas. Por un lado, la que deriva en la elaboración de imágenes abstractas que disuelven la huella del referente material en favor de una indicialidad etérea, surgida del comportamiento físico de la luz y las reacciones químicas del soporte sensible. Por el otro, el fotograma que hace explícita la huella de objetos y/o seres mundanos como estrategia de significación. Y, por último, un planteamiento de carácter más conceptual, que insiste en la idea de huella como contacto físico en el que los aspectos formales no han dejado de jugar un papel relevante. Si las dos primeras surgieron en el periodo de las vanguardias de entreguerras, la última se perfila a partir de los años sesenta y condiciona los desarrollos posteriores de las otras dos.



**Herramientas de bar 1**  
2000  
*Trans*  
Fotograma positivado  
por contacto  
107 x 92 cm  
Colección Two Art

# The photogram as art

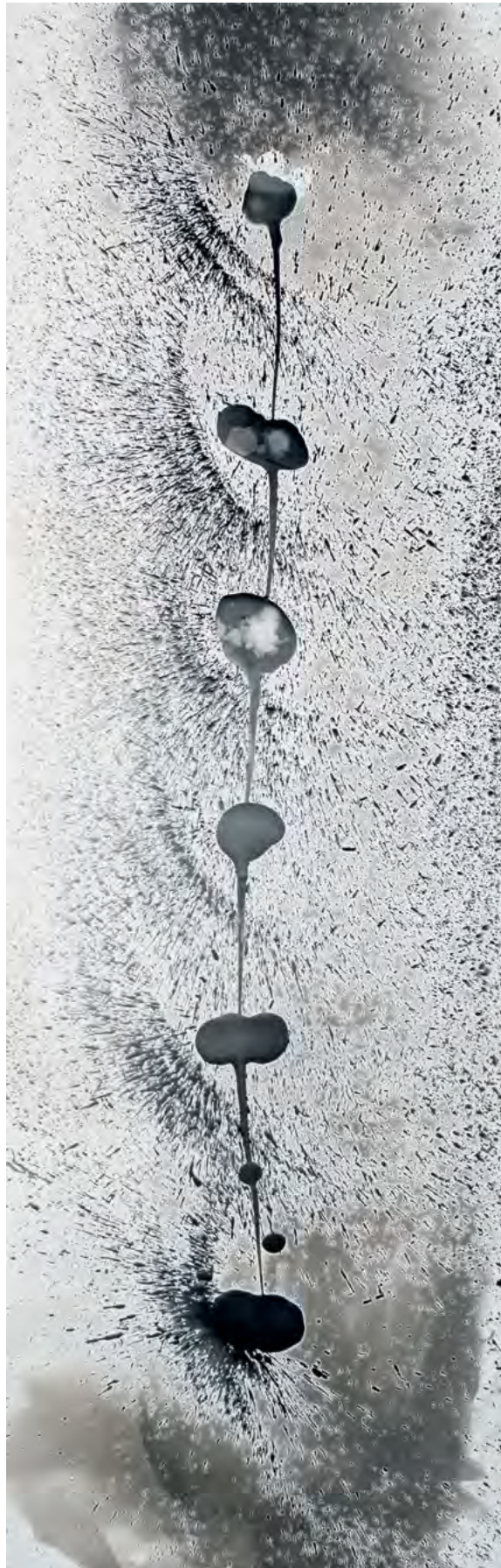
In his reflections on the index, Dubois warned of the danger of photography ending up fenced in by a metaphysics of reference that short-circuits the necessary distinction between meaning and existence in photographic representation. This warning is perhaps especially pressing for the photogram, because its essential nature is indexical. We have briefly spelt out how the photograph tackles this question. The photogram, as an artistic production, is swathed in a kind of aesthetic paradox by being a direct transfusion of reality while at the same time opening a rift in the indexical sign in order to remedy its semantic deficit through a series of resources and strategies. This places the photogram within the ambit of the (so often discussed) aesthetic specificity of artistic media. While the polarity between indexicality and iconicity gives tension to the photographic image, in the case of the photogram the tension will arise between indexicality and symbolism, and also between indexicality and concept: between its status as a pure record of the realities of the world and the symbolic and/or conceptual economy that surrounds it through various procedures.

In the brief history of the photogram as an artistic practice, from the advance guard of pioneers in the Interwar years to the present, three aesthetic lines can be distinguished. Firstly, there is the one that leads to the creation of abstract images that dissolve the trace of the material referent in favour of an ethereal indexicality arising from the physical behaviour of light and the chemical reactions in the sensitive support. Secondly, there is the photogram that makes the traces of worldly objects and/or beings explicit, as a strategy of signification. And finally, there is a more conceptual approach, which plays up the idea of the trace as physical contact, in which formal factors have certainly played an important part. Whereas the first two emerged in the avant-guard Interwar period, the last took shape from the 1960s and decisively influenced the subsequent development of the other two.



**Primavera**  
1997  
*Trans*  
Fotograma positivado  
por contacto  
39 x 38 cm





**Hilada**  
1997  
Abstracto  
Fotograma mixto  
127 x 40 cm

**Espíritus**  
1990  
Abstracto  
Fotograma  
40 x 30 cm





László Moholy-Nagy fue el gran precursor de la abstracción en los fotogramas que empezó a realizar a partir de 1922 en el seno de la Bauhaus. A su juicio, el fotograma es el medio “más desmaterializado” de la visión, porque ofrece una imagen abstracta mediante el registro directo de las formas producidas por la luz. De modo similar al del pintor, que usa los pinceles y pigmentos sobre el lienzo, el fotógrafo se enfrenta a la hoja en blanco sobre la que «escribir con luz»<sup>24</sup>. En el espíritu del fotógrafo de la Nueva Visión anidaba el intento de escapar al servilismo de la representación y a los convencionalismos de la visión para aspirar a la autonomía artística de la imagen. Más tarde, en los años cincuenta, los “quimigramas” de Pierre Cordier se acercarían a esta idea del fotograma, cuyo trabajo con agentes químicos y la acción de la luz se parece más al de pintor que al de fotógrafo.

En la segunda línea encontramos la figura de Christian Schad, el primer artista moderno en redescubrir el fotograma y explorar las posibilidades expresivas de un medio que, por su novedad, estaba libre del lastre de la tradición estética. Hacia 1918 empezó a realizar sus “schadografías”<sup>25</sup> utilizando materiales gastados, como trozos de periódicos y pedazos de tela, cuyo soporte impreso finalmente recortaba de forma irregular, como una liberación de la convención del cuadrado. En el juego de formas, texturas y textos de los materiales ordinarios empleados en las schadografías resuena la irreverencia de los *collages* dadaístas y su utópica aproximación de la práctica artística a las acciones de la vida. Unos años después, Man Ray, cuya obra se había cruzado con la de Duchamp y su particular interés por lo fotográfico, comienza a crear sus célebres “rayogramas”, donde los depósitos de los objetos sobre el fondo ennegrecido surgen como hallazgos fortuitos de la “escritura automática” surrealista, como una fricción –de orden subconsciente– entre objetos de una

24) Moholy-Nagy, László: “Del pigmento a la luz”, en Fontcuberta, Joan: *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 185-198.

25) Nombre otorgado por el artista dadá Tristan Tzara a los fotogramas realizados por Schad.

“belleza convulsa”, adaptando la expresión de André Breton. Mediada la década de los ochenta el británico Adam Fuss, afincado en Nueva York, se presenta como transformador del lenguaje del fotograma. Procedente del mundo publicitario, decidió salir de la tecnología moderna del proceso fotográfico, como reacción a la producción masiva de imágenes, y abrazar las técnicas del fotograma y el daguerrotipo<sup>26</sup>. En sus obras, de gran potencia visual, se evocan los temas universales de la vida y la muerte a través de las huellas de un bebé en el agua, un vestido de bautizo o una serpiente zigzagueante.

Unos años antes, en la década de los setenta, emergía la figura de Floris M. Neusüss. Este artista y fotógrafo alemán adelantó la realización de los primeros fotogramas de cuerpo entero que llamó “nudogramas”, inspirados en las “antropometrías” pictóricas de Yves Klein. A partir de los años ochenta empezó a realizar “imágenes nocturnas” colocando tiras de papel sensible entre plantas e insectos en mitad de la noche, que hacía las veces de cuarto oscuro. Su obra se ha situado siempre en línea con el arte conceptual –para el que la fotografía como medio se supedita a la obra como idea–, con significativas aportaciones a la estética del fotograma. Para Neusüss los fotogramas no deben ser tanto “imágenes de”, con un sentido puramente objetivo en tanto que índices, sino ante todo “imágenes sobre”, esto es, capaces de generar un sentido reflexivo sobre las características inherentes al mismo proceso.

26) A finales del siglo XX, junto con el impulso del fotograma, se produce una corriente de recuperación de formas artesanales o primitivas de la fotografía: el uso de la cámara estenopeica y de procedimientos antiguos como la cianotipia, la goma bicromatada o el daguerrotipo. En esta línea, en España, destacaron los trabajos de Jordi Guillumet. Como parte del complejo y ambivalente fenómeno del posmodernismo, esta recuperación posee diferentes niveles de lectura: como un repliegue esencialista frente a la omnipresencia de la imágenes mediáticas, es decir, como un ejercicio nostálgico de “vuelta al orden” –en paralelo al que tuvo lugar en la pintura– o también como respuesta ante la crisis de identidad de la fotografía, fruto de la emergencia de nuevas prácticas artísticas que, mediante estrategias de hibridación y apropiación, hacían uso de la imagen fotográfica.

László Moholy-Nagy was the great precursor of abstraction in photograms, which he began to produce in 1922 as a member of the Bauhaus. In his view, the photogram is the “most dematerialized” visual medium, because it offers an abstract image by directly recording the forms produced by light.

In a similar way to a painter, who uses brushes and pigments on canvas, a photographer confronts a blank sheet as a surface on which to “write with light”.<sup>24</sup> The spirit of the New Vision photographer harboured an attempt to escape the servility of representation and conventional ways of seeing and aspire to the artistic autonomy of the image. Later, in the 1950s, Pierre Cordier’s “chemigrams” came close to this idea of the photogram; his work with chemical agents and the action of light was more like that of a painter than a photographer.

In the second line we find the figure of Christian Schad, the first modern artist to rediscover the photogram and explore the expressive possibilities of a medium whose novelty freed it from the burden of aesthetic tradition. Around 1918 he began to make his “schadographs”,<sup>25</sup> from used materials, such as bits of newspapers and pieces of cloth, finally cutting out the printed support in an irregular shape, as a liberation from the convention of the square. The play of shapes, textures and texts in the ordinary materials used in schadographs echoes the irreverence of Dadaist collages and their utopian bringing of artistic practice close to the actions of life. A few years later, Man Ray, whose work had crossed paths with that of Duchamp and his special interest in the photographic, began to create his famous “rayographs”, where the marks left by objects on the blackened background appear like chance findings in surrealist “automatic writing”, like friction — on a subconscious level — between

24) László Moholy-Nagy, “From Pigment to Light”, in *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, ed. by Vicki Goldberg (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988), pp. 339–48.

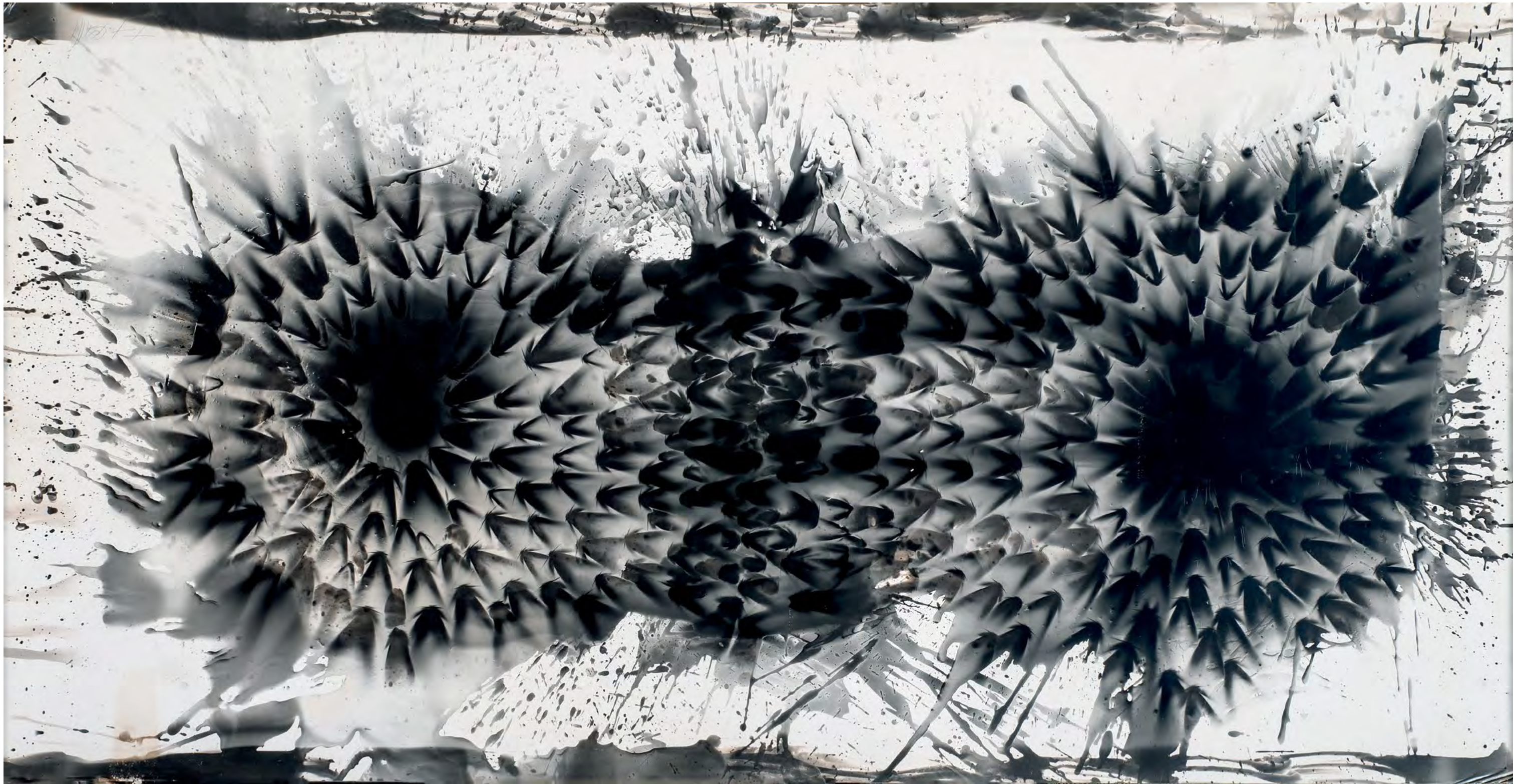
25) The name given by the Dada artist Tristan Tzara to the photograms produced by Schad.

objects of “convulsive beauty”, to adapt an expression of André Breton. In the mid-1980s, the British photographer Adam Fuss, who had settled in New York, emerged as a transformative exponent of the language of photograms. Coming from the world of advertising, he decided to get away from the modern technology of the photographic process, as a reaction to the mass production of images, and embrace the techniques of the photogram and the daguerrotype.<sup>26</sup> His works, of great visual power, evoke the universal themes of life and death through the traces of a baby in water, a christening dress or the zigzag movement of a snake.

A few years before, in the 1970s, the figure of Floris M. Neusüss emerged. This German artist and photographer announced the making of the first full-body photograms, which he called “nudograms”, inspired by Yves Klein’s “anthropometry” paintings. From the 1980s he began to produce “night pictures” by placing strips of photosensitive paper between plants and insects in the middle of the night, which served as a dark room. His work has always been in line with conceptual art — in which photography as a medium is subordinated to the work as an idea — and has made significant contributions to the aesthetics of the photogram. For Neusüss, photograms must be not so much “images of”, with a purely objective meaning as indexes, but above all “images about”, that is, capable of generating a thoughtful sense of the features inherent to the process itself.

26) At the end of the twentieth century, along with the photogram movement, a trend arose for recovering artisanal or primitive forms of photography: use of the pinhole camera and of old procedures such as cyanotype, gum bichromate and daguerrotype. In Spain, the works of Jordi Guillumet in this line were particularly notable. As part of the complex and ambivalent phenomenon of postmodernism, this recovery can be read at various levels: as an essentialist retreat from the ubiquitousness of media images, that is, as a nostalgic exercise of a “return to order” — in parallel with what was taking place in painting — or also as a response to the crisis of identity of photography, resulting from the emergence of new artistic practices which made use of photographic images through hybridization and appropriation strategies.





**Ojos que no ven 2**

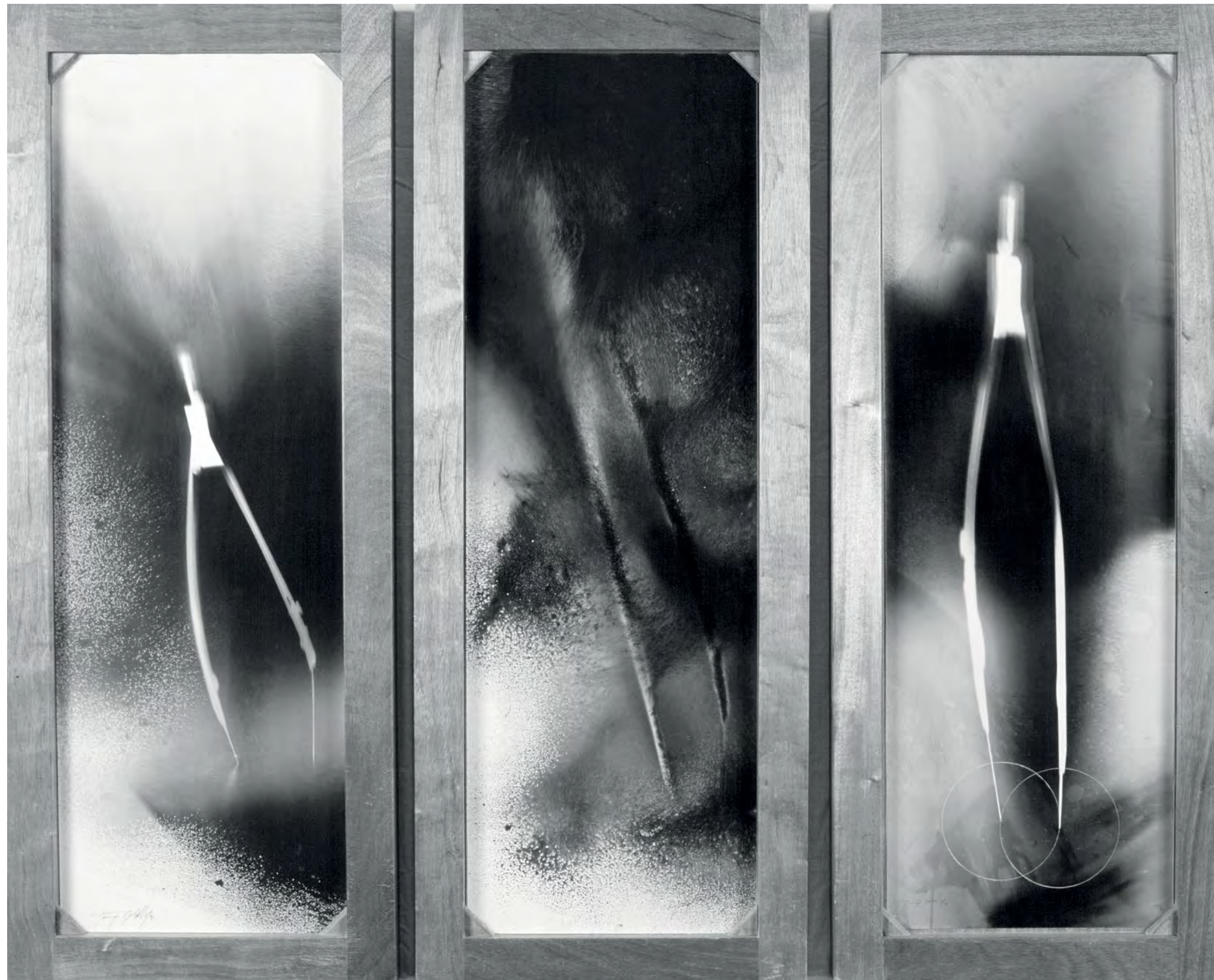
1994

*Señora Amnesia*

Fotograma mixto

105 x 204 cm





**Compases**  
1995  
*Fuera de serie*

Fotograma  
99 x 40 cm x 3  
Colección Pablo Carbonell



En sincronía con algunos trabajos que se estaban realizando en un ámbito internacional, la producción fotográfica de Tomy Ceballos se erige en pionera del fotograma en nuestro país a finales de los ochenta. Los caminos abiertos por el artista murciano durante aquellos años descubrieron nuevas posibilidades creativas de la práctica fotográfica por las que transitaron destacados autores españoles<sup>27</sup>. El lenguaje visual de Tomy Ceballos surge de un impulso experimental –de marcada rúbrica intuitiva– y de la innovación constante en las formas y los procesos del fotograma. En las composiciones abstractas de series como *Señora amnesia*, *Abstracto* o *Alevosías* se involucran el gesto y el azar –siempre desde el conocimiento de los procesos químicos y de la acción de las fuentes de iluminación– para dotar a la imagen de dinamismo y un cierto efecto textural. En otras obras la huella de los cuerpos se recorta nítidamente, concitando –como ningún otro fotógrafo lo ha logrado– elementos figurativos con la profusión de formas abstractas que se antojan enigmáticas. En los fotogramas de las series *Amor fósil* o *Crisálidas* las imágenes transmiten la energía que emana de los cuerpos –leves pero poderosos–, haciendo brotar en ellas un sentido mítico de evocación colectiva. Pero, ante todo, la obra de Ceballos pone de relieve, en términos estéticos, el carácter performativo del fotograma. El fotograma no plasma tanto un punto de vista, al estilo de la fotografía convencional, como la actuación del artista sobre el espacio fotosensible, a la manera de un artífice u ofician- te, incluso a veces de visionario<sup>28</sup>. Las piezas de nuestro autor encierran la impronta de la acción fotográfica de su propio cuerpo como productor con la de los cuerpos u objetos como huella: la agencia del fotograma exhibe, así, el sustrato temporal que lo conforma como imagen a la vez que representa la epifanía de su misma puesta en escena.

27) A comienzos de los noventa, Joan Fontcuberta realiza las series *Palimpsestos* y *Doble cos*, donde la huella material y directa de cuerpos y plantas se superpone a imágenes codificadas del mundo del arte o de la sociedad de consumo. Por estas fechas se publica el nº 22 de *PhotoVision*, que dedica un monográfico al fotograma contemporáneo con trabajos de Lukas Einsele, Joyce Neimanas, Kunié Sugiura, Cristina Zelich, Joan Fontcuberta, Sheila Pinkel, Henry Lewis & Christiane Thomas y Joan Duran.

28) Vallhonrat, Javier: "Visión y mirada", en el catálogo de la exposición de Tomy Ceballos *Amor fósil*, 1994.



**Gamusinos**  
1997  
*Abstracto*  
Fotograma  
30 x 28,5 cm

**Alevosía**  
1999  
*Alevosías*  
Fotograma  
106 x 110 cm



In synchrony with some works being produced in the international arena, Tomy Ceballos's photographic output played a pioneering role in the practice of photogram in Spain in the late 1980s. The paths opened up by this Murcian artist during those years revealed new creative possibilities for photographic practice and were followed by notable Spanish artists.<sup>27</sup> His visual language arises from an impulse to experiment — of a markedly intuitive kind — and from constant innovation in the forms and processes of the photogram. The abstract compositions of series like *Señora amnesia* [Madam Amnesia], *Abstracto* [Abstract] or *Alevosías* [Perfidies] involve gesture and chance —always supported by knowledge of chemical processes and the action of light sources — to endow the image with vitality and a certain textural effect. In other works the traces of the bodies are sharply outlined, generating figurative elements from the profusion of seemingly enigmatic abstract forms, in a way no other photographer has achieved. In the photograms in the *Amor fósil* [Fossil Love] and *Crisálidas* [Chrysalides] series the images transmit the energy emanating from the slight but powerful bodies, calling forth a mythic sense of collective evocation in them. But above all, in aesthetic terms, Ceballos's work highlights the performative nature of the photogram, which captures not so much a point of view, like a conventional photograph, as the action of the artist on the photosensitive space, in the manner of a creator or an officiant, even sometimes a visionary.<sup>28</sup> This artist's pieces contain the imprint of the photographic action of his own body as producer with that of the bodies or objects as traces: thus the agency of the photogram exhibits the temporal substrate that composes it as an image while at the same time representing the epiphany of its actual staging.

27) In the early 1990s, Joan Fontcuberta produced the series *Palimpsestos* [Palimpsests] and *Doble cos* [Double Body], where the direct material imprint of bodies and plants is superimposed on coded images from the art world or consumer society. Around this time, No. 22 of *PhotoVision* was published, devoting a special issue to the contemporary photogram, with works by Lukas Einsele, Joyce Neimanas, Kunié Sugiura, Cristina Zelich, Joan Fontcuberta, Sheila Pinkel, Henry Lewis & Christiane Thomas and Joan Duran.

28) Javier Vallhonrat, "Vision and Look", in Tomy Ceballos, *Amor fósil*, exhibition catalogue, 1994.





**Amor fósil**  
1988  
*Amor fósil*

Fotograma  
100 x 180 cm  
Colección Francisco Guirado





**Borboleta**  
1993  
*Crisálidas*  
Fotograma  
200 x 105 cm



**Bailarinas (boceto)**  
2001  
*Acción fotográfica*  
Fotograma  
300 x 96 cm



**Horizonte intimo**  
1995  
*Femen*  
Fotograma  
78 x 101 cm







# La foto-efervescencia de Tomy Ceballos desde la década de 1980

Manuel Santos

Tras la muerte del general Franco en 1975, empieza la década de 1980 con una España inmersa en cambios profundos en lo político y social. También en la fotografía soplan nuevos vientos en todos sus ámbitos. Considerando la fotografía publicada en los medios de comunicación, hay factores determinantes como la llegada de nuevos medios de prensa (*El País*, *Diario-16*, *El Periódico*, Grupo Zeta...) y de grupos editoriales internacionales con ediciones en español de sus revistas (Hearst, Condé Nast, Bertelsmann), que incorporan a una generación más joven con muchas ganas de renovar las estereotipadas fotografías que ilustraban la mayoría de los medios de prensa afines al anterior régimen.

Gran parte de los que se incorporaron a esos medios han consolidado un extenso y magnífico archivo sobre nuestra sociedad en las últimas décadas. Entre ellos podríamos destacar a Raúl Cancio, Chema Conesa, Marisa Flórez, Pablo Juliá, César Lucas, Bernardo Pérez, Gervasio Sánchez y Jordi Socías.

En otras especialidades, como la fotografía de moda y la publicitaria, el incremento notable en el número de revistas semanales y mensuales va a requerir una nueva cantera de fotógrafos, que se suma a la generación anterior (Catalá Roca, Oriol Maspons, Leopoldo Pomés...), aún en activo. Además, el diseño y la moda española empiezan a exportarse con gran éxito en la década de 1980, resultando otro factor determinante en la búsqueda de nuevos fotógrafos que pudieran ofrecer imágenes originales y fueran capaces de proyectar el carácter de esos nuevos diseñadores al mercado internacional. En esos años se van a producir fotografías memorables de Alejandro Cabrera, Manel

Incorporan a una generación más joven con muchas ganas de renovar las estereotipadas fotografías que ilustraban la mayoría de los medios de prensa afines al anterior régimen

Esclusa, José Manuel Ferrater, Alberto García-Alix, Miguel Oriola, Manuel Outomuro y Javier Vallhonrat.

Si nos centramos en la denominada fotografía de autor, aquella que no se realiza por encargo ni está ligada a unos condicionantes económicos, se observa que decae la hegemonía de la generación de fotógrafos ligados a la revista *Nueva Lente* como principales artífices de la fotografía renovadora; asimismo, las asociaciones y clubs fotográficos pierden definitivamente su papel protagonista en el aprendizaje y la difusión: «La activista, programática y anárquica catálisis realizada por *Nueva Lente* tuvo como fruto la noción de autoría, que fue progresivamente concienciada de

la necesidad de una maduración y mejor elaboración profesional, gracias a la influyente aparición de una serie de galerías y escuelas privadas [...] Si antes en *Nueva Lente*, durante el régimen dictatorial franquista, se hablaba en voz alta, con actitud extrovertida e intención de hacerse oír a toda costa, el final de los setenta anuncia una etapa de introversión, donde la mirada del fotógrafo no pretende convulsionar al espectador, buscando convencer dentro de un diálogo cultivado y tranquilo, aportando profundidad a sus contenidos y una mayor elegancia formal»<sup>1</sup>.

1) Santos Alguacil, Manuel: *Cuatro Direcciones, Fotografía Española Contemporánea 1970-1990*. Madrid, Lunweg-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, vol. I, p. 48.

# The Photo-effervescence of Tomy Ceballos since the 1980s

Manuel Santos

After the death of General Franco in 1975, the 1980s began with Spain immersed in profound political and social changes. In photography, too, fresh winds were blowing in every area. If we consider photographs published in the media, there were decisive factors such as the arrival of new press outlets (*El País*, *Diario-16*, *El Periódico*, Grupo Zeta, etc.) and of international publishing groups (Hearst, Condé Nast, Bertelsmann) producing Spanish editions of their magazines, which brought in a younger generation eager to rejuvenate the stereotyped photographs that illustrated most of the press publications sympathetic to the previous regime. Many of those who joined these outlets have built up an extensive and magnificent archive of our society in the last few decades. They include outstanding figures such as Raúl Cancio, Chema Conesa, Marisa Flórez, Pablo Juliá, César Lucas, Bernardo Pérez, Gervasio Sánchez and Jordi Socías.

In other specialized fields, such as fashion and advertising photography, the notable increase in the number of weekly and monthly magazines was to require a new pool of photographers, in addition to members of the previous generation who were still active (Catalá Roca, Oriol Maspons and Leopoldo Pomés, for example). Moreover, Spanish design and fashion began to be exported very successfully in the 1980s, which proved to be another decisive factor in the search for new photographers who could offer original images and would be capable of projecting the character of those new designers to the international market. Memorable photographs were to be produced in those years by Alejandro Cabrera, Manel Esclusa, José Manuel Ferrater, Alberto García-Alix, Miguel Oriola, Manuel Outomuro and Javier Vallhonrat.

Brought in a younger generation eager to rejuvenate the stereotyped photographs that illustrated most of the press publications sympathetic to the previous regime

Focusing on so-called fine-art photography, the kind that is not produced to order and not linked to financial constraints, we observe a decline in the dominance of the generation of photographers linked to the magazine *Nueva Lente* [New Lens] as the main architects of innovative photography; in addition, photography associations and clubs permanently lost their leading role in promoting the learning and popularization of photography: "The activist, programmatic and anarchic role played by *Nueva Lente* as a catalyst led to the notion of authorship, increasingly aware of the need for professional development and better production, thanks to the influential emergence of a series of galleries and private schools [...]. Whereas previously, in *Nueva Lente*, during the dictatorial Franco regime, people spoke out loud, with an extroverted attitude, intending to make

themselves heard at all costs, the late seventies ushered in an introverted period, where the photographer's gaze did not aim to inflame the viewer, seeking rather to persuade within a calm, cultivated dialogue, bringing depth to their content and greater formal elegance."<sup>1</sup>

1) Manuel Santos Alguacil, *Cuatro direcciones: fotografía española contemporánea 1970-1990* (Madrid: Lunweg & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991), vol. I, p. 48.



Un ejemplo significativo de este cambio lo ofrece la sustitución de la imagen única, asociada a la concursística, aunque también tuvo gran importancia en las páginas de *Nueva Lente*, por las series y ensayos o proyectos de gran duración. En aquellos años muchos fotógrafos de reportaje preparan proyectos de libros, entre ellos Cristina García Rodero, Fernando Herráez, Cristóbal Hara, Benito Román o Ramón Zabalza. Mientras, otros más afines a la escena artística configuran exposiciones donde el conjunto de obras parte de una idea vertebradora común y buscan la solidez del conjunto por encima de la originalidad de imágenes individuales.

En ese cambio de paradigma tiene una indudable importancia la aparición de la revista *PhotoVision* en julio de 1981, su planteamiento, contenidos y diseño se encuentran en el polo opuesto a *Nueva Lente*. Con periodicidad trimestral, su consejo editorial centra cada número en un autor o tema monográfico y se publica con un diseño sencillo y moderno, con reproducciones de gran calidad e incluyendo también excelentes ensayos, en un claro intento de sugerir al lector la relevancia de la fotografía como arte de nuestro tiempo.

Respecto a la difusión, uno de los fenómenos más interesantes que se produce durante la década de 1980 lo constituye la aparición de festivales fotográficos en varias ciudades y regiones: *Semana de la Fotografía* de Guadalajara, *Primavera Fotográfica* en Barcelona y otras ciudades de Cataluña, *FOCO* en Madrid, *Jornadas Fotográficas* de Valencia, y las Bienales de Fotografía en Vigo y Córdoba, entre otros similares de menor relevancia. Gracias a las exposiciones que ofrecieron, se empezaron a conocer a fotógrafos extranjeros contemporáneos e históricos, permitiendo a los autores nacionales ser conscientes de las tendencias e hitos importantes. Hay que ser conscientes de la escasa presencia de exposiciones relevantes en museos y centros de arte antes de esa década. Baste un ejemplo, en Madrid a lo largo de la segunda mitad de la década de 1970 y primeros años de los ochenta solo destaca una muestra importante de fotografía internacional: *Mirrors and Windows*, organizada por el MoMA de Nueva York y expuesta en la Fundación Juan March en junio de 1981.

Además, los festivales lograron atraer a un público no específicamente fotográfico, que comenzó a valorar a la fotografía como un medio artístico y no solamente como las imágenes que veía en periódicos y

revistas. Precisamente a finales de 1984 fui nombrado coordinador del Departamento de Fotografía del Círculo de Bellas Artes junto con Alejandro Castellote, siendo uno de los proyectos fundamentales que presentamos a la Junta Directiva la creación de un gran festival fotográfico, finalmente organizado con el nombre de *FOCO - Fotografía Contemporánea* en Madrid. Mi primer contacto con la obra de Tomy Ceballos sucedió en 1987 al visitar una exposición en la Sala Amadís de los premios anuales organizados por el Instituto de la Juventud, justo cuando nos encontrábamos inmersos en la búsqueda de fotógrafos para una exposición que ideamos y produjimos para *FOCO*. El título de aquella exposición fue *Proceso al Medio*, pues desde su enunciado pretendíamos exponer el concepto de la muestra: cuestionar el medio fotográfico en su concepción más purista, derivada de los discursos modernistas de Alfred Stieglitz, y preguntarnos por las interacciones con otros procesos artísticos que proponían los autores que seleccionamos. En el texto de introducción se indicaba: «Las atávicas directrices que organizan y definen la fotografía de autor hace años que han tocado techo. El discurso romántico de Weston, respecto a las superficies fotográficas y su recreación formal, ha agotado su vigencia en la clasificación que contendría los elementos imprescindibles para incluir una copia fotográfica en la categoría de objeto artístico»<sup>2</sup>.

Volviendo a aquella exposición del Instituto de la Juventud, varios artistas que usaban el medio fotográfico captaron rápidamente nuestra atención: Eduardo Cortils, Ramón David, el equipo Palacín-Viaplana y Tomy Ceballos. Los cuatro cuestionaban el uso tradicional del medio: Cortils y Palacín-Viaplana se apropiaban de imágenes en una estrategia postmoderna inusitada y muy vilipendiada por la mayoría de fotógrafos españoles en aquellos años, Ceballos y David desarrollaban nuevos procesos de toma y revelado. A Cortils y David los incluimos en aquella exposición en *FOCO'88*, junto con Andrés Serrano, Calum Colvin, Ruth Thorne-Thomsen e Ilan Wolff, entre otros.

En aquellos años el Círculo de Bellas Artes de Madrid contaba también con un espacio singular, la Sala Minerva de Fotografía, y entre sus criterios de progra-

2) Castellote, Alejandro y Santos, Manuel: *Proceso al Medio*, *FOCO'88*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1988, p. 47.

A significant example of this change is the fact that the single image, associated with competitions, though also very important in the pages of *Nueva Lente*, was replaced by series and essays or long-term projects. In those years many photojournalists, including Cristina García Rodero, Fernando Herráez, Cristóbal Hara, Benito Román and Ramón Zabalza, prepared book projects. Meanwhile, others closer to the art scene put together exhibitions in which the overall set of works started from a common organizing idea, seeking the solidity of the show as a whole over the originality of individual images.

An important factor in that paradigm shift was undoubtedly the appearance of *PhotoVision* magazine in July 1981; its approach, contents and design were poles apart from *Nueva Lente*. The editorial board focused each quarterly issue on a single photographer or subject and it was published with a simple, modern design and high-quality reproductions, also including excellent essays, in a clear attempt to convey to its readers the significance of photography as an art of our time.

As regards the spread of photography, one of the most interesting phenomena that occurred during the 1980s was the emergence of photography festivals in several cities and regions: *Semana de la Fotografía* [Photography Week] in Guadalajara, *Primavera Fotográfica* [Spring Photography Festival] in Barcelona and other cities in Catalonia, *FOCO* in Madrid, *Jornadas Fotográficas* [Photography Days] in Valencia, and the Photography Biennials in Vigo and Córdoba, among other similar cases of lesser importance. Through the exhibitions they offered, foreign photographers, contemporary and historical, began to become known, enabling Spanish practitioners to be aware of the major trends and highlights. It is important to realise how rarely significant exhibitions were held in museums and art centres before that decade. To take an example, in Madrid, throughout the second half of the 1970s and early 1980s, only one important international photography exhibition stands out: *Mirrors and Windows*, organized by MoMA (New York) and shown at the Fundación Juan March in June 1981.

Moreover, the festivals succeeded in attracting a public who were not specifically involved in photography and began to value it as an artistic medium, not just as the images they saw in newspapers and magazines. At the end of 1984 I was appointed coordina-

tor of the Photography Department of the Círculo de Bellas Artes [Fine Arts Circle] together with Alejandro Castellote, and one of the main projects we presented to the Board of Management was the creation of a large photography festival, finally organized under the name *FOCO: Fotografía Contemporánea* [Contemporary Photography in Madrid]. My first contact with the work of Tomy Ceballos occurred in 1987, on visiting an exhibition in Sala Amadís for the annual awards organized by the Instituto de la Juventud [Youth Institute], at the very time when we were deeply involved in looking for photographers for an exhibition we conceived and produced for *FOCO*. The title of that exhibition was *Proceso al Medio* [Medium on Trial], because we aimed to reveal the concept of the show in its very name: to question the photographic medium as conceived in its most purist form, derived from the modernist discourses of Alfred Stieglitz, and investigate the interactions with other artistic processes presented by the photographers we selected. The introductory text explained: "The ancestral guidelines by which fine art photography has been organized and defined for years have reached their limits. Weston's romantic discourse on photographic surfaces and their formal recreation has exhausted its validity in a classification containing the essential elements for including a photographic copy in the category of art object."<sup>2</sup>

Returning to that Youth Institute exhibition, several artists using the photographic medium rapidly caught our attention: Eduardo Cortils, Ramón David, the Palacín-Viaplana team and Tomy Ceballos. All four questioned the traditional use of the medium: Cortils and Palacín-Viaplana appropriated images in a post-modern strategy that was unusual and much reviled by most Spanish photographers in those years; Ceballos and David were working on new processes for taking and developing photographs. We included Cortils and David in that exhibition for *FOCO'88*, along with Andrés Serrano, Calum Colvin, Ruth Thorne-Thomsen and Ilan Wolff, among others.

In those years the Fine Arts Circle in Madrid also had a special space, the Sala Minerva de Fotografía [Minerva Photography Room], and an indispensable condition

2) Alejandro Castellote and Manuel Santos, *Proceso al medio*, *FOCO'88* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1988), p. 47.





**El fotógrafo**  
1988  
Amor fósil  
Fotograma  
210 x 105 cm  
Colección Carlos Marín Ceballos



**La lámpara de Aladino**  
1989  
Amor fósil  
Fotograma  
261 x 105 cm  
Colección Ricardo Sánchez



**Sirenas siamesas**  
1988  
Amor fósil  
Fotograma  
213 x 105 cm  
Colección Manuel Santos



**Viento de éter**  
1989  
Amor fósil  
Fotograma  
168 X 104 cm



mación figuraba como condición *sine qua non* para exponer en ella que debía ser la primera muestra individual en Madrid del fotógrafo seleccionado. Presenté el dossier de Tomy Ceballos al Comité de Programación de dicha sala, formado por Manuel Falces (director del Proyecto Imagina), Josep Vicent Monzó (jefe del departamento de fotografía del IVAM) y Xosé Luis Suárez (codirector de la Bienal Fotográfica de Vigo), e inmediatamente se entusiasmaron con sus imágenes, quedando seleccionado y comisariando yo mismo la exposición de 1989.

Aquella exposición reunió aproximadamente unas diez obras de gran formato de Ceballos de la serie *Amor fósil*, todas ellas realizadas con la técnica del fotograma y casi todas entre las imágenes más conocidas de este autor: *El fotógrafo*, *Sirenas siamesas*, *La lámpara de Aladino*...

Hay que aclarar –para el que no conozca esta técnica fotográfica– que el fotograma no hace uso de cámara alguna, puesto que se realiza en una habitación oscurificada, colocando objetos directamente sobre un papel o película recubierto con una emulsión de sales de plata sensible a la luz, después se ilumina con algún tipo de foco, de forma que la luz transforma las sales de plata en plata metálica, por último se procede a un proceso de revelado para hacer visible la imagen formada y de fijado para detener el oscurecimiento. De esa manera, los cuerpos y objetos que obstruyen el paso de la luz aparecen en tonos claros sobre el fondo negro del resto del papel expuesto.

Además, Ceballos me planteó la producción de una obra *in situ* y, por supuesto, no dudé en aceptar la propuesta. Nos pusimos manos a la obra, realizando la adaptación del espacio de la galería a estudio y laboratorio fotográfico, solicitando modelos adultos ¡e incluso niños menores de un año!, pues su idea era recrear la escena de Roma con los gemelos Rómulo y Remo. Esta idea tuvo un éxito inesperado de público e incluso fue grabada por el programa cultural *Metrópolis* de Televisión Española. El día de la realización del fotograma los asistentes ocupaban prácticamente todo el interior de la sala, teniendo que solicitar su cierre

### El fotograma constituye para Ceballos una huella de la materia o cuerpo físico, un aura de las energías propias del modelo o de los participantes en la acción fotográfica

para limitar el aforo, pues ¡casi no quedaba espacio libre para que los modelos accedieran a la cubeta situada en el centro de la sala para realizar la toma y el revelado! Posteriormente Ceballos tituló esta obra *Amniosis*, en una clara referencia a la vida del feto rodeado del líquido amniótico, dentro de ese mundo mágico que lo rodea en el útero materno.

En particular, la obra de Tomy Ceballos era una bofetada al *establishment* fotográfico de aquellos años, dominado por una insistencia en la técnica perfecta en la toma, el revelado y el positivado, con los tres volúmenes de Ansel Adams dedicados a dichos temas como libros de cabecera de muchos fotógrafos españoles de esa generación. Analicemos los factores que diferenciaban sus imágenes de todo lo que se estaba haciendo en aquellos años.

Ya desde la primera fase del proceso fotográfico, Ceballos se apartó de la fotografía tradicional, al no usar cámara en la toma fotográfica. Tampoco tomaba fotografías según la concepción tradicional de registro simultáneo de una imagen proyectada ópticamente en el interior de una cámara oscura, sino que las construía con luz mediante acciones que recordaban a la *action-painting*, a las pinturas mediante modelos de Klein o a las fotografías del alemán Floris Neusüss. En el catálogo de la exposición *Cuatro Direcciones, Fotografía Española Contemporánea 1970-1990* indicaba cómo «todos sus fotogramas parten de esta idea básica: la capacidad de la energía para dotar de formas visibles a la materia [...] El fotograma constituye para Tomy Ceballos una huella y un aura. Huella de la materia o cuerpo físico, aura de las energías propias del modelo o las recogidas de los participantes en la acción fotográfica. Este concepto de energía de la acción es muy importante para entender sus peculiares sesiones de toma, que en general configura como acciones, donde modelos y público participan activamente en el desarrollo y elaboración de la imagen final»<sup>3</sup>.

3) Santos Alguacil, M.: *op. cit.*, p. 234.

for exhibiting in it, according to the programming criteria, was that it had to be the selected photographer's first individual show in Madrid. I presented Tomy Ceballos's dossier to the Programming Committee for that room, composed of Manuel Falces (director of the Imagina Project), Josep Vicent Monzó (head of the photography department of the IVAM) and Xosé Luis Suárez (co-director of the Vigo Photography Biennial), and they were immediately enthusiastic about the images; he was selected, and I myself curated the exhibition in 1989.

That show brought together ten or so large-scale works by Ceballos from the *Amor fósil* [Fossil Love] series, all produced using the photogram technique and almost all among this artist's best-known images: *El fotógrafo* [The Photographer], *Sirenas siamesas* [Siamese Mermaids], *La lámpara de Aladino* [Aladdin's Lamp], and so on. I must explain, for those not familiar with this photographic technique, that photograms make no use of any camera, as they are produced in a darkened room by placing objects directly on the paper or film coated with an emulsion of light-sensitive silver salts, then lit with some kind of spot lamp, so that the light transforms the silver salts into metallic silver; finally, there is a process of developing the image that has formed to make it visible and fixing it to stop it darkening further. In this way, the bodies and objects that obstruct the passage of light appear in light tones on the black background of the rest of the exposed paper.

Ceballos also suggested producing a work *in situ*, and of course I had no hesitation in accepting the proposal. We got to work, adapting the gallery space to serve as a photographic studio and laboratory, asking for adult models, and even children less than a year old, as his idea was to recreate the scene of Rome with the twins Romulus and Remus. This idea was an unexpected success with the public and was even recorded by the Televisión Española cultural programme *Metrópolis*. On the day the photogram was produced those present occupied practically the whole interior of the room and we had to ask for it to be closed to limit the number

### For Ceballos the photogram constitutes a trace of matter or a physical body and the aura of the energies inherent in the model or those picked up from the participants in the photographic action

of people, because there was hardly any space free for the models to get to the tray in the centre of the room for the image to be taken and developed! Ceballos later entitled this work *Amniosis*, in a clear reference to the life of the foetus surrounded by amniotic fluid, within the magical world that envelops it in its mother's womb.

In particular, Tomy Ceballos's work was a slap in the face to the photographic establishment of those years, dominated by an insistence on perfect technique in shooting, developing and printing, with Ansel

Adams's three volumes devoted to these subjects as bedtime reading for many Spanish photographers of that generation. Let us analyse the factors that made his images different from everything that was being done in those years.

Right from the first phase of the photographic process, Ceballos departed from traditional photography by not using

a camera to take the photograph. Nor did he take photographs according to the traditional idea of simultaneous recording of an image optically projected inside a dark box, a camera obscura, but rather he constructed them with light by means of actions that recalled action painting, Klein's paintings using models as brushes, or the work of the German photographer Floris Neusüss. In the exhibition catalogue *Cuatro direcciones: fotografía española contemporánea 1970–1990* I pointed out how "all his photograms start from this basic idea: the ability of energy to endow matter with visible forms [...] For Tomy Ceballos the photogram constitutes a trace and an aura: a trace of matter or a physical body, the aura of the energies inherent in the model or those picked up from the participants in the photographic action. This concept of energy in the action is very important for understanding his idiosyncratic shooting sessions, which he generally sets up as actions, where models and public play an active part in developing and producing the final image."<sup>3</sup>

3) Santos Alguacil, p. 234.



**Amniosis**  
1989  
*Amor fósil*  
Fotograma  
165 x 235 cm  
Colección Incontros  
da Imagem





Javier Vallhonrat apunta también una interesante idea en un breve texto sobre la obra de Ceballos: «Paradójicamente la cámara fotográfica es, a la vez que instrumento de posesión, la barrera que separa al fotógrafo de su objeto, convirtiéndole así en *voyeur* y observador. Tomy Ceballos salva esta distancia mediante un proceso en el que la mirada es sustituida por la visión. En esta obra lo que se define no es el punto de mira del fotógrafo-cazador, sino el espacio del artífice, oficiante y visionario»<sup>4</sup>. Por tanto, nos encontramos ante una nueva forma de concebir al fotógrafo, podría decirse que pasa de ser el artillero-percutor, que inicia y detiene el instante fotográfico, a ser el constructor y mediador en la factura del fotograma.

En lo que se refiere al proceso de revelado, Ceballos no pretendía obtener un negativo del que poder hacer múltiples copias, sus obras eran un positivo-directo, único. Además, su procesado era intuitivo y visceral, todo lo contrario de lo propugnado por los manuales de fotografía. «Ceballos no desea solo la huella, y para buscar una cierta aura no duda en aplicar todo tipo de técnicas, desde los revelados parciales con pulverizadores y fregonas, a la introducción de texturas y sobreimpresiones. El fotograma es creado poco a poco, dejando posarse el tiempo para atrapar en el fósil fotográfico toda el aura de los modelos y la escena. A veces incluso resulta difícil reconocer partes de las siluetas debajo del entramado que configura después de la toma fotográfica al revelar por zonas, en su afán por 'tender más a fotografiar el espíritu de lo fotografiado que a la propia imagen en sí'»<sup>5</sup>.

Hay una clara dilatación de todo el proceso fotográfico, una huida de la instantaneidad por dos procedimientos: en la toma al pintar con luz y en el revelado, al ser realizado de forma manual por zonas. Ceballos cuestiona el acto fotográfico recurriendo al proceso más primitivo de la fotografía: el fotograma.



**Jana**  
1991  
*Amor fósil*  
Fotograma  
121 x 105 cm  
Colección Two Art

4) Vallhonrat, Javier: *Visión y mirada*, en el catálogo de la exposición de Tomy Ceballos en la Iglesia de San Esteban. Murcia, Consejería de Cultura, 1989.  
5) Santos Alguacil, M.: *op. cit.*, p. 234.

Javier Vallhonrat also puts forward an interesting idea in a brief text on Ceballos's work: "Paradoxically, the camera is both an instrument of possession and, at the same time, the barrier that separates photographers from their objects, thus turning them into voyeurs and observers. Tomy Ceballos bridges the gap by a process in which the gaze is replaced by vision. What is defined in this work is not the viewpoint of the hunter-photographer, but the space of the creator, officiant and visionary."<sup>4</sup> We are therefore in the presence of a new way of thinking of the photographer, who could be said to have gone from being the explosives expert who starts and stops the photographic instant to being the builder and mediator in the making of the photogram.

As regards the developing process, Ceballos was not aiming to obtain a negative from which he could make multiple copies; his works were unique direct-positives. Besides, his processing was intuitive and visceral, the very opposite of what was advocated in the photography manuals. "Ceballos does not want just the trace, and to obtain a certain aura he has no hesitation in applying all sorts of techniques, from partial development with sprays and mops to introducing textures and overprinting. The photogram is created gradually, letting the pose last for the time it takes to trap all the aura of the models and the scene in the photographic fossil. It is sometimes even difficult to recognise parts of the silhouettes beneath the structure he builds up after the photographic exposure by developing in zones, in his desire to 'tend more to photograph the spirit of what is photographed than the actual image in itself'."<sup>5</sup>

There is a clear prolonging of the whole photographic process, an avoidance of the instantaneous, through two procedures: in the exposure, by painting with light, and in the developing stage, by doing it manually in zones. Ceballos questions the photographic act by resorting to the most primitive process in photography: the photogram.



**Flash**  
1999  
*Amor fósil*  
Fotograma  
105 x 133 cm  
Colección CARM

4) Javier Vallhonrat, "Visión y mirada", in *Tomy Ceballos*, exh. cat., Iglesia de San Esteban, Murcia (Murcia: Consejería de Cultura, 1989).  
5) Santos Alguacil, p. 234.



# Otros fotógrafos en España que usaron el fotograma

En España la técnica del fotograma había sido usada frecuentemente dentro de los programas didácticos de las escuelas de arte y fotografía antes de la irrupción de la fotografía digital; sin embargo, la divulgación en las primeras etapas de la enseñanza fotográfica no ocasionó una repercusión paralela en la producción artística.

Pocos han sido los fotógrafos que se han decantado por desarrollar sus obras exclusivamente con esta técnica, entre ellos destacaría a Julio Álvarez Yagüe, que además ha contribuido a la difusión del fotograma con numerosas conferencias y talleres. En la década de 1990 otros que han optado por esta técnica para algunos de sus proyectos artísticos son, por ejemplo, Antonio Tabernero, que produce interesantes fotogramas sobre papel fotográfico de color, con flores y objetos traslúcidos, logrando bellos matices de tonalidades absolutamente irreales; o Joan Fontcuberta, que en su serie *Palimpsestos* plantea al espectador cuestiones interesantes sobre los modos de representación al superponer, gracias al fotograma, las imágenes icónicas y las indiciales, las presentes en los muestrarios de papeles pintados para decoración, que usa como base, y las obtenidas mediante la exposición de flores sobre emulsiones extendidas sobre aquellos.

# Other photographers in Spain who used the photogram

In Spain the photogram technique had frequently been used within teaching programmes in art and photography schools before the emergence of digital photography; however, its popularization in the early stages of photography education did not give rise to a parallel impact in artistic production.

Few photographers have chosen to produce their works exclusively with this technique. Among them I would highlight Julio Álvarez Yagüe, who has also contributed to the dissemination of the photogram through numerous lectures and workshops. Others who have opted for it in the 1990s for some of their artistic projects are, for example, Antonio Tabernero, who produces interesting photograms on colour photographic paper, with flowers and translucent objects, achieving beautiful shades of utterly unreal tonalities, or Joan Fontcuberta, who in his *Palimpsestos* [Palimpsests] series presents the viewer with interesting questions on modes of representation by using the photogram to superimpose the iconic and indexical images: those present in the samples of decorator's wallpaper that he uses as a base and those obtained by exposing flowers on emulsions spread over those samples.



**Jarrón de Carmen**  
1999  
*El jardín de la ausencia*  
Fotograma positivado por contacto  
107 x 87 cm



**Bruja**  
**(Golpe físico)**  
 1989  
Amor fósil  
 Fotograma  
 158 x 205 cm  
 Colección CARM







**Los vasos de tus besos**  
1989  
*Trans*

Fotograma mixto  
70 x 170 cm



¿Aceptación de su obra?

*Proceso al Medio* expandió la sensibilidad del público y los profesionales de la escena artística hacia los nuevos derroteros que estaba tomando la fotografía. Después de sus primeras exposiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Iglesia de San Esteban de Murcia, también Ceballos fue acogido con entusiasmo por galerías e instituciones a finales de la década de 1980, participando en numerosas exposiciones en España y el extranjero. Entre ellas destacaría su participación en 1994 en la FotoBienal de Vigo y en la FotoBienal de Enschede, donde también realizó en público un fotograma de gran tamaño, así como la exposición comisariada por Rafael Doctor sobre el fotograma y el collage en España<sup>6</sup>. Además, a muchos coleccionistas les entusiasmó la experimentación rebosante de Ceballos, su genio y destreza técnica, que le permiten lograr imágenes de gran belleza plástica, con el plus de poseer una obra única, lo que le permitió la venta de numerosas obras de esa época a colecciones públicas y privadas<sup>7</sup>.

En prensa la crítica de arte se volcó de forma muy positiva con las obras de Ceballos. José Martínez Calvo en *La Opinión de Murcia* indica la transición desde su primera serie realizada con fotogramas y subraya cómo ha evolucionado hacia sus "retratos transparentes", efectuados con radiografías, en los que flota una sensación espectral. Recuerda también cómo Susan Sontag describe las extrañas emociones vividas por el personaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann al observar la radiografía de su amada, como «lo que ya debía haber esperado, pero que, en suma, no está hecho para ser visto por el hombre y que nunca hubiera creído que pudiera ver: miró dentro de su propia tumba». Y finaliza Martínez Calvo: «También en estas fotos, inevitablemente, existe algo de fantasmal; pero en este caso, y por más que pudiera resultar inexplicable, se trata indudablemente de algo hermosamente fantasmal».

También es recogido en los textos de investigación sobre la fotografía en la Región de Murcia: «La trascendencia que adquiere su producción fotográfica nacionalmente, así como la libertad de la que goza para expresarse desde muy tempranas fechas, hace que sea uno de los autores que producen una renovación plástica importante dentro de la práctica de la zona. Del mismo modo, se convierte en un creativo que posee un lenguaje identificativo claro y conciso, en el que la hibridación de la imagen alcanzará una interesante evolución. Por todo ello, la producción de este artista enlaza directamente con la fotografía más contemporánea y renovadora de todo el territorio nacional»<sup>8</sup>.



**Danno e dipendenza**  
1992  
*Fuera de serie*  
Fotograma mixto - rayos X  
106 x 70 cm

Acceptance of his work?

*Medium on Trial* expanded the sensitivity of the public and professionals in the art scene towards the new directions photography was taking. After the first solo exhibitions at the Círculo de Bellas Artes in Madrid and the Church of San Esteban in Murcia, Ceballos was also enthusiastically received by galleries and institutions in the late 1980s, taking part in many shows in Spain and abroad. Outstanding among these was his participation in the Vigo FotoBienal and the Enschede FotoBienal, where he also produced a large-scale photogram in public, as well as the exhibition curated by Rafael Doctor on the photogram and collage in Spain.<sup>6</sup> Moreover, many collectors were delighted by Ceballos's ebullient experimentation, brilliance and technical skill, by which he was able to achieve images of great artistic beauty, with the added attraction of owning a unique work; this enabled him to sell numerous pieces from that period to public and private collections.<sup>7</sup>

Art critics in the press responded very positively to Ceballos's works. José Martínez Calvo, in *La Opinión de Murcia*, highlights the transition from his first series produced with photograms and emphasizes how he had evolved towards his "transparent portraits", created with x-rays, with a ghostly feeling hovering in them. He also recalls how Susan Sontag describes the strange emotions experienced by the character in Thomas Mann's *The Magic Mountain* on seeing the x-ray of his lover, as "what he should have expected to see, but which no man was ever intended to see and which he himself had never presumed he would be able to see: he saw his own grave". And Martínez Calvo concludes: "There is also, inevitably, something ghostly in these photos; but in this case, inexplicable though it may seem, it is something beautifully ghostly".



**Filmmaker**  
1990  
*Amor fósil*  
Fotograma  
141 x 105 cm

He is also included in research texts on photography in the Region of Murcia: "The importance his photographic output has acquired at a national level, together with the freedom he has enjoyed to express himself from very early on, make him one of the artists who are producing a major renewal in visual practice in the region. By the same token, he is becoming a creative presence with a clear, concise language that establishes his identity, in which the hybridization of the image reaches an interesting stage of evolution. For all these reasons, this artist's work connects directly with the most contemporary and innovative photography in the country as a whole."<sup>8</sup>

6) *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España* fue comisariada por Rafael Doctor para la Sala Canal de Isabel II y producida por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid en 1994.  
7) Puede observarse en la procedencia de numerosas obras de la serie *Amor fósil*.

8) Vázquez Casillas, Fernando: *Historia de la Fotografía en Murcia, 1975-2004*. Murcia, Mestizo-NAVE KA, 2004, p. 199.

6) *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España* [Photography without a Camera: Recent Collage and Photograms in Spain] was curated by Rafael Doctor for the Sala Canal de Isabel II and produced by the Regional Ministry of Education and Culture of the Community of Madrid in 1994.  
7) This can be observed in the provenance of many works in the *Amor fósil* series.

8) Fernando Vázquez Casillas, *Historia de la fotografía en Murcia, 1975–2004* (Murcia: Mestizo-NAVE KA, 2004), p. 199.





**Capullo de rosa**  
1992  
*El jardín de la ausencia*

Fotograma positivado por  
contacto  
105 x 40 cm



**El jardín de la ausencia**  
1992  
*El jardín de la ausencia*

Fotograma  
30 x 40 cm





**Pubis Song**  
1989  
Amor fósil  
Fotograma  
128 x 100 cm  
Colección Emilio Escribano

**El mito del Unicornio**  
1988

Amor fósil

Fotograma  
171 x 246 cm







**Humano 4**  
2005  
Crisálidas  
Fotograma  
149 x 127 cm



**El legado**  
1994  
Señora Amnesia  
Fotograma mixto  
102 x 102 cm



No obstante, en algunas publicaciones sobre la historia de la fotografía en España, como los libros de Publio López Mondéjar, se menciona a Tomy Ceballos y otros fotógrafos de su generación de forma muy marginal o incluso con una crítica bastante negativa. Resulta significativo que en volúmenes dedicados a la historia reciente de la fotografía en España se incluyan textos que pretenden acercarse a un rigor histórico y científico, aunque acaban cayendo en el libelo y el escarnio más cercano a revistas y programas del corazón. Puede observarse cómo, en su afán de mantener la primacía de lo documental en fotografía, menosprecian a aquellos que según ellos no lo son: «De este radical rechazo del realismo documental, que trataba de convertir a la fotografía en un mero soporte o herramienta de experimentación artística, nace buena parte del nuevo academicismo experimental, en la línea de algunos autores interdisciplinares como Cindy Sherman, Anna y Bernard Johannes [probablemente López Mondéjar se refiere a la pareja Anna y Bernard Blume], Thomas Ruff y Jürgen Klauke, para los que la cámara no es ya sino un objeto prescindible para realizar sus obras»<sup>9</sup>.

¿Que no sean realizadas con una cámara convencional significaría que no puedan ser documentos de nuestro tiempo? –tal como indica López Mondéjar. ¿Las fotografías de Thomas Ruff, basadas en cámaras astronómicas o dispositivos de vigilancia, no presentan temas fundamentales para la sociedad del siglo XX y XXI, como la creación del cosmos, la inmensidad cada vez mayor del universo o el *panopticum universalis* que amenaza las frágiles libertades conseguidas por el ser humano? ¿Las obras de Cindy Sherman no constituyen la más efectiva denuncia de muchos problemas de la mujer en nuestras sociedades actuales (identidad, estereotipos de género, anorexia, bulimia, etc.)? Por cierto, tampoco parece muy acertado dicho autor cuando se refiere a la cámara como objeto prescindible para

realizar las obras en los fotógrafos que menciona, puesto que todos ellos han realizado la mayoría de sus proyectos mediante cámaras fotográficas, a excepción de algunas series de Ruff a partir de fotografías solicitadas a observatorios astronómicos o recogidas de Internet.

Y continúa López Mondéjar menospreciando también a aquellos que usan procesos divergentes con los más tradicionales de la fotografía, incluyendo a Ceballos entre esa tendencia: «Se trataría nuevamente de someter a la fotografía, con lo que se estrecharían considerablemente sus márgenes de libertad creativa. Entre los más cercanos a esta corriente hay que mencionar a Julio Álvarez Yagüe, Pedro Avellaned, Antonio Bueno, Tomy Ceballos, Ramón David... [¡incluso incluye al propio Joan Fontcuberta

en esa larga lista!], que realizan su obra basándose en diversos procesos de manipulación y en la invención o fabricación de sus imágenes»<sup>10</sup>.

¿Puede haber un proceso más auténticamente fotográfico en la historia de la fotografía que el fotograma? Podría calificarse de proceso pionero o prefotográfico, pues antes de realizar sus primeros experimentos con cámaras, el mismo Henry Fox Talbot<sup>11</sup> elaboró numerosos fotogramas de objetos que le permitieron mejorar su proceso de papel emulsionado con sales de cloruro de plata. Expresar que se restringen los márgenes de libertad creativa, porque se usen procesos alternativos a la fotografía más tradicional, es tan absurdo como relegar a todos aquellos fotógrafos que usen cámaras que no estén basadas en una óptica y emulsión fotoquímica tradicional.

10) *Ibid.*, p. 527.

11) El británico Henry Fox Talbot y los franceses Nicéphore Niépce y Louis Daguerre son considerados los inventores de la fotografía. Antes de usar una cámara oscura para tomar fotografías, tal como las conocemos hoy en día, Talbot realizó numerosos experimentos situando objetos sobre papeles a los que previamente había preparado una emulsión sensible a la luz, de modo que recogía sus siluetas.

9) López Mondéjar, Publio: *Historia de la Fotografía en España*. Barcelona, Lunweg Editores, 2005, pp. 516-517.

However, in some publications on the history of photography in Spain, such as Publio López Mondéjar's books, Tomy Ceballos and other photographers of his generation are mentioned very marginally or even subjected to quite negative criticism. It is significant that volumes devoted to the recent history of photography in Spain include texts that purport to observe historical and academic rigour but end up lapsing into a slanderous, derisive tone closer to gossip magazines and TV. It is noticeable that in their eagerness to maintain the primacy of the documentary facet of photography, they despise those who, in their view, do not conform to it: "This radical rejection of documentary realism, which tried to turn photography into a mere support or tool for artistic experimentation, gave rise to much of the new experimental academicism, in the vein of some interdisciplinary artists such as Cindy Sherman, Anna and Bernard Johannes [López Mondéjar is presumably referring to the couple Anna and Bernhard Blume], Thomas Ruff and Jürgen Klauke, for whom the camera has become no more than a dispensable object for producing their works."

Does the fact that they are not produced with a conventional camera mean that they cannot be documents of our time, as López Mondéjar indicates? Do Thomas Ruff's photographs, based on astronomical cameras or surveillance devices, not present themes of fundamental importance to twentieth- and twenty-first-century society, such as the creation of the cosmos, the ever-greater immensity of the universe or the *panopticum universalis* that threatens the fragile freedoms won by human beings? Do Cindy Sherman's works not constitute the most effective denunciation of many problems facing women in our present-day societies (identity, gender stereotypes, anorexia, bulimia, etc.)? Nor, indeed, does this author seem very close to the

9) Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Barcelona: Lunweg, 2005), pp. 516–17.

mark when he refers to the camera as a dispensable object for producing the works of the photographers he mentions, since all of them have produced most of their projects with cameras, apart from some series by Ruff based on photographs ordered from astronomical observatories or collected from the Internet.

And López Mondéjar also continues disparaging those who use processes that diverge from the most traditional in photography, and includes Ceballos in this trend: "It is again a matter of subjugating photography and thereby considerably narrowing its margins of creative freedom. Among those closest to this movement we should mention Julio Álvarez Yagüe, Pedro Avellaned, Antonio Bueno, Tomy Ceballos, Ramón David... [he even includes Joan Fontcuberta in this long list!], who produce their work on the basis of various processes of manipulation and inventing or fabricating their images."<sup>10</sup>

Is it possible to find a more genuinely photographic process in the history of photography than the photogram? It could be described as a pioneering or pre-photographic process, since before making his first experiments with cameras, Henry Fox Talbot himself<sup>11</sup> produced numerous photograms of objects which enabled him to improve his process of coating paper with an emulsion of silver

chloride salts. To state that the margins of creative freedom are restricted simply because alternative processes to the most traditional photography are used is as absurd as dismissing all photographers who use cameras not based on traditional optics and photochemical emulsion.

10) López Mondéjar, p. 527.

11) Henry Fox Talbot in Britain and Nicéphore Niépce and Louis Daguerre in France are considered the inventors of photography. Before using a *camera obscura* to take photographs, as we know them today, Talbot performed many experiments placing objects on sheets of paper which he had prepared in advance with a light-sensitive emulsion, so that it picked up their silhouettes.





**Chemical landscape**

1999

Abstracto

Fotograma mixto  
32 x 106 cm



Una persona que se interese por la historia de la fotografía en España y lea libros como el reseñado, puede extraer conclusiones muy erróneas sobre los únicos fotógrafos interesantes de las últimas décadas, en base a sus textos e imágenes, que plantean una historia sesgada hacia los fotógrafos más documentales, dejando fuera o menospreciando la enorme expansión que tuvo el medio fotográfico en lo que se refiere a géneros, técnicas y espacios de difusión. Desde estas líneas creo oportuno reivindicar y situar en su justo valor a fotógrafos experimentales de finales de la década de 1980 y entre ellos a Ceballos, porque logra elevar una técnica tan simple como el fotograma a una escala superior en su capacidad comunicativa y artística, incluso a veces con ideas y producciones anteriores a trabajos similares en el extranjero, como los de Adam Fuss<sup>12</sup>.

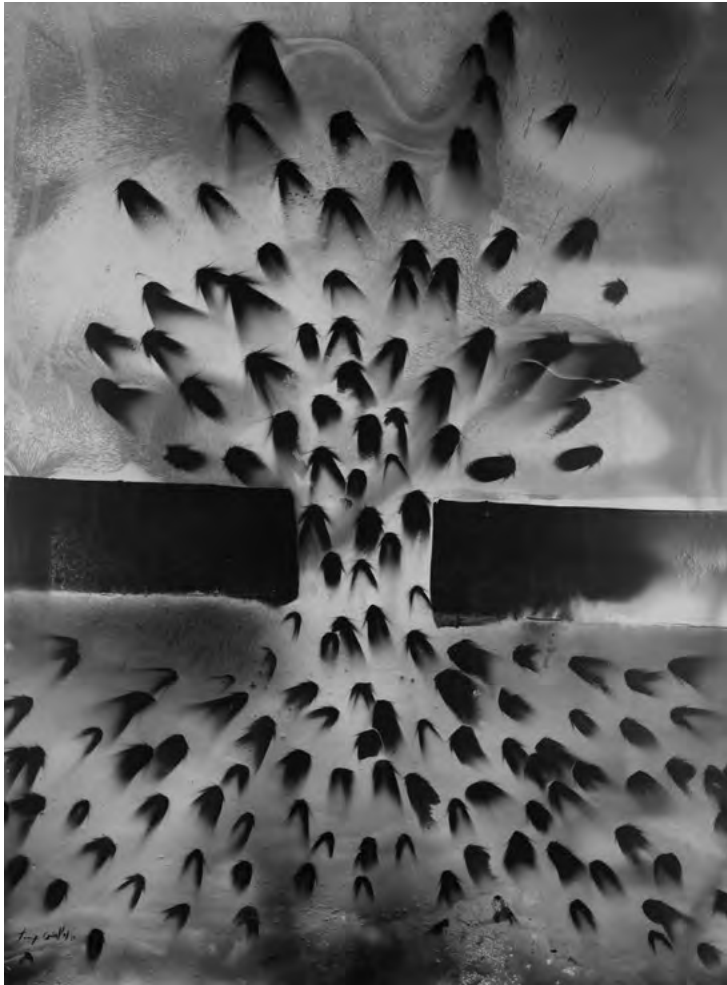
Desgraciadamente en aquellos años la valoración de Ceballos no tuvo una repercusión tan amplia e internacional como debiera, fundamentalmente por factores como la todavía escasa valoración de la singularidad de nuestros artistas en las adquisiciones por parte de colecciones oficiales, la falta de proyección internacional de nuestras galerías y marchantes de arte; así como la sustitución de una historiografía y crítica rigurosa por esa serie de ensayos en revistas y libros comentados con anterioridad que, en vez de promover y dar a conocer lo mejor de todos los ámbitos de creación fotográfica, se ocupó principalmente de defender a la fotografía documental dentro de una absurda simplificación bipolar entre fotografía documental y fotografía de creación.

**Déjà vu - 1**  
1994  
*Señora Amnesia*  
Fotograma mixto  
103 x 77 cm

12) En fecha posterior a los fotogramas de la serie *Amor fósil* de Ceballos, Adam Fuss produjo una interesante serie de fotogramas (*Untitled*, 1990) donde colocaba el papel fotográfico debajo de pequeños estanques de agua con fondo transparente, introduciendo en ellos a niños para recoger sus siluetas y las ondas creadas por su movimiento.



**Bebé**  
1989  
*Amor fósil*  
Fotograma  
33 x 25 cm



**El faro de mis recuerdos**  
1994  
*Señora Amnesia*  
Fotograma mixto  
100 x 38 cm

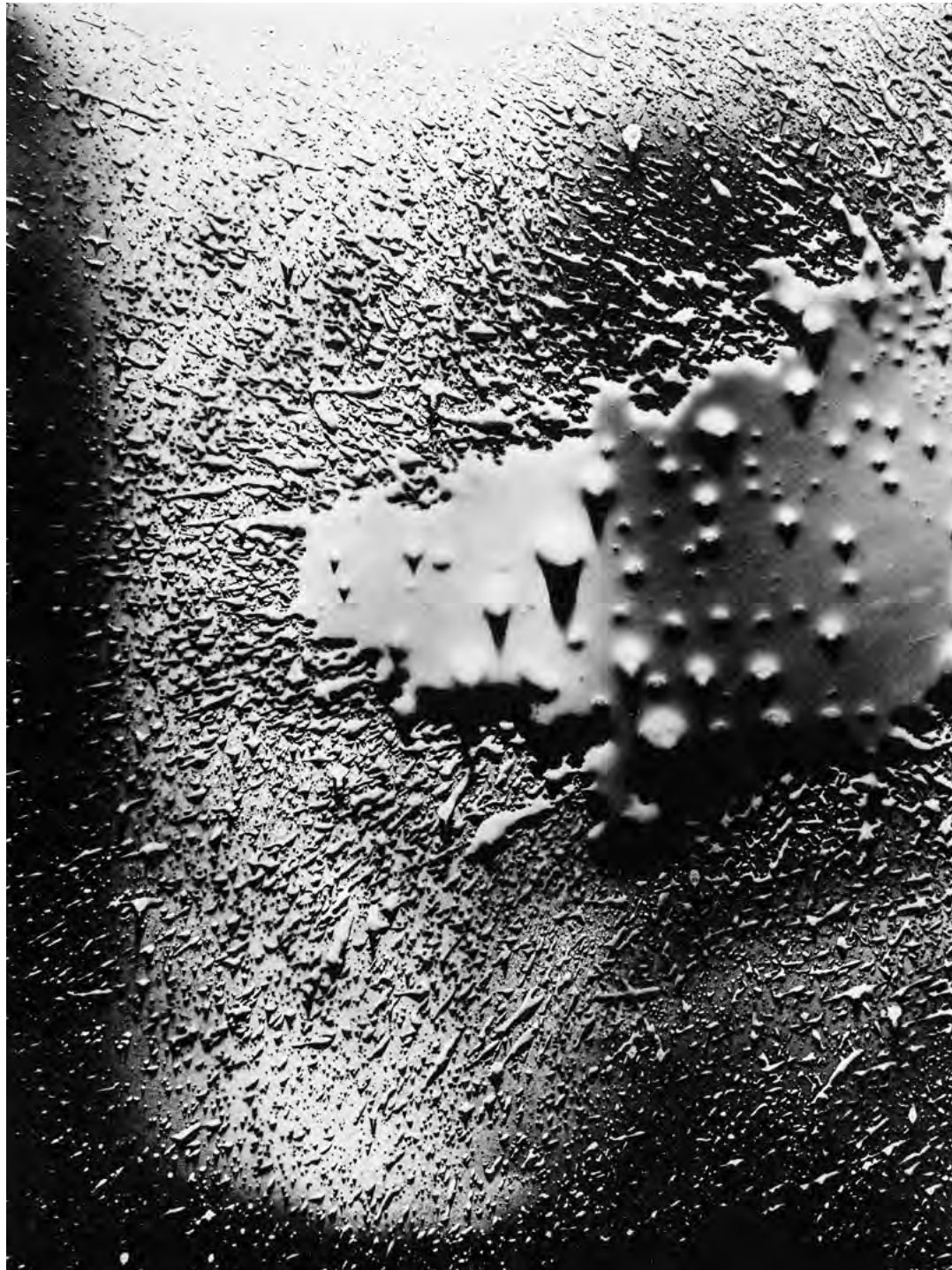


Someone who is interested in the history of photography in Spain and reads books like the one just reviewed may draw highly erroneous conclusions about the only interesting photographers of the last few decades, on the basis of its texts and images, which present a history biased towards the most documentary photographers, leaving out or denigrating the enormous expansion of the photographic medium in terms of genres, techniques and spaces for dissemination. In this essay I think it is appropriate to defend and recognise the true value of experimental photographers of the late 1980s, including Ceballos, because he manages to elevate a technique as simple as the photogram to a higher plane in its communicative and artistic capacity, sometimes even with ideas and modes of production earlier than similar works abroad, such as those of Adam Fuss.<sup>12</sup>

In those years, unfortunately, Ceballos's work did not have the widespread and international impact that it should have had, primarily owing to factors such as the still scant appreciation of the distinctive qualities of our artists in acquisitions by official collections, the lack of international presence of our galleries and art dealers, as well as the replacement of rigorous historiography and criticism by that series of essays in journals and books mentioned earlier, which, instead of promoting and raising awareness of the best in all areas of creative photography, concerned themselves mainly with defending documentary photography within an absurd and oversimplified binary opposition between documentary and creative photography.

12) At a later date than Ceballos's series *Amor fósil*, Adam Fuss produced an interesting series of photograms (*Untitled*, 1990) in which he placed the photographic paper under small tanks of water with transparent bases, placing children in them to register their silhouettes and the waves created by their movement.





**Cosmo agonía**  
2000  
Abstracto

Fotograma positivado por contacto  
40 x 30 cm x 3

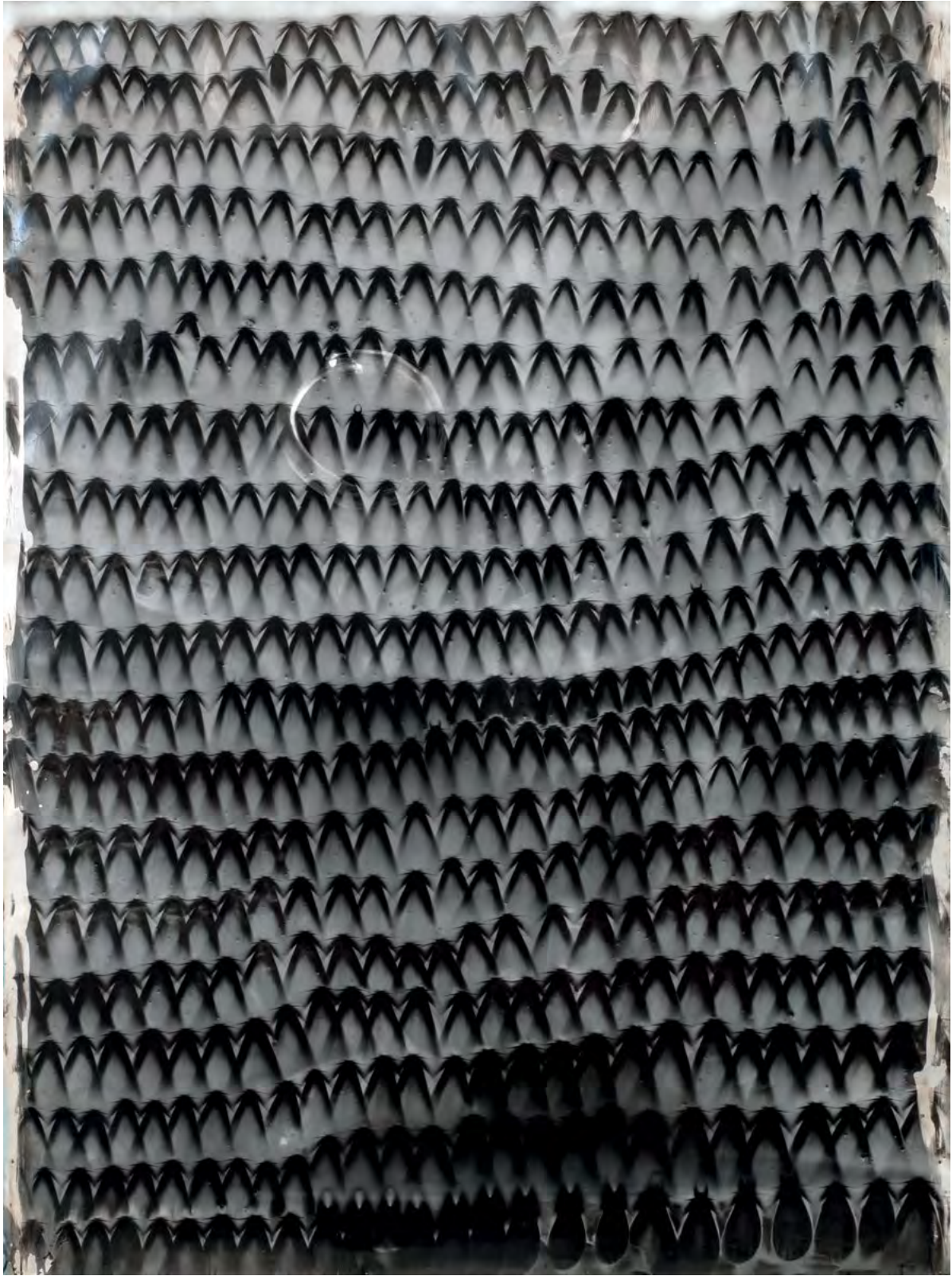




## Evolución de su obra

Después de analizar el contexto a finales de la década de 1980 en el que aparecen las primeras obras de Ceballos y su repercusión en la escena artística, continuemos explorando su obra. Las series de Ceballos han evolucionado en un movimiento constante, atraído siempre por todo tipo de técnicas de imagen que le permitan recoger huellas de energía de personas y objetos. Empezó con las obras mencionadas anteriormente de su serie *Amor fósil*, continuando en 1994 con *Señora Amnesia*, donde mezcla fotograma y trazos luminosos realizados con linternas, permitiéndole lograr imágenes que empiezan a ser más cercanas al expresionismo abstracto.

Posteriormente sus *radiografías* introducen al espectador en lo no visible directamente, en la energía de los rayos X como fuente de nuevas imágenes. Sorprende cómo a través del predominio de las curvas y formas ondulantes logra impregnar de una cierta sensualidad imágenes de esqueletos, tan profundamente enraizadas en nuestra sociedad como símbolos de la muerte. Nos encontramos ante una sorprendente renovación del díptico de Durero representando a Adán y Eva. Si el pintor alemán ofrece un díptico donde busca expresar la vida y la maravilla de la creación humana —y permite deleite del espectador con su dominio exquisito de matices del exterior del cuerpo, destacando en Adán sus músculos y en Eva unas formas aún más delicadas al mostrar una luminosidad especial que casi atraviesa la piel—, Ceballos, en cambio, expone el esqueleto humano, nuestro yo más íntimo y a la vez desconocido, el andamiaje que soporta nuestra vida y que permanecerá más tiempo después de ella. Una reflexión sobre la existencia y la muerte, realizada con la energía de los rayos X que han salvado tantas vidas; pero sobre todo una interesante propuesta sobre cómo nuestra mirada, y por tanto lo que percibimos como real, se conforma también en gran medida por el tipo de energía que usamos para observar.



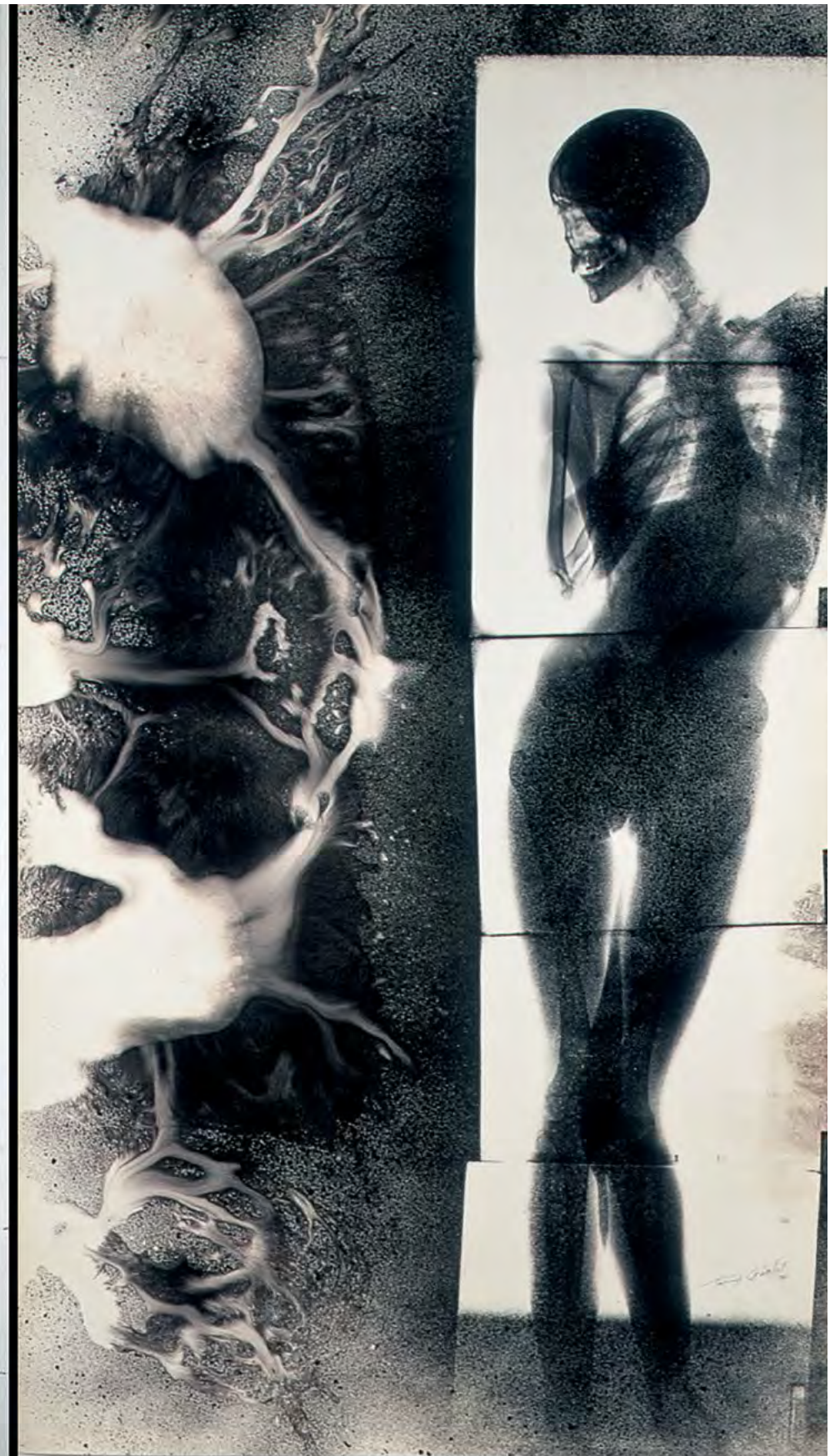
**La señal**  
1994  
*Señora Amnesia*  
Fotograma mixto  
148 x 106 cm

## Evolution of his work

Having analysed the context of the late 1980s in which Ceballos's first works appeared and their impact on the art scene, let us continue exploring his work. Ceballos's series have evolved in a constant progression, always attracted by every type of image technique that enables him to collect traces of energy from people and objects. He began with the works mentioned previously in his *Amor fósil* series, continuing in 1994 with *Señora Amnesia* [Madam Amnesia], where he mixes photograms and light traces produced with lanterns, allowing him achieve images that begin to be closer to abstract expressionism.

Subsequently, his *radiografías* [radiographies] introduce the viewer to what is not directly visible: the energy of x-rays as a source of new images. It is remarkable how he manages to impregnate images of skeletons, so deeply rooted in our society as symbols of death, with a certain sensuality, through the predominance of curves and undulating forms. We are confronted with a startling updating of Dürer's twin paintings of Adam and Eve. While Dürer offers a diptych in which he seeks to express life and the wonder of human creation — and indulges the viewer with his exquisite command of the body's external nuances, highlighting the muscles in Adam and even more delicate forms in Eve, with a special luminosity that almost shines through the skin, Ceballos, on the other hand, exhibits the human skeleton, our most intimate and at the same time unknown self, the scaffolding that supports our life and will remain when it is over. It is a meditation on existence and death, produced with the energy of x-rays, which have saved so many lives, but above all an interesting demonstration of how our gaze, and therefore what we perceive as real, are also largely shaped by the type of energy we use to observe things.





**Universe**  
1989  
*Amor fósil*

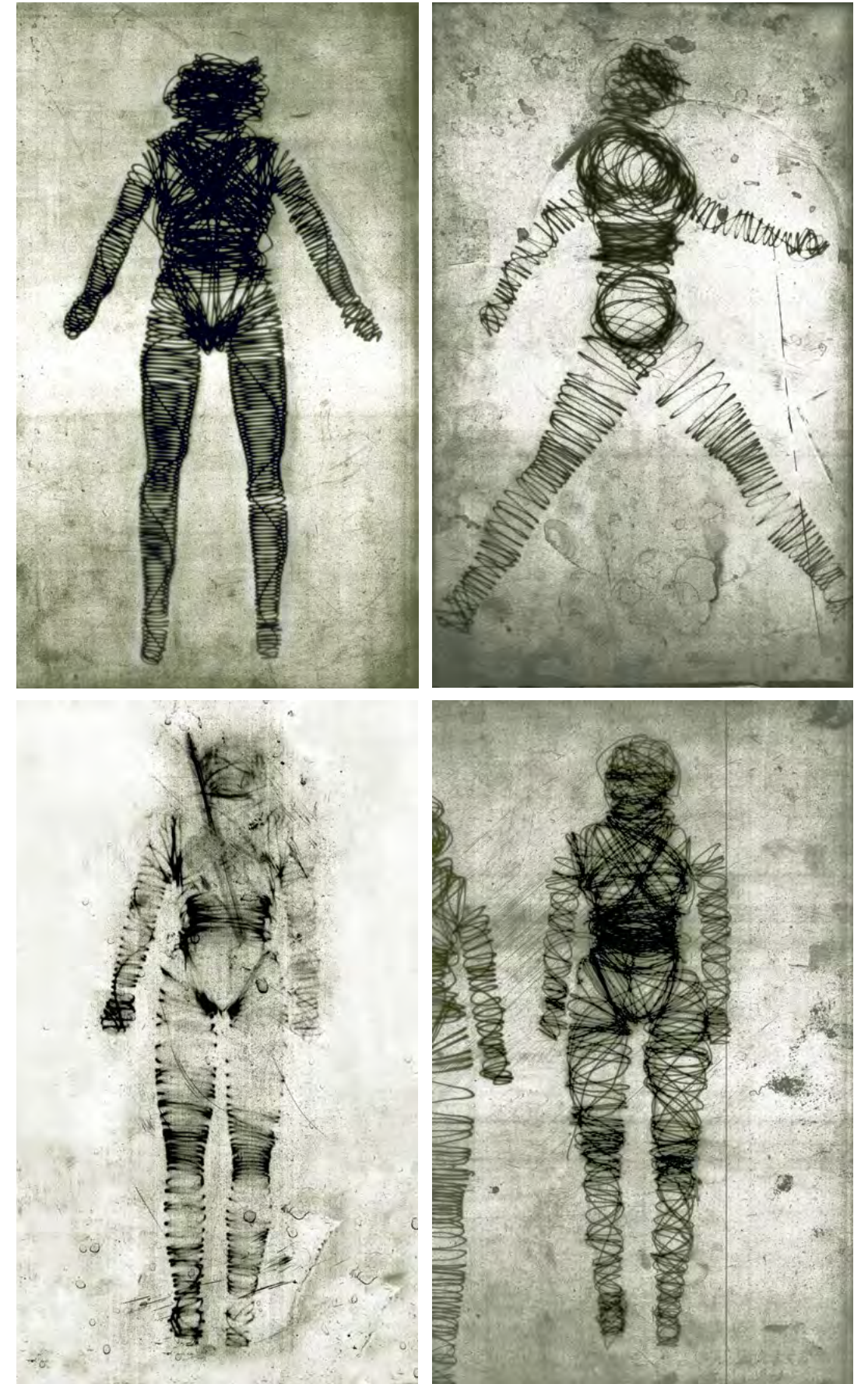
Fotograma mixto  
205 x 105 cm x 3



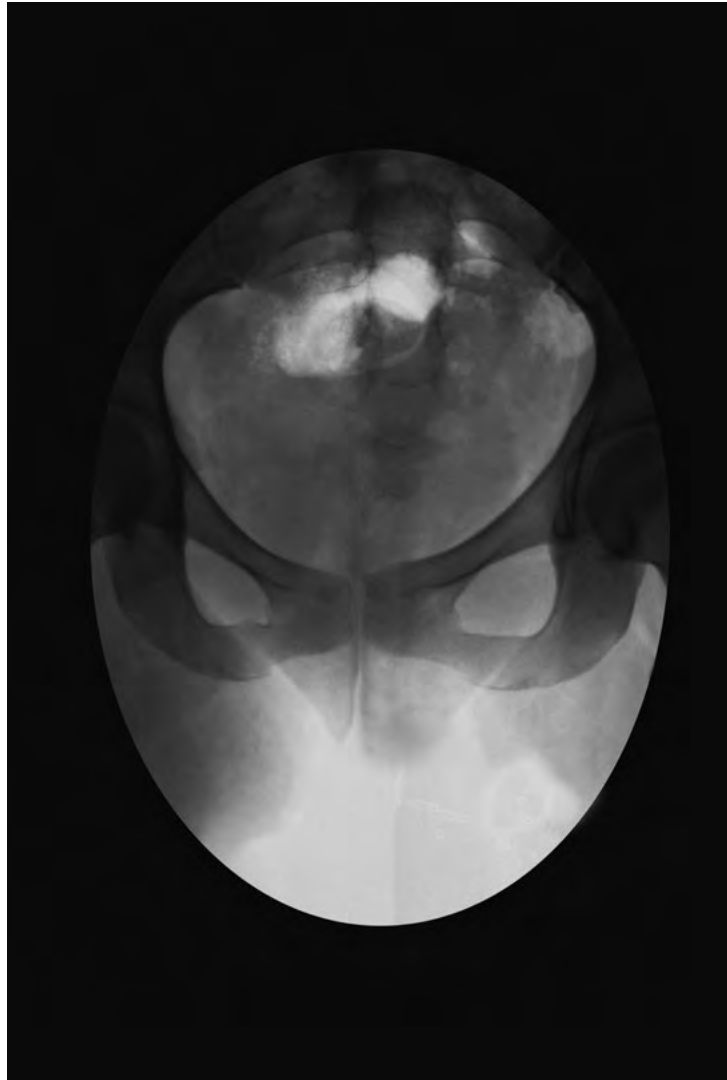
**Mito y logos de Nancy**  
1992  
Pupilas  
Rayos X. Digitalizado  
80 x 45 cm



**Mito y logos de Nancy**  
1992  
Pupilas  
Rayos X. Digitalizado  
80 x 45 cm

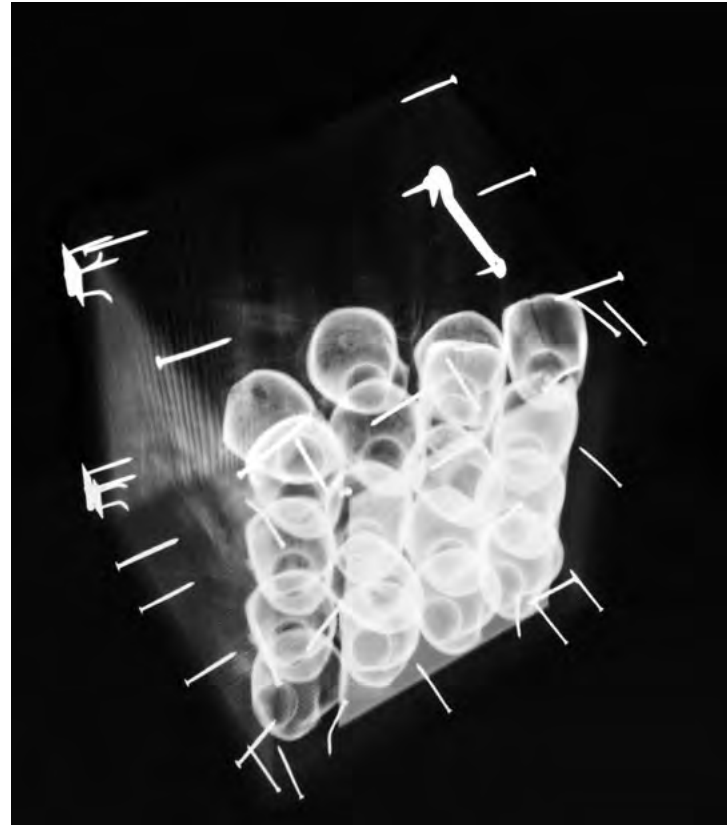






**La máscara**  
2001  
Rayos x

Rayos X. Digitalizado  
Medidas variables



**Dolly-box**  
2001  
Rayos x

Rayos X. Digitalizado  
Medidas variables



**Gramófono**  
2001  
Xpectrum

Rayos X. Digitalizado  
110 x 74 cm





**Chaqueta de cuero**  
2000  
*Pieles*  
Rayos X  
81 x 90 cm

«*Xpectrum* con X de rayos X, es una propuesta sobre la materia y la imagen. Entendemos la luz solo como un reflejo, pero la luz continúa sin la materia, sin la imagen. La imaginación interviene justo al cerrar los ojos. Entonces surge una luz cerebral, un resplandor que proviene de la memoria. Para ello, hay que dejar abiertas las puertas de la evocación y experimentar las fronteras, no entre lo real y lo imaginario, sino entre lo que está y no se ve y lo que se ve y no está»<sup>13</sup>.

Al lograr condensar simultáneamente el contorno de los objetos y la construcción interior, tanto en el cuerpo humano como en su serie sobre instrumentos musicales o la realizada con muñecas, el fotógrafo vuelve a su obsesión por superponer otras capas a la huella-índice del objeto. Si en sus series anteriores sumaba el aura de energía sugerida por sus intervenciones sobre la huella-índice obtenida por el fotograma,

en *Xpectrum* logra la fusión de la huella-índice externa con la estructura más íntima de los sujetos.

A finales de la década de 1990, Ceballos empieza a explorar las posibilidades de las técnicas digitales aplicadas a la creación de imágenes, mediante el uso de programas de edición de imágenes, así como de síntesis 3D. Estos conjuntos de obras serán tratados más adelante en este catálogo, por lo que me centraré en uno de sus últimos proyectos realizados con fotografía química, los "olagramas". Desde hace ya unos años le rondaba esta idea en la cabeza: ¿sería posible registrar una ola con la técnica del fotograma? Habría que realizar todo el proceso de noche, convirtiendo la playa en estudio fotográfico y laboratorio. Después de algunos experimentos, lo ha conseguido mediante una estructura donde incorpora un flash a una cierta altura sobre el papel fotográfico sensible, disparando un destello justo cuando la ola pasa por encima del papel. Un ingenioso procedimiento que le permite captar los complejos arabescos que forma la ola, paisajes imposibles donde florecen bosques y seres extraños formados por espumas y remolinos de agua.

13) Texto de introducción de Tomy y Javier M. Ceballos para la exposición en la galería Rinocerus, Elche, 2002.



"*Xpectrum*, with X for x-rays, is a project on matter and images. We think of light as only a reflection, but light subsists without matter, without an image. Imagination comes into play just as we close our eyes. Then a cerebral light appears, a glow that comes from memory. For this to occur, we have to leave the doors of evocation open and experience the boundaries, not between the real and the imaginary, but between what is there but is not seen and what is seen but is not there."<sup>13</sup>

In managing to condense the outlines of objects and their internal construction simultaneously, both in the human body and in his series on musical instruments or the one he produced with dolls, Ceballos returns to his obsession with superimposing other layers on the index-trace of the object. Whereas in his earlier series he added the aura of energy suggested by his interventions over the index-trace obtained by the photogram, in *Xpectrum* he succeeds in merging the external index-trace with the subjects' most intimate structure.

At the end of the 1990s, Ceballos began to explore the possibilities of digital techniques applied to image creation, using image-editing as well as 3D-synthesis programs. These sets of works will be discussed later in this catalogue, so I will focus on one of his most recent projects produced with chemical photography, the *olagramas* ["waveograms"]. He had already been turning this idea over in his mind for several years: would it be possible to record a wave with the photogram technique? The whole process would have to be carried out at night, turning the beach into a photographic studio and laboratory. After some experiments, he succeeded, using a structure in which he fitted a flash at a certain height above the light-sensitive photographic paper, firing a flash of light just as the wave passed over the paper. It is an ingenious procedure which enables him to capture the complex arabesques formed by the wave, impossible landscapes where forests and strange beings flourish, created by the foam and the eddying water.

**Venus púdica**  
1989  
*Rayos X*  
Rayos X. Digitalizado  
Medidas variables

13) Introductory text by Tomy and Javier M. Ceballos for the exhibition at the Rinocerus gallery, Elche, 2002.



A pesar de su continua experimentación, Ceballos es un autor fiel a sus raíces, pues todas sus series muestran un continuo interés por escribir con luz, y otras energías, relatos que vayan más allá de la descripción óptico-fotográfica tradicional de la realidad. No es fácil construir historias con una técnica tan básica. De hecho, las imágenes realizadas con fotogramas son habitualmente frías, tendiendo hacia una marcada abstracción derivada del uso habitual de objetos para su creación y de la simplificación que introduce esta técnica al recoger solo la silueta. Incluso cuando algunos autores, como Neusüss, recurren a modelos humanos, siguen teniendo un aura fría, casi de dibujo técnico, al aparecer como meras huellas de siluetas, planas, sin volumen ni posibilidad de que el espectador perciba un espacio tridimensional. La tendencia más habitual es usar el fotograma como si fuera un negativo fotográfico sin cámara; es decir, a producirlo colocando objetos sobre la emulsión fotográfica y exponiendo todo simultáneamente, tal como sucede dentro de la cámara. La belleza de las técnicas de Ceballos se encuentra precisamente en la concepción opuesta a la instantaneidad de la toma fotográfica, en elongar el proceso para conseguir impregnar de texturas y pinceladas cálidas el lienzo fotográfico. Logrará así traspasar la mera huella indicial del fotograma, para capturar el aura de sus personajes y sugerir al espectador historias que van más allá del mero documento.

Esta exposición y catálogo permitirán al espectador acercarse al mundo mágico de Ceballos. Un mundo donde la energía luminosa es usada para ver más allá de las formas y la piel exterior. Un mundo donde no es necesaria la cámara y su intermediación óptica, que impone de partida un espacio de perspectiva central, una limitación a la construcción de otras formas de contar. Porque la imagen aquí es construida directamente por la luz, interactuando con los objetos y modelos, de forma que, organizando sus proyecciones y veladuras, Ceballos ofrece al espectador un espacio irreal, sin perspectiva clara, que a menudo recuerda a sensaciones de inmersión y otras claramente amniótico.



Ola 3 (Calblanque)  
2021  
Abstracto olas  
Olograma  
100 x 170 cm

¿Adónde le llevará su experimentación? Por ahora, ha logrado atraparnos en la red de historias construidas con su fosfo-efervescencia creadora y, desde aquella década mágica de 1980, nos ha permitido salir de la oscuridad fría de tantas fotografías técnicamente perfectas y, sin embargo, carentes de emociones e historias. Para construirlas, deseo destacar cómo Tomy Ceballos ha recuperado la importancia del juego y el azar de los primeros dadaístas, habiendo logrado, con pinceladas de luz y revelador, superponer capa tras capa de formas y texturas, que hacen de cada imagen un fascinante laberinto visual, un enigma en el que detenerse y deleitarse, porque la fotografía hace tiempo que dejó de ser simple documento para adentrarse en los dominios de la ficción y de las emociones.



Ola preciosa  
2009  
Abstracto olas  
Olograma  
30 x 24 cm

togram as if it were a photographic negative without a camera; in other words, to produce it by placing objects on the photographic emulsion and exposing it all simultaneously, as one does in a camera. The beauty of Ceballos's techniques lies precisely in adopting the opposite conception to the instantaneous taking of a photograph: stretching out the process to enable him to impregnate the photographic canvas with textures and warm brushstrokes. In doing so, he manages to transcend the mere indexical trace of the photogram, capturing the aura of his characters and suggesting stories to the viewer that go beyond a simple document.

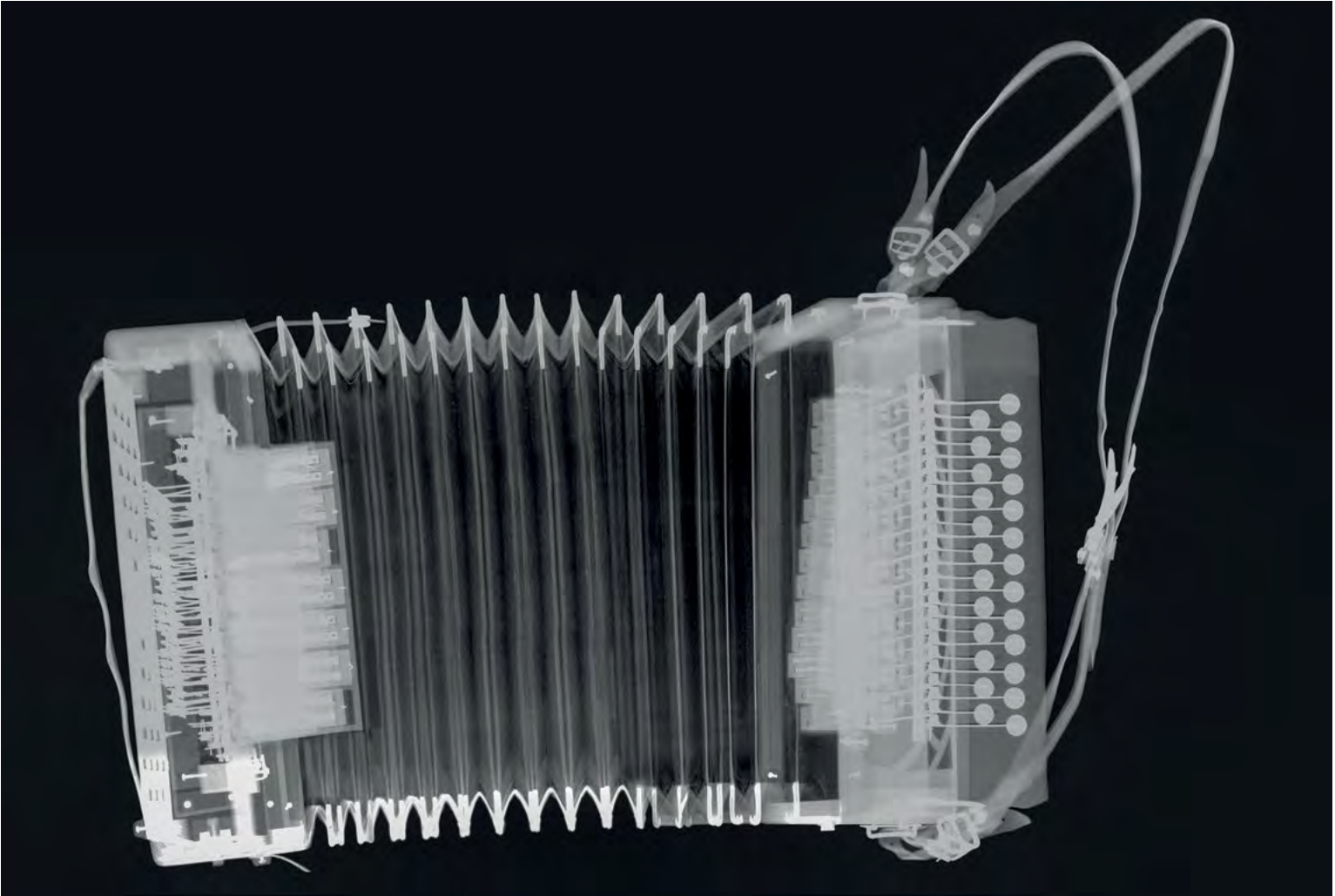
This exhibition and catalogue allow us to get closer to the magical world of Ceballos. It is a world where light energy is used to see beyond the shapes and the outer skin, a world where there is no need for the camera as an optical intermediary, imposing a central perspective space, a limitation on constructing other ways of telling stories. Because the image here is built up directly by light, interacting with the objects and models, so that by organizing his projections and diaphanous layers, Ceballos offers the viewer an unreal space, with no clear perspective, which often recalls feelings of immersion and at other times is clearly amniotic.

Where will his experimentation lead him? For now, he has managed to draw us into the network of stories constructed with his creative phospho-effervescence, and since that magical decade of the 1980s he has enabled us to get away from the cold darkness of so many photographs that are technically perfect yet lacking in feelings and stories. I want to emphasize how, in constructing them, Tomy Ceballos has recovered the importance of play and chance from the early Dadaists, superimposing layer after layer of forms and textures with brushstrokes of light and developer and making each image a fascinating visual labyrinth, an enigma to linger over and delight in, because photography ceased some time ago to be a mere document and entered the realms of fiction and feelings.





**Violín**  
2001  
Xpectrum  
Rayos X. Digitalizado  
110 x 87 cm



**Acordeón**  
2001  
Xpectrum  
Rayos X. Digitalizado  
87 x 110 cm





**Meonas**  
1992  
Pupilas

Rayos X. Digitalizado  
130 x 87 cm



**Arquitectura poética**  
2017  
Océanos Pacíficos

Escultura digital - 3D  
Medidas variables





**Las margas de Margot**  
1992  
*El jardín de la ausencia*  
Fotograma  
106 x 48 cm



**G. Géiser**  
2018  
*Niñ@s*  
Fotograma  
158 x 105 cm



**Intuidor**  
2021  
*Fuera de serie*  
Escultura digital - 3D  
74 x 100 cm









# Imagen. La presencia de una ausencia

Pedro Medina

## Pensar el mundo como imagen hoy

Todo contar alude a una historia, es decir, a la relación entre lo que sucede y el discurso que lo describe. De ahí que el conjunto del proyecto *La huella es el molde de la ausencia* no considere únicamente una descripción de hechos, planteándose también la trascendencia de los mismos. Parte así de una pregunta: ¿desde dónde (o cuándo) miramos la esencia de la fotografía?, y de una afirmación: vivimos inmersos en un universo de imágenes.

Muchos más podrían ser los interrogantes: ¿cómo son estas imágenes? o ¿cuál es el calado de esta circunstancia? Sin embargo, antes de responder a estas últimas cuestiones, se debe constatar que nuestra situación actual resulta de la confluencia de varios fenómenos, entre los que podríamos constatar, por un lado, la concepción moderna del mundo como imagen y, por otro, la elección de esta como el mejor medio para comunicarnos en la Babel globalizada. Para entenderlo, se puede acudir a autores como Heidegger, quien describió nuestro tiempo como “la época de la imagen del mundo”, aclarando que esto «significa [...] concebir el mundo como imagen [...] El propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen [es] lo que caracteriza [...] la Edad Moderna»<sup>1</sup>.

Asimismo, en la “aldea global” son los medios de comunicación los principales generadores de transformaciones sociales<sup>2</sup>. Este hecho ha dado lugar a una creciente “iconosfera global” de pantallas ubicuas<sup>3</sup>, fruto de la hiperreproductibilidad digital, que acerca cualquier rincón del mundo mientras produce una saturación icónica.

Por lo que respecta a las imágenes, el régimen audiovisual está condicionado por los modos técnicos de darse la visualidad. De esta manera, los nacidos en el siglo XXI identifican “imagen” con imagen digital. ¿Qué características tiene? José Luis Brea describe la *e-image* (imagen electrónica, surgida con el vídeo, e imagen digital, en la ciberesfera) como inmaterial y volátil. Sus propiedades proceden de su condición ubicua como imagen repetida infinitas veces, viéndose reducida su credibilidad, lo que altera los criterios de valor de la imagen, dentro de las economías del espectáculo<sup>4</sup>.

2) Cf. McLuhan, Marshall: *La galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typographicus”*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985 [1962]. Michel Serres también anunció este cambio de paradigma como el paso de la era de Prometeo a la de Hermes, es decir, del mundo de la producción y el industrialismo al de la comunicación y el transporte; cf. Serres, Michel: “Le messenger”, en Polizzi, Gaspare y Porro, Mario (eds.): “Michel Serres”. *Riga*, nº 35, 2014 [1967], pp. 42-54.

3) Cf. Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean: *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama, 2009 [2007]; e id.: *La estetización del mundo*. Barcelona, Anagrama, 2014. En el primero analiza los cambios sociales en el paso a las pantallas actuales y, en el segundo, cómo las pantallas propician un capitalismo hipermoderno. En efecto, «la vida moderna se desarrolla en la pantalla» (Mirzoeff, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003 [1999], p. 17).

4) Cf. Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal, 2010, quien describe un trayecto que va desde la materialidad de la pintura y la fotografía como archivo al ojo-máquina cinematográfico, para desembocar en la etérea imagen digital.

# Images: The Presence of an Absence

Pedro Medina

## Thinking of the world as a picture today

Every telling refers to a story; in other words, to the relationship between what happens and the discourse that describes it. The project *A Trace is the Mould of an Absence* is therefore not limited to a description of facts; it also raises the question of their importance. Thus it starts from a question: from where (or when) do we look at the essence of photography? And from a statement: we live immersed in a world of images.

There could be many more questions: what are these images like, and what is the significance of this? However, before answering these last questions, we should note that our present situation results from the confluence of several phenomena, among which we could identify, on the one hand, the modern conception of the world as a picture, and on the other, the choice of this picture as the best means of communicating with each other in the globalized Babel. In order to understand it, we can turn to authors such as Heidegger, who describes our time as “the age of the world-picture”, explaining that this means “the world grasped as picture [...] That the world becomes picture at all is what distinguishes [...] modernity”<sup>1</sup>.

Moreover, in the “global village” the media are the main generators of social transformations.<sup>2</sup> This fact has given rise to a growing “global iconosphere” of ubiquitous screens,<sup>3</sup> resulting from digital hyper-reproducibility, bringing every corner of the world close while producing iconic saturation.

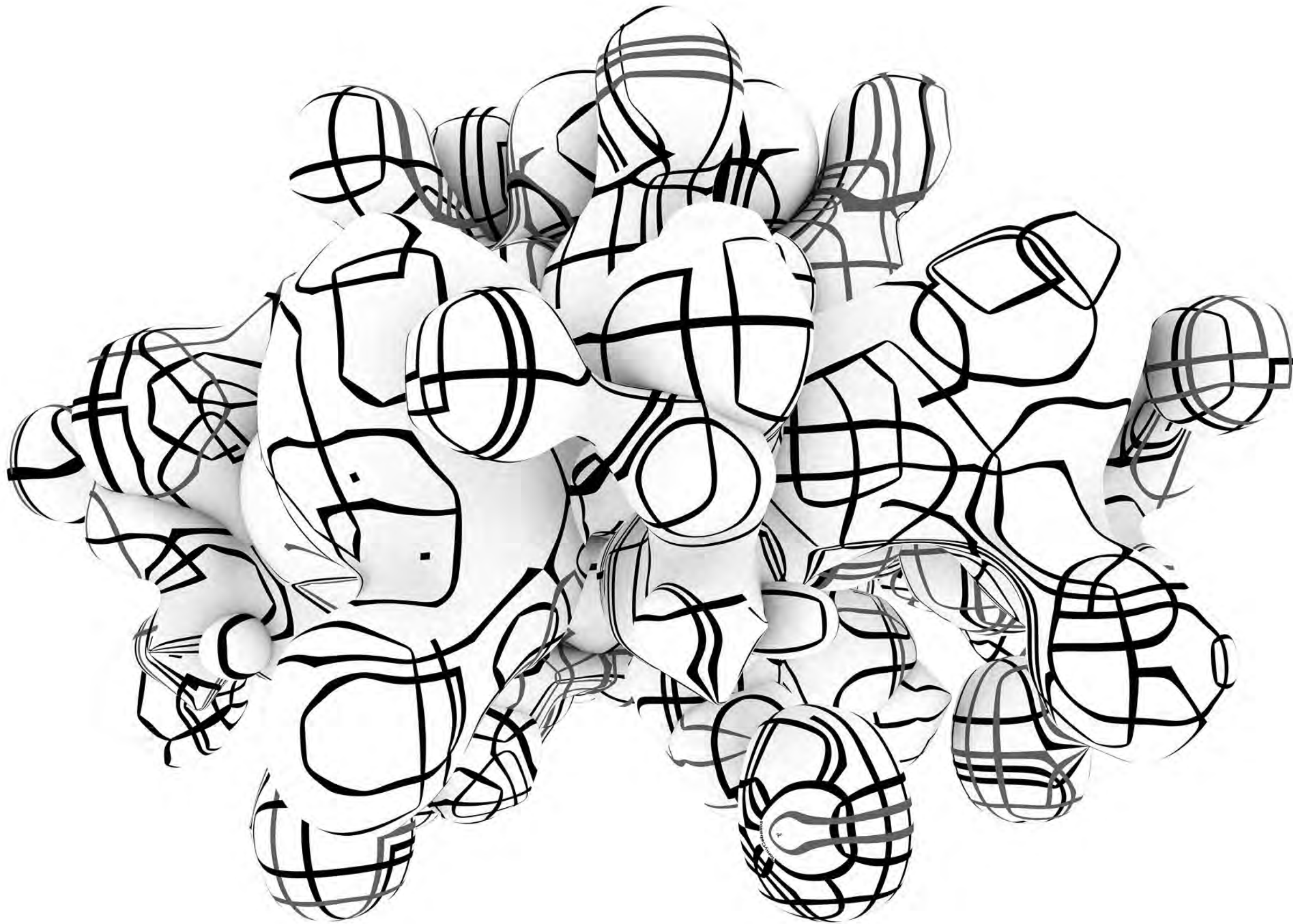
As regards images, the audiovisual regime is determined by the technical modes of how visuality occurs. So those born in the twenty-first century identify “image” with digital image. What are its features? José Luis Brea describes the *e-image* (electronic image, arising with video and digital images, in the cybersphere) as non-material and volatile. Its properties come from its ubiquity as an image repeated an infinite number of times, reducing its credibility and altering the image’s value criteria, within the economies of spectacle.<sup>4</sup>

2) See Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto, 2011 [1962]). Michel Serres also announced this paradigm shift as a transition from the age of Prometheus to that of Hermes, that is, from the world of production and industrialism to that of communication and transport; see Michel Serres, “Le messenger”, in *Michel Serres*, ed. by Gaspare Polizzi and Mario Porro, *Riga*, no. 35 (2014 [1967]): 42–54.

3) See Gilles Lipovetsky and Jean Serroy, *L’écran global: culture-médias et cinéma à l’âge hypermoderne* (Paris: Seuil, 2007), and *L’esthétisation du monde: vivre à l’âge du capitalisme artiste* (Paris: Gallimard, 2013). The former analyses social changes in the advent of modern screens and the latter addresses how screens foster hypermodern capitalism. Indeed, “modern life takes place onscreen”, Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999), p. 1.

4) See José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image* (Madrid: Akal, 2010). Brea describes a progression from the materiality of painting and photography as an archive to the cinematic eye-machine, culminating in the ethereal digital image.







Además, Román Gubern afirma que «la gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción, y mientras la imagen fotoquímica postulaba “esto fue así”, la imagen anóptica de la infografía afirma “esto es así”»<sup>5</sup>. Se puede deducir, por tanto, que esta condición vuelve problemática la concepción de la imagen como representación del mundo. En efecto, desaparece su carácter mimético y su significado remite a su propio aparecer, siendo autorreferencial tanto en términos de representación como de una posible verdad.

Por otro lado, Joan Fontcuberta afirma que la fotografía digital «no constituye una simple transformación de la fotografía fotoquímica, sino que introduce toda una nueva categoría de imágenes que ya hay que considerar “postfotográficas” [...] Lo que confiere una identidad peculiar a la fotografía digital es la transustancialidad de su estructura íntima: la sustitución del grano químico por los bits de información»<sup>6</sup>. Esto supone un cambio de esencia, que se emparenta más con la pintura o la escritura que con la propia fotografía, debido a cómo propicia la edición o reescritura de las imágenes. Esta naturaleza aleja este tipo de imágenes del estatus de la fotografía como registro, neutralizando su “principio de realidad”; un régimen de visualidad de la tradición fotográfica que ya erosionaron las prácticas no documentales, a las que pertenece la obra de Tomy Ceballos.

Por tanto, son muchas las preguntas que deberían surgir hoy, vinculadas a la ontología de la imagen, pero también a sus usos y los efectos de los mismos. De hecho, ¿en qué sentido se puede hablar aún de imagen cuando el acto de ver se convierte en un navegar?, ¿dentro de la ciberesfera todas las imágenes son iguales?, ¿qué relación crean entre mundo y observador?

5) Gubern, Roman: *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona, Anagrama, 2006, p. 147. Se podría afirmar que la imagen no es, sino que se transmite; y, en su transmitirse, se debe adaptar a distintos dispositivos, usos y transformaciones, por lo que su “ser” es sustituido por su “devenir”. Por tanto, la diferencia entre visualizar y producir, producir y reproducir, también se vuelve problemática. Cf. Martín Prada, Juan: *El ver y las imágenes en el ‘tiempo’ de Internet*. Madrid, Akal, 2018, cap. 5.

6) Fontcuberta, Joan: *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pp. 60-61. Cf. id.: *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

Asimismo, en este momento de “furia de imágenes”, la digitalización ha producido lo que Derrida denominó “mal de archivo”<sup>7</sup>, y que hoy podemos llamar con tantos nombres, como “infoxicación”, en medio de un paisaje donde todo fluye veloz, indiferenciado, ante una mirada apresurada, que anula nuestra distancia crítica y aplaca el estatuto artístico y, con él, su capacidad como experimentación y como generador de pensamiento.

Este fenómeno lo ha abordado José Jiménez, dictaminando un peligro: la constitución de un “continuo global de la imagen”. En efecto, todas adquieren la misma entidad, no pudiendo distinguirse ni por los procedimientos, ni los soportes, ni en los lenguajes. Ante este panorama, propone la posibilidad de diferenciación por medio de una característica distintiva de la obra de arte: su “singularidad”. Con ella incluye pautas de “discontinuidad” en ese omnipresente *continuum*.

Esta operación obtiene como consecuencia una mínima taxonomía entre imágenes mediáticas o masivas (imagen como apariencia en la sociedad del espectáculo; es valorada en términos de repetición y fugacidad) y artísticas o con pretensión de verdad (imagen como mimesis; es valorada en términos de singularidad y permanencia): «Las imágenes masivas circulan en la continuidad, en la repetición, y son envolventes. Las imágenes artísticas, introduciendo discontinuidad, problematizan, diferencian, *singularizan* la imagen [...] Esto implica una proximidad entre las artes y el pensamiento crítico»<sup>8</sup>. Para Jiménez, este se produce en los procesos de diferenciación de las imágenes, en los que emerge una interrogación capaz de producir una ruptura en este flujo masivo, desplegando capacidad crítica, emoción, conocimiento y libertad<sup>9</sup>.

Acabamos de describir la situación a la que pertenecemos y desde la que observamos nuestra realidad. Ante ella, **urge plantearnos cuál es la esencia de lo fotográfico y valorar su significado dentro de este tiempo digital y fugaz que habitamos**. De esta manera, una exposición como la retrospectiva de Tomy Ceballos puede convertirse en una oportunidad para establecer la distancia y la reflexión que necesitamos.

7) Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Barcelona, Trotta, 1996 [1994].

8) Jiménez, José: *Crítica del mundo imagen*. Madrid, Tecnos, 2019, p. 87.

9) Cf. *ibid.*, pp. 97-98. Cf. Medina, P.: *op. cit.*, pp. 152-156.

Moreover, Román Gubern states that “the great cultural novelty of the digital image lies in the fact that it is not a technology of reproduction, but of production, and whereas the photochemical image claimed ‘this was so’, the non-optical infographic image declares ‘this is so’”.<sup>5</sup> We can therefore deduce that this status renders the idea of the image as a representation of the world problematic. Indeed, its mimetic character disappears and its meaning refers to its own appearance; it is self-referential in terms of both representation and possible truth.

On the other hand, Joan Fontcuberta argues that digital photography “does not constitute a mere transformation of photochemical photography but introduces a whole new category of images that must now be considered ‘postphotographic’ [...] What gives digital photography a special identity is the transubstantiality of its intimate structure: the replacement of chemical grain by bits of information”.<sup>6</sup> This involves a change of essence, making it more akin to painting or writing than to photography itself, because of the way it lends itself to editing or rewriting images. Being of this nature distances images of this type from the status of photography as record, neutralizing their “reality principle”, a regime of visuality in photographic tradition that has already been eroded by non-documentary practices, including Tomy Ceballos’s work.

There are therefore many questions that should arise here, connected to the ontology of the image, but also to its uses and their effects. Indeed, in what sense can we still speak of an image when the act of seeing becomes one of browsing? Are all images the same within the cybersphere? What relationship do they create between the world and the viewer?

5) Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual* (Barcelona: Anagrama, 2006), p. 147. It could be said that the image does not have being, but rather is transmitted, and in the process of being transmitted it has to adapt to various devices, uses and transformations, so that its “being” is replaced by its “becoming”. Therefore, the difference between viewing and producing, producing and reproducing, also becomes problematic. See Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el “tiempo” de Internet* (Madrid: Akal, 2018), ch. 5.

6) Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: la fotografía@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), pp. 60-61. See also his *La furia de las imágenes: notas sobre postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

In addition, at this time of “image frenzy”, digitalization has produced what Derrida called “archive fever”,<sup>7</sup> for which we have many names today, such as “infoxication”, amidst a landscape where everything flows rapidly in an undifferentiated stream before our hasty gaze, negating our critical distance and neutralizing artistic status, and with it, the capacity to experiment and generate thought.

This phenomenon has been addressed by José Jiménez, pointing to a danger: the establishment of a “global image continuum”. The images all do indeed acquire the same essence and cannot be distinguished either in the procedures, the supports or the idioms they use. Confronted with this scene, he suggests the possibility of differentiating through a distinctive feature of artworks: their “singularity”. He thereby includes patterns of “discontinuity” in that omnipresent continuum.

As a result, this operation provides a minimal taxonomic distinction between media or mass images (the image as appearance in the society of the spectacle, valued in terms of repetition and transience) and artistic images or those that aspire to truth (the image as mimesis, valued in terms of singularity and permanence): “Mass images circulate continuously, repeatedly, and are all-encircling. Artistic images, by introducing discontinuity, problematize, differentiate, *singularize* the image [...] This implies a proximity between the arts and critical thought.”<sup>8</sup> In Jiménez’s view, this occurs in the processes of differentiation of the images, in which a question emerges capable of producing a break in this mass flow, by deploying critical ability, feeling, knowledge and freedom.<sup>9</sup>

I have just described the situation in which we find ourselves and from which we observe our reality. Given this situation, **we urgently need to consider what the essence of the photographic is and to assess its meaning within this fleeting digital time we inhabit**. An exhibition such as the Tomy Ceballos retrospective can thus become an opportunity to establish the distance and the thought process we need.

7) Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996 [1994]).

8) José Jiménez, *Crítica del mundo imagen* (Madrid: Tecnos, 2019), p. 87.

9) *Ibid.*, pp. 97–98; Medina, pp. 152–56.





**La energía del poder**  
1991  
Amor fósil  
Fotograma  
175 x 206 cm  
Colección Two Art



**Sirena conquistando una estrella**  
1989  
Amor fósil  
Fotograma  
165 x 177 cm  
Colección Ana Alberdi



La huella es el molde de la ausencia surge como el intento de reunir lo fundamental de la trayectoria artística de Tomy Ceballos, conscientes de lo que supone repensar los orígenes de un objeto de estudio. La propia palabra "biografía" indica etimológicamente "vida" y "escritura", lo que debería invitarnos a observar su vida como narración y la "foto-grafía" como el relato que piensa el mundo de la imagen.

Por ello mismo, esta revisión se establece entre dos umbrales: el presente digital que se acaba de describir y el propio nacimiento de la palabra "imagen", tal y como lo recoge la *Historia natural* de Plinio el Viejo o como aparece en cuadros como *Butades o el origen pintura*, de Joseph-Benoît Suvée, o en *El origen de la pintura*, de David Allan. Todos hacen referencia a una joven que, apenada por la inminente marcha de su joven amor, proyectó sobre la pared el perfil de este, gracias a la luz de una vela. Este gesto le permitió dibujar su silueta, copiarla, para poseerla en su ausencia.

La imagen aparece entonces como la memoria construida a partir de una sombra, el consuelo ante la falta del objeto de deseo. De ahí que con *imago* se pueda designar tanto la imagen como la sombra y el alma, incluso puede entenderse como aparición o eco, resonancia de algo real; y con *eidos*, la idea (como proyecto o modelo) y la apariencia (como imagen u objeto), de donde deriva "ídolo" o "idolatría". En suma, de este relato emana una imagen concebida como la "presencia simbólica del ser amado en su ausencia"<sup>10</sup>.

Ceballos asume de forma radical esta concepción, para construir una trayectoria de "presencias de una ausencia". Para entenderlo, hay que remontarse a su propia condición y vivencias, siendo frecuente que esta fábula comience con declaraciones como «yo mismo soy una foto»<sup>11</sup>, aludiendo con ironía al color de su piel y su alta fotosensibilidad. De hecho, fue su propio cuerpo el primer material con el que experimentó,

fascinado por el efecto de la luz sobre él, para observar más tarde cómo los rayos X son capaces de atravesarlo, como prueba su huella en una placa al otro lado: «Lo ausente aparece», afirma como una letanía que se convierte en el lema de su incesante investigación.

Los inicios propiamente fotográficos de Tomy Ceballos se hallan en los setenta, cuando aprendió el proceso químico de revelado gracias a su hermano Carlos, quien le dio acceso a un pequeño laboratorio en el baño de casa, aunque no se fiara de dejarle su cámara. Esta carencia estimuló su imaginación y le llevó a introducir en la ampliadora objetos translúcidos, para proyectarlos, enfocados por las lentes, sobre papeles fotográficos sensibles. Su pasión quedó desencadenada, fascinado no tanto por el color, sino «por la luz y su estela».



**Eunuco inocuo**  
1989  
*Amor fósil*

Fotograma  
110 x 103 cm  
Colección Pablo Carbonell



**Humano 3**  
2005  
*Crisálidas*

Fotograma  
126 x 122 cm

*A Trace is the Mould of an Absence* arises as an attempt to bring together the essential elements of Tomy Ceballos's career, with an awareness of what is involved in rethinking the origins of an object of study. The very word "biography" etymologically signifies "life" and "writing", which should invite us to observe his life as a narrative and "photo-graphy" as the story that conceptualizes the world of the image.

For precisely that reason, this review is framed between two thresholds: the digital present just described and the origin of the word "image" itself, as it is described in Pliny the Elder's *Natural History* or as it appears in paintings such as *Butades, or the Origin of Drawing*, by Joseph-Benoît Suvée, or in *The Origin of Painting*, by David Allan. All refer to a young woman

who, in her distress at the imminent departure of her young lover, projected his profile onto the wall with the light of a candle, enabling her to draw his silhouette and copy it, so as to possess it in his absence.

The image therefore appears as memory constructed from a shadow, consolation for the lack of the object of desire. Hence *imago* can designate both the image and the shadow or soul, and can even be understood as appearance or echo, the resonance of something real; and *eidos*, from which "idol" and "idolatry" are derived, is the idea (as a project or model) and the appearance (as image or object). In short, emanating from this story is an image conceived as the "symbolic presence of the loved one in their absence".<sup>10</sup>

Ceballos adopts this idea in a radical form to construct a succession of "presences of an absence". To understand this, we have to go back to his own situation and experiences; this fable often begins with statements such as "I am a photo myself",<sup>11</sup> alluding ironically to the colour of his skin and his high photosensitivity. Indeed, his own body was the first material he experimented with, fascinated by the effect of light on it. Later he observed how x-rays are capable of passing through it, as is proved by their trace on a plate on the other side: "the absent becomes visible", he says, like an invocation that becomes the motto of his incessant investigation.

Tomy Ceballos took his first steps in photography itself in the 1970s, when he learned the chemical process of developing from his brother Carlos, who gave him access to a small laboratory in the bathroom at home, although he did not trust him enough to lend him his camera. Not having a camera stimulated Tomy's imagination and led him to place translucent objects inside the enlarger so as to project them, focused by the lenses, onto light-sensitive photographic paper. His passion was unleashed; he was fascinated not so much by colour, but rather "by light and its trail".

10) Gubern, R.: *op. cit.*, p. 147.

11) All the statements by Tomy Ceballos come from conversations during the preparation of this exhibition over the course of 2020 and 2021.





**Guerrero interior**  
1989  
Rayos x  
Rayos X. Digitalizado  
Medidas variables





En los ochenta estudió fotografía en Madrid, en un ambiente totalmente orientado al reportaje. Sin embargo, su interés estaba dirigido a «la esencia del medio. En el laboratorio yo me sentía como un cristal de plata en el papel, mis ojos el fotómetro, mi temperatura la de los líquidos que revelaba con las manos. Siempre me ha gustado el olor de los ácidos, disfrutaba provocando accidentes en las fotos, las platas viejas y oxidadas, descubriendo la línea de Mackie en el efecto Sabbatier, polarizados, reticulados...». De hecho, para Ceballos el proceso de realización de la fotografía ha sido siempre un descubrimiento, que tiene que ver con algo material, artesanal y corporal. Por ello, se podría declarar que es “estético”, recordando el origen etimológico de la palabra, que remite a una manera de cognición que implica todos los sentidos, incluido el olfato como desencadenante de memoria y emociones.

A partir de ahí, todo es un gran experimento. En 1986 transformó el salón de casa en un laboratorio con luces rojas, convirtiéndolo en un cuarto oscuro en el que celebrar “fiestas performativas”. En ellas usaba rollos de papel fotosensible en los que se extendían sus amigos desnudos con un objetivo: «Revelar el rastro secreto de sus huellas y en ese vacío creo que cabe todo». Estos primeros experimentos ya indicaban el potencial de un artista de raza –que lograba sorprendentes resultados, sin conocer aún los “dibujos fotográficos” de Fox Talbot, los experimentos de Man Ray, Moholy-Nagy, Christian Schad, la serie de cianotipias de Robert Rauschenberg o las antropometrias de Yves Klein–, entregado a indagar las inmensas posibilidades de “dibujar con luz”, en este primer momento desde prácticas performativas y desde el elogio del cuerpo como medio principal.

Los textos de Mira y Santos en este catálogo ya han señalado que acudir al fotograma es volver al origen de la fotografía, si bien las obras de Ceballos destacan por una expresividad sin igual, debido a su continua experimentación, pero sobre todo gracias al carácter poético y onírico de sus creaciones, que adquieren una plasticidad más cercana a lo pictórico que a lo considerado convencionalmente como fotográfico. Los resultados no se hicieron esperar: en 1987 ganó el premio del concurso estatal organizado por el Instituto de la Juventud, y en 1989 se expuso el citado *Amor fósil* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Mulier  
1995  
Femen  
Fotograma  
100 x 100 cm



La lengua  
1995  
Femen  
Fotograma  
100 x 100 cm

In the 1980s he studied photography in Madrid, in an environment totally oriented towards reportage. However, his interest was drawn to “the essence of the medium. In the laboratory I felt like a silver crystal on the paper; my eyes were the light meter, my temperature that of the solutions with which I was developing with my hands. I’ve always liked the smell of acids; I enjoyed causing accidents in the photos: old and oxidized silvers, discovering the Mackie lines in the Sabattier effect, polarizations, reticulations...”. Indeed, for Ceballos the process of making photographs has always been a discovery, which has to do with something material, artisanal and corporeal. It could therefore be described as “aesthetic”, recalling the etymological origin of the word, which refers to a form of cognition involving all the senses, including smell as a trigger of memory and emotions.

From then on, it was all a great experiment. In 1986 he turned his living room into a laboratory with red lights, converting it to a darkroom in which to hold “performative parties”. In these he used rolls of photosensitive paper on which his naked friends lay stretched out, with a purpose: “to reveal the secret trail of their traces, and in that empty space I think there is room for everything.” These early experiments already showed the potential of a purebred artist — who achieved remarkable results, without yet being aware of Fox Talbot’s “photographic drawings”, Man Ray’s experiments, Moholy-Nagy, Christian Schad, Robert Rauschenberg’s series of cyanotypes or Yves Klein’s anthropometries — devoted to investigating the immense possibilities of “drawing with light”, through performative practices and praise of the body as his primary medium at this early stage.

The texts by Enric Mira and Manuel Santos in this catalogue have already pointed out that to turn to the photogram is to return to the origin of photography, although Ceballos’s works stand out for their incomparable expressiveness, due to his constant experimentation, but thanks above all to the poetic and dreamlike character of his creations, which acquire a visual quality closer to painting than to what is conventionally considered photographic. The results came swiftly: in 1987 he won the national competition organized by the Instituto de la Juventud (Youth Institute) and in 1989 he exhibited *Amor fósil* [Fossil Love] at the Círculo de Bellas Artes [Fine Arts Circle] in Madrid.





**Prometeo**  
1989  
Amor fósil  
Fotograma mixto  
24 x 12 cm

**Violada**  
1995  
Femen  
Fotograma  
105 x 90 cm





Su irrupción en el panorama artístico coincide, pues, con el momento en el que la fotografía se consolida institucionalmente con la entrada generalizada en museos y en el mercado del arte, al mismo tiempo que se asientan los “nuevos comportamientos fotográficos”<sup>12</sup>. Como ya se ha constatado, la obra de Ceballos se sitúa dentro de ese rechazo del uso purista de la disciplina como fotografía documental<sup>13</sup> y de las prácticas que hacen evolucionar las potencialidades icónicas de la imagen. *Cuatro Direcciones* (1991) es la exposición de referencia en España y el inicio de un camino henchido de posibilidad, alejado del fotorreportaje, en el que Ceballos tendrá un papel fundamental, gracias a su inspiradora revitalización de una técnica histórica como el fotograma, junto con otras figuras internacionales como Adam Fuss<sup>14</sup>.

Quedó reconocida así la excepcionalidad de Ceballos y la capacidad de su obra para reflexionar sobre lo fotográfico, más allá de lo que entendieron autores como Siegfried Kracauer o Roland Barthes. Este hecho fue reforzado por otra exposición, *La fotografía sin cámara* (1994), en la que Ceballos es protagonista destacado. Enric Mira ya ha explicado las particularidades del fotograma, que explota Ra-

fael Doctor en esta exposición, enfatizando su carácter de huella: «Estas obras se alejan en cierta medida del sentido [...] simbólico para afirmarse como índice, huellas, obras imposibles de concebir sin la conexión física con su referente [...] son ante todo índices, las huellas de un acto»<sup>15</sup>. En el caso de Ceballos, se distingue su interés incluso más allá de los fotogramas corporales, mostrando obras de *Señora Amnesia*, una de sus series más originales, en las que literalmente “fotografía”, pues dibuja la superficie fotosensible a base de fogonazos de linterna, consiguiendo potenciar el carácter pictórico de sus piezas y una abstracción mayor; un *modus operandi* que llega a altas cotas de perfección y sugestión en obras como *La guardia del Edén* (1990).

En este punto, conviene hacer balance de estos primeros años. Por un lado, el citado alejamiento de los cánones fotográficos no implica la anulación del carácter indicial de la fotografía en los fotogramas corporales y en las posteriores piezas con objetos retratados, siendo evidente su identidad como huella. Sin embargo, en series como *Señora amnesia* la huella es literalmente un rastro, pero no de un objeto del “mundo real”, sino únicamente de la acción de la luz. Tanto en los casos con referencia física como en aquellos donde el papel fotográfico registra únicamente el paso de la luz se produce una erosión de ese principio de realidad que acompañó a la fotografía desde su origen; por mucho que sepamos que nunca fue documento objetivo y sí mirada. Por tanto, logra ir más allá de este principio para entregarse al territorio de bellas ensoñaciones, que hacen de la ficción artística un antídoto contra la verdad única y del discurso referencial meramente una opción.

15) Doctor Roncero, R.: *op. cit.*, pp. 13-14.

12) A pesar de varios precedentes en las vanguardias y la frecuente presencia en museos de fotografías como documento de prácticas artísticas efímeras, la pertenencia de pleno derecho de la fotografía al discurso artístico llega a mediados de los ochenta (cf. Chevrier, Jean-François: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, en VV. AA.: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, MACBA, 1997). Cf. Tejeda, Isabel y Medina, Pedro: “Nuevos comportamientos fotográficos”, en Díaz Burgos, Juan Manuel (ed.): *Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia, CARM, 2003, pp. 314-357.

13) En los años setenta ya se constata una crisis del documentalismo en fotografía, que implica la transformación de esta a través de formas irónicas o de simulacro consciente. Cf. del Río, Víctor: “La rentabilidad melancólica de la fotografía”, en *Lápiz*, nº 186, (2002), pp. 44-55.

14) Cf. Doctor Roncero, Rafael: *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1994, pp. 27-28; y Brutvan, Cheryl y García Mora, Luis M. (eds.): *Adam Fuss*. Madrid, Fundación Mapfre, 2011, p. 30. Además de Ceballos y Fuss, Molinero reconoce como “estilistas del fotograma” a Walter Chappell, Joyce Neimanas, Henry Lewis, Christiane Thomas y Aleydis Rispa. De Ceballos afirma que «es autor de algunos de los más líricos y hermosos fotogramas de la historia reciente y pasada» (Molinero Cardenal, Antonio: *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*. Madrid, Omnicon, 2001, p. 205).

He therefore burst onto the art scene just at the time when photography was being institutionally consolidated, with a widespread presence in museums and the art market, at the same time as the “new photographic practices” were becoming established.<sup>12</sup> As already noted, Ceballos’s work is part of that rejection of the purist use of the discipline as documentary photography<sup>13</sup> and of the practices that develop the iconic potentialities of the image. *Cuatro direcciones* [Four Directions] (1991) was the landmark exhibition in Spain and the beginning of a process pregnant with possibility and far removed from reportage photography, in which Ceballos was to play a crucial role through his inspiring revitalization of the historical technique of the photogram, along with other international figures such as Adam Fuss.<sup>14</sup>

There was acknowledgement of Ceballos’s exceptional quality and of the ability of his work to reflect on the nature of the photographic, beyond what authors such as Siegfried Kracauer or Roland Barthes understood by it. This was reinforced by another exhibition, *La fotografía sin cámara* [Photography without a

12) Despite various precedents in avant-garde circles and the frequent presence of photographs in museums to document ephemeral artistic practices, the full admission of photography as a form of artistic discourse in its own right came in the mid-1980s; see Jean-François Chevrier, “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, in *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (Barcelona: MACBA, 1997). See also Isabel Tejeda and Pedro Medina, “Nuevos comportamientos fotográficos”, in *Fotografía en la Región de Murcia*, ed. by Juan Manuel Díaz Burgos (Murcia: CARM, 2003), pp. 314–57.

13) In the 1970s a crisis was already evident in documentary photography, involving its transformation through ironic forms or conscious simulation. See Víctor del Río, “La rentabilidad melancólica de la fotografía”, *Lápiz*, no. 186 (2002): 44–55.

14) See Rafael Doctor Roncero, *La fotografía sin cámara. Collage y fotogramas recientes en España* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994), pp. 27–28, and *Adam Fuss*, ed. by Cheryl Brutvan and Luis M. García Mora (Madrid: Fundación Mapfre, 2011), p. 30. As well as Ceballos and Fuss, Molinero recognizes Walter Chappell, Joyce Neimanas, Henry Lewis, Christiane Thomas and Aleydis Rispa as “stylists of the photogram”. He describes Ceballos as “the creator of some of the most lyrical and beautiful photograms in recent and past history”, Antonio Molinero Cardenal, *El óxido del tiempo: una posible historia de la fotografía* (Madrid: Omnicon, 2001), p. 205.

## There is an erosion of the reality principle that had accompanied photography since its origin

Camera] (1994), in which Ceballos played an outstanding part. Enric Mira has already explained the special features of the photogram, which Rafael Doctor exploited in this show, emphasizing its status as a trace: “These works depart to some extent from symbolic

meaning and assert themselves as indexes, traces, works impossible to conceive without the physical connection with their referents [...] they are above all indexes, the traces of an act”.<sup>15</sup> In the case of Ceballos, his interest was distinguished even beyond the body photograms, with the showing of works

from *Señora Amnesia* [Madam Amnesia], one of his most original series, in which he literally “photographs”, since he draws the photosensitive surface with bursts of lamplight, managing to enhance the painterly character of his pieces and achieve an even greater degree of abstraction, a *modus operandi* that reaches high levels of perfection and evocativeness in works such as *La guardia del Edén* [The Guard of Eden] (1990).

It would be useful, at this point, to take stock of those early years. On the one hand, the departure from photographic canons referred to previously does not imply negation of the indexical nature of photography in body photograms and the subsequent pieces portraying objects; their identity as traces is obvious. However, in series such as *Señora Amnesia* the trace is literally a trail, but not of an object from the “real world”, only of the action of light. Both in cases with a physical referent and in those where the photographic paper registers only the passage of light there is an erosion of the reality principle that had accompanied photography since its origin, even though we know that it was never an objective document but rather an act of looking. He therefore manages to go beyond that principle and devote himself to the realm of beautiful dreams, which make artistic fiction an antidote to a single truth and referential discourse merely an option.

15) Doctor Roncero, pp. 13–14.





**Dactilar**  
1994  
Señora Amnesia  
Fotograma mixto  
97 x 63 cm

**La guardia del Edén**  
1990  
Señora Amnesia  
Fotograma mixto  
45 x 38 cm  
Colección Pablo Carbonell

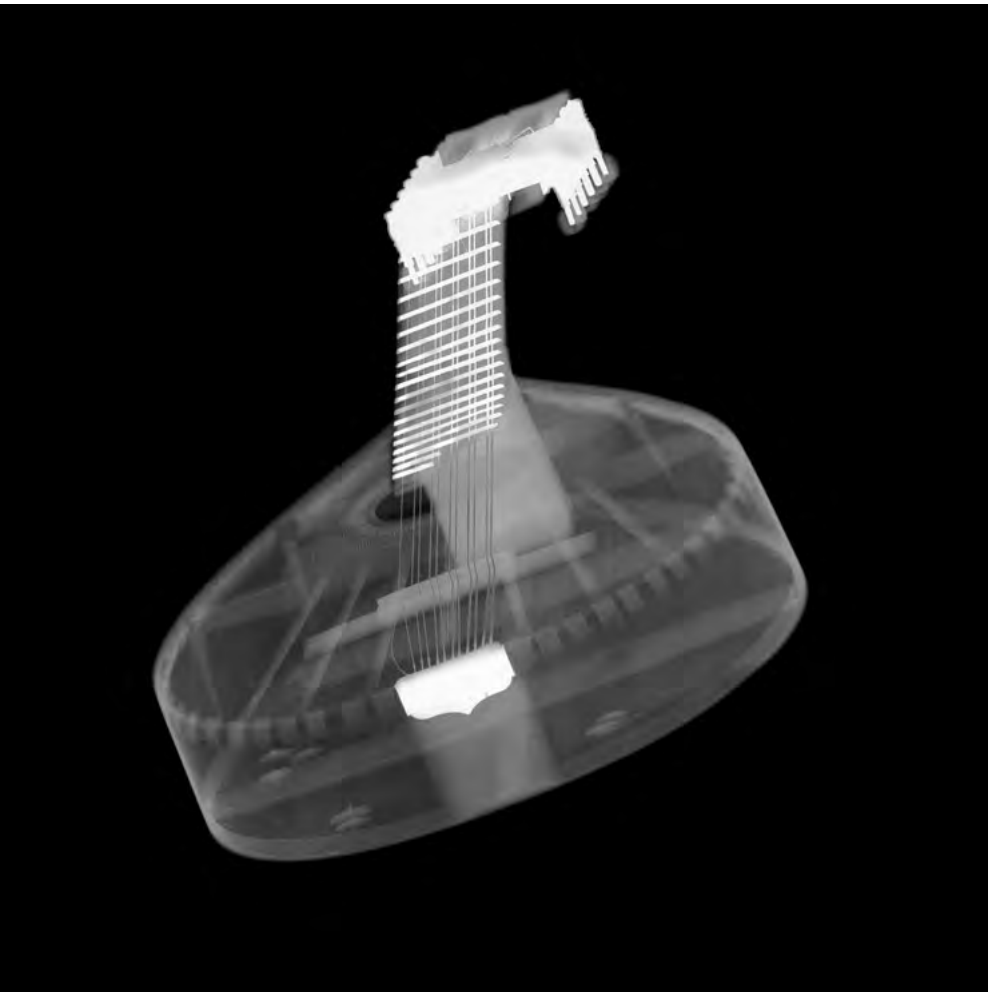




Por otro lado, sobresale el carácter de obra única de estas piezas, derivado de un proceso de elaboración donde no media negativo entre el instante creativo y el resultado. Esto le permite recuperar esa aura perdida (como aquí y ahora, que señala una unicidad en la que se funda su autenticidad y su historia) como consecuencia del carácter reproducible que ha caracterizado la fotografía<sup>16</sup>. Además, esta condición es reforzada en instalaciones que buscan el volumen y extender la obra allende la propia superficie fotográfica. El ejemplo más significativo es *El momento* (1992), una imagen que muestra el relieve de la plata sobre el papel y que exhibe sus sombras, tras ser rasgada, gracias a un foco pendular que proyecta sus laceraciones más allá del material propiamente fotográfico.

Estas características apasionaron rápidamente a crítica e instituciones, por lo que no tardó en llegar el reconocimiento internacional, con varias exposiciones nada más iniciar los años noventa en Australia, Holanda, Grecia, Chipre y Alemania. En ellas fueron frecuentes las *performances* de fotogramas corporales, aunque supusieron sobre todo un espaldarazo para investigar nuevas formas de narrar aquello que falta y que ha de ser desvelado. Este fin es el que representa simbólicamente el título de una serie poco conocida, *Secretos sin revelar*, que consiste en una pequeña imagen blanca con un cristal rojo; por tanto, son “fotos latentes”, donde todo es virtualidad, entendiendo por ello la gran potencialidad que aún aguardaba en el seno de la fotografía.

16) Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Barcelona, Taurus, 1973 [1936], pp. 15-57.



**Bandurria**  
2001  
*Xpectrum*  
Rayos X. Digitalizado  
57 x 57 cm

**Piel de mujer**  
1999  
*Pieles*  
Fotograma  
310 x 206 cm  
Colección Vallejo-Nájera



16) Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969 [1935]), pp. 1–26.

On the other hand, an outstanding feature of these pieces is their status as unique works, the result of a production process in which no intervening negative stands between the creative instant and the result. This enables him to recover that aura which was lost (as here and now, indicating a uniqueness that underpins its authenticity and history) as a consequence of the reproducibility which has characterized photography.<sup>16</sup> Moreover, this aspect is reinforced in installations that seek volume and extend the work beyond the photographic surface itself. The most significant example is *El momento* [The Moment] (1992), an image that shows the silver on the paper in relief and exhibits its shadows, after being torn, thanks to a hanging spot lamp which projects its lacerations beyond the actual photographic material.

These features swiftly aroused the excitement of critics and institutions, so international recognition soon followed, with several exhibitions at the beginning of the 1990s in Australia, the Netherlands, Greece, Cyprus and Germany. They often included body photogram performances, though they represented above all an encouragement to investigate new ways of narrating what is missing and has to be revealed. This aim is represented symbolically in the title of a little-known series, *Secretos sin revelar* [Unrevealed Secrets], which consists of a small white image with a piece of red glass; they are therefore “latent photos”, where all is virtual, understanding this to refer to the great potentiality that still lies at the heart of photography.



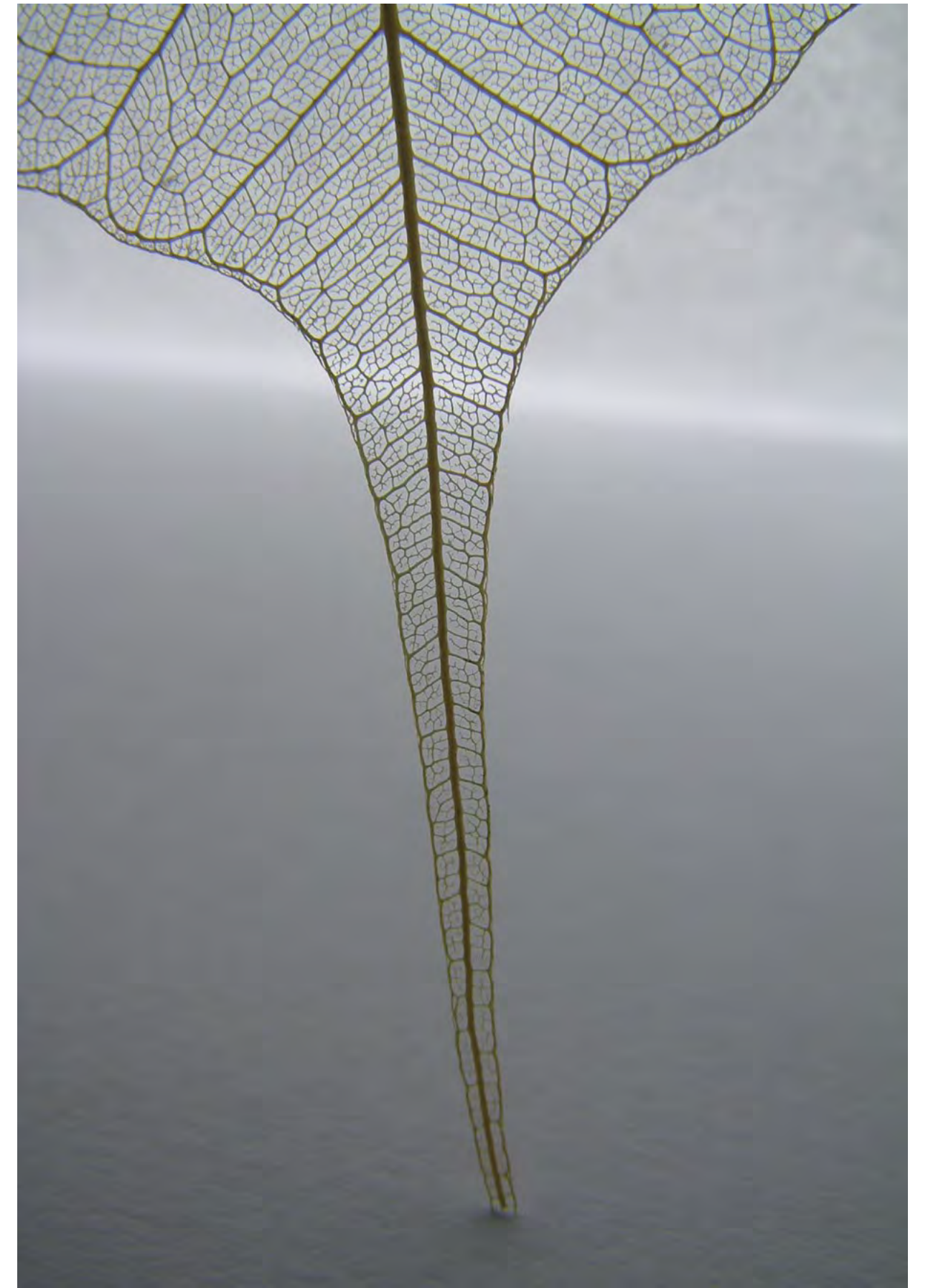


**El momento**  
1992  
Alevosías

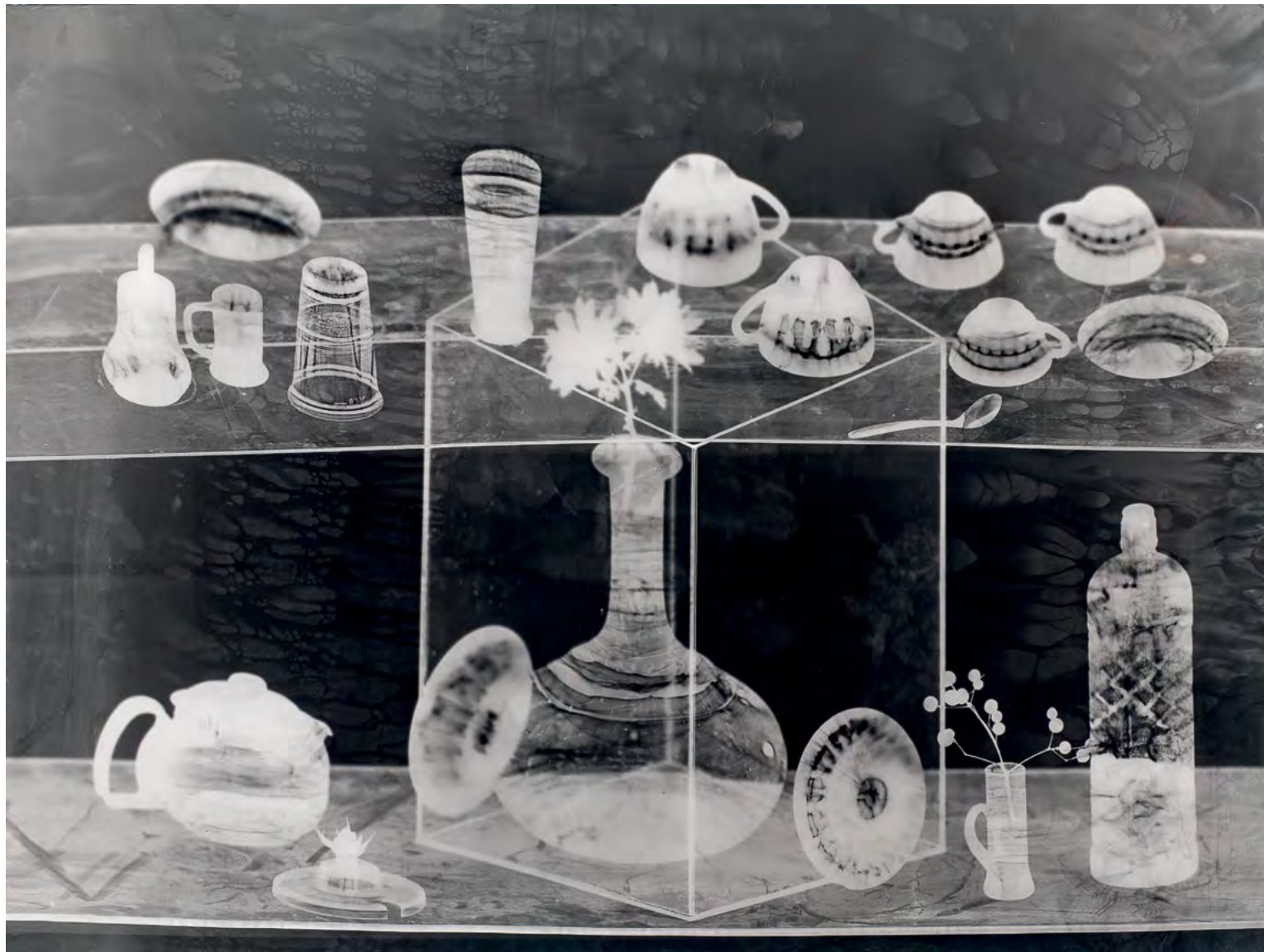
Fotograma  
100 x 100 cm  
Colección CARM

**Mapa**  
2007  
Folía Lógica

Objetos vegetales  
escaneados  
40 x 27,5 cm  
Colección Galería  
Argenta







**Bodegón de Perico**  
2000  
*Trans*

Fotograma  
60 x 106 cm

**Propiedades de la luz**  
1999  
*Trans*

Fotograma positivado  
por contacto  
39 x 30 cm





De esta manera, tal y como ilustran los ejemplos citados por Manuel Santos, Ceballos se entregó a una experimentación radical mientras simultaneaba técnicas y series, que en ocasiones recupera años después para seguir desarrollándolas. No es pues de extrañar que, junto con medios alternativos –el uso de cibachrome para indagar las posibilidades del color, los rayos X (*Pupilas*, *Xpectrum*) o el escáner (*Xtra bios*), entre otros–, fueran apareciendo técnicas en absoluto convencionales, de fumigadoras para revelar a valerse de una taladradora para buscar el dinamismo de sus abstracciones, pasando por sus “olagramas” –comentados por Santos– hasta llegar a imágenes creadas digitalmente, hibridando distintas técnicas entre sí. No obstante, la originalidad de la técnica no es el fin buscado, sino el medio para lograr imágenes capaces de suscitar los más hondos enigmas y hacer gala de una indudable fastuosidad. En definitiva, estas series muestran un autor prendido por el experimento y por las posibilidades de la fotografía, que explora para conformar una personal poética de la ausencia.

Así, gracias a su afán investigador, produce «evocadoras huellas, espectros que testimonian el rastro de lo que un día estuvo frente al autor. El resultado son unas “imágenes frágiles” –como las denominó Marta Gili– que no buscan representar exactamente otra cosa, sino que han asumido drásticamente su ser como apariencia, ficción, indicio, vestigio, alejadas de cualquier eternidad o inmutabilidad para acoger la vulnerabilidad de un tiempo en fuga, es decir, marcado por el cambio y la fantasmagoría»<sup>17</sup>.

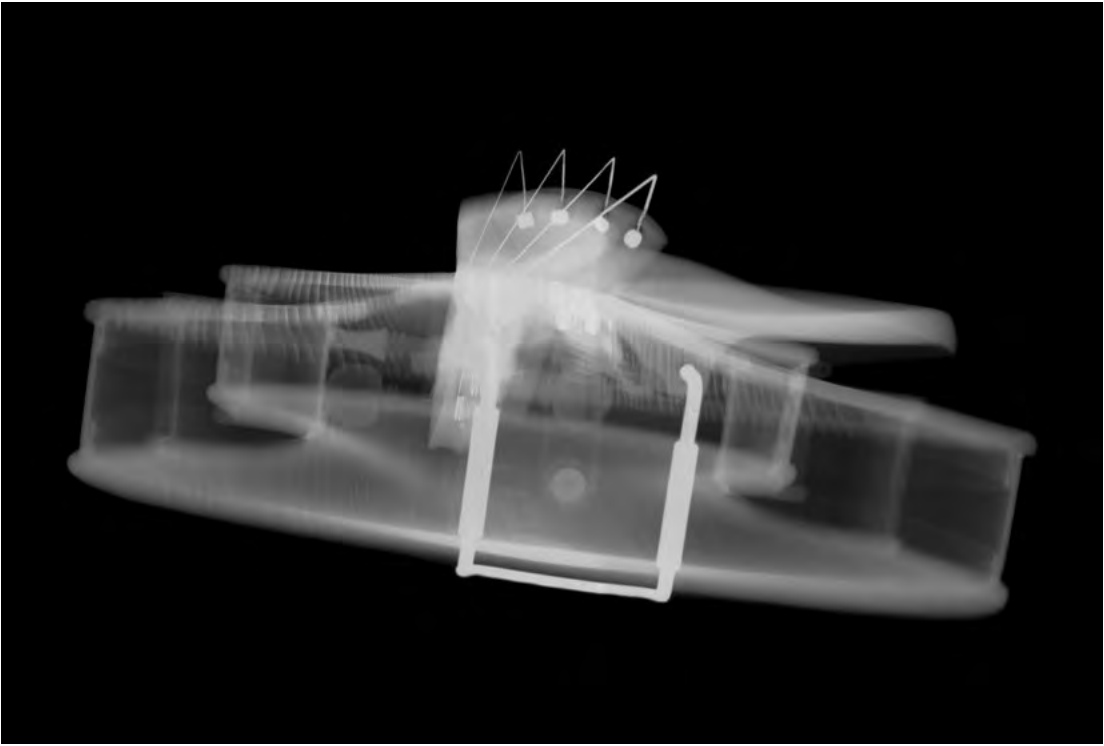
Este dictamen se puede aplicar a sus fotogramas, pero también a sus series posteriores, yendo siempre más allá del citado principio de realidad, para constituir campos de pruebas; “bancos de sueños” más bien, cuya capacidad de sugestión y cautivadora expresividad han reconocido, entre otros, comisarios y artistas como Marta Gili, Rosa Olivares, Antonio Molinero, Jorge Rueda, Javier Vallhonrat o Joan Fontcuberta<sup>18</sup>.

17) Bilbao Fullondo, Josu: “Rayografías y fotogramas”, en *El País*, 03/05/2005. [https://elpais.com/diario/2005/05/03/paisvasco/1115149212\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/03/paisvasco/1115149212_850215.html) [acceso: 07/02/2021]. Cf. Gili, Marta: *La imatge fràgil*. Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1994.

18) Cf. Molinero Cardenal, A.: *op. cit.*, p. 191. La expresión “bancos de sueños” probablemente la adopta Molinero de una sección en la web de Ceballos que recogió sueños de distintas personas entre 1998 y 2004. Aun así, los autores citados hacen referencia especialmente a sus fotogramas corporales. Cf. estas referencias en <https://www.atomyc.com/copy-of-about> [acceso: 01/11/2021].



**Bio-lin**  
2000  
*Xtra bios*  
Objetos vegetales  
escaneados  
Medidas variables



**Violín 1P**  
2001  
*Xpectrum*  
Rayos X. Digitalizado  
100 x 150 cm

In this way, as illustrated by the examples Manuel Santos has cited, Ceballos devoted himself to radical experimentation while simultaneously combining techniques and series, which he sometimes revived years later and continued developing. So it is not surprising that along with alternative media — including the use of cibachrome to investigate the possibilities of colour, x-rays (*Pupilas*, *Xpectrum*) and scanning (*Xtra bios*) — totally unconventional techniques appeared, ranging from fumigation sprayers for developing to using a drill to find the dynamics of his abstract compositions, as well as his “waveograms” — on which Manuel Santos has commented — culminating in digitally created images, hybridizing different techniques with each other. However, the aim in view is not the originality of the technique but the means to achieve images capable of arousing the deepest enigmas and displaying an unquestionable sumptuousness. In short, these series show an artist captivated by experimenting and by the possibilities of photography, who explores in order to fashion a personal poetics of absence.

Thus, through his thirst for investigation, he produces “evocative traces, spectres that bear witness to the trail of what the artist had in front of him one day. The result is ‘fragile images’, as Marta Gili called them, which do not seek to provide an accurate representation of something, but instead have radically accepted their

nature as appearance, fiction, an indication, a vestige, shunning any pretension to be eternal or immutable and accommodating the vulnerability of fleeting time, that is, marked by change and fantasmagoria”<sup>17</sup>.

This verdict can be applied to his photograms, but also to his later series, always going beyond the reality principle previously mentioned to establish test beds, or rather “dream banks”, whose evocative capacity and beguiling expressiveness have been recognized by curators and artists such as Marta Gili, Rosa Olivares, Antonio Molinero, Jorge Rueda, Javier Vallhonrat and Joan Fontcuberta, among others.<sup>18</sup>

17) Josu Bilbao Fullaondo, “Rayografías y fotogramas”, *El País*, 3 May 2005. [https://elpais.com/diario/2005/05/03/paisvasco/1115149212\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/03/paisvasco/1115149212_850215.html) [accessed: 07/02/2021]. See Marta Gili, *La imatge fràgil* (Barcelona: Fundació “la Caixa”, 1994).

18) See Molinero Cardenal, p. 191. Molinero probably adopted the expression “dream bank” (*banco de sueños*) from a section of Ceballos’s website containing a collection of dreams by various people between 1998 and 2004. Even so, the authors quoted refer particularly to his body photograms. See these references in <https://www.atomyc.com/copy-of-about> [accessed: 01/11/2021].







# La huella es el molde de la ausencia

La obra de Ceballos se percibe plena de originalidad y fantasía gracias a la continua búsqueda de algo ausente, sabiendo que es la imagen la que sobrevive más allá del momento, pero no como mero registro de la acción, sino como el umbral a nuestra imaginación. Sus piezas también hablan del paso del tiempo, pero su recuerdo no supone una exégesis hija de la nostalgia, pues divisa derivas posteriores.

La puesta en escena de su retrospectiva no puede ser, por tanto, la simple descripción de una cronología, sino el intento de captar una esencia, que aquí hemos querido reflejar como una oportunidad única para pensar lo que significa hoy contemplar una imagen, esa "presencia de una ausencia" desde Plinio el Viejo. De hecho, la ambigua formulación del título de la exposición intenta identificarse con esta definición, planteando un escenario de reflexión donde aparecen simultáneamente presencia y ausencia, rastro pasado y potencia futura, sin querer fijar una única aproximación a la obra. Su valor reside entonces en una selección de acontecimientos que se vuelve significativa dentro de una trama, manifestando una historicidad que únicamente es posible como tiempo narrado, puesto que no solo persigue historiar hechos, sino preguntarse qué es una imagen fotográfica.

Por ello mismo, esta muestra no se deja seducir por ideas proverbialmente ligadas a la fotografía, como ser *memento mori*<sup>19</sup>, u otras que comprenden la huella como un "pasado que no ha sido presente", ese misterio de la alteridad absoluta (del otro) vinculado a lo pospuesto y lo reprimido<sup>20</sup>. Al contrario, desde las primeras imágenes, Ceballos ha hecho gala de una mirada cercana y positiva, que anula toda distancia. Su predisposición se puede describir como una apología de la "intimidad", donde *intimus* remite a "lo más interior", pero no solo de la persona, sino también de cualquier relación, desterrando así lo privado como reducto personal y estanco, que ahora queda expuesto a la mirada de un público con el que también pretende generar un vínculo.



# A Trace is the Mould of an Absence

Ceballos's work is perceived as full of originality and fantasy because of his constant search for something absent, knowing that it is the image that survives beyond the moment, not as a mere record of the action, however, but as the threshold to our imagination. His pieces also speak of the passage of time, but their recollection does not presuppose an exegesis born of nostalgia, since it discerns subsequent new directions.

The mise-en-scène of his retrospective, therefore, cannot be a simple description of a chronology, but rather an attempt to capture an essence, which we have sought to reflect here as a unique opportunity to think about what it means today to look at an image, that "presence of an absence" since Pliny the Elder. Indeed, the ambiguous formulation of the exhibition title tries to identify with this definition, suggesting a context for reflection where presence and absence, past trail and future power, appear simultaneously, without wishing to fix a single approach to the work. Its value therefore lies in a selection of events that becomes significant as part of a plot, revealing a historicity that is only possible as narrated time, since it not only pursues the aim of recording the history of facts, but also of asking oneself what a photographic image is.

For that very reason, this show does not succumb to the seductive appeal of ideas proverbially linked to photography, such as being a *memento mori*<sup>19</sup>, or others that understand the trace as a "past that has not been present", that mystery of absolute alterity (otherness) linked to the downgraded and the repressed.<sup>20</sup> Ceballos, on the contrary, has from his first images displayed an empathetic, positive gaze that cancels out all distance. His attitude can be described as an apologia for "intimacy", where *intimus* refers to "the innermost part", not just of the person, however, but also of any relationship, thus banishing the private as a watertight personal stronghold, now exposed to the gaze of a public with whom he also intends to create a link.



**F**  
1995  
*Femen*  
Fotograma  
101 x 101 cm

**Atlas herido 1**  
1993  
*Acción fotográfica*  
Fotograma  
228 x 106 cm

19) Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Alfaguara, 2006 [1973], p. 32.

20) Lévinas, Emmanuel: *La huella del otro*. Madrid, Taurus, 1998 [1967].

19) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 2011 [1973]), p. 15.

20) Emmanuel Lévinas, "The Trace of the Other" (1967), in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, ed. by Mark C. Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 345–59.





**La huella del futuro**  
2001  
Acción fotográfica  
Fotograma  
100 x 100 cm x 24



**Bailarina**  
2001  
Acción fotográfica  
Fotograma mixto  
300 x 300 cm



Por ello mismo, la trama inicial establecida en la Sala Verónicas es la que reconoce la importancia de sus fotogramas corporales, cuya realidad parece pertenecer más a la dimensión del tacto que a la vista. Se privilegia, pues, la contemplación de obras que otorgaron a Ceballos su fama internacional<sup>21</sup>, un reconocimiento que se puede comprender fácilmente cuando se aprecian, entre otras piezas, los espirituales halos de sus *Crisálidas* o las criaturas mitológicas de *Amor fósil*, que aluden a un origen amniótico o quizás a arcanas fuerzas místicas, o también la sensualidad de *Femen*, esa intrigante anatomía de fugaces cuerpos donde los vaporosos rastros indican el camino hacia abstracción. De él ofrecen sugerentes variantes series como *Señora Amnesia*, *Alevosías* o *Abstracto*, en franco contraste con algunos de los objetos de *El jardín de la ausencia*.

La visión de todas ellas provoca una fascinación que aumenta si se observa su proceso de creación. Para tal fin, se cuenta con dos audiovisuales en los que se aprecian todas las fases por las que pasa la pieza. El primero es *Humano*, la acción fotográfica realizada en el Centro Párraga en 2006 y en la que el público asistió en directo al revelado completo, acompañado por la música de Schwarz. El segundo se rodó en el Parque de Calblanque en octubre de 2021, específicamente para la exposición de la Sala Verónicas, con el objetivo de presentar una técnica inventada por Ceballos: los “olagramas”. Con esta última pieza se pretende enseñar el procedimiento empleado mientras se anuncia una consecuencia inadvertida hasta ahora: para Ceballos el laboratorio es el mundo. Además, la contemplación de estos olagramas enfatiza un factor ansiado por movimientos como el surrealismo o el expresionismo abstracto: la combinatoria fruto del azar.



**Ola 2 (Calblanque)**  
2009  
*Abstracto olas*  

---

Olagrama  
126 x 181 cm

21) Cf. Fontcuberta, Joan: *European Photography Award 1992*. Göttingen, European Photography, 1992, p. 12.

This is why the initial plot established in Sala Verónicas is one that recognizes the importance of his body photograms, whose reality seems to belong more to the dimension of touch than to sight. Priority is therefore given to viewing works that brought Ceballos to international fame,<sup>21</sup> a recognition that can easily be understood when we notice, among other pieces, the spiritual halos of his *Crisálidas* [Chrysalides] or the mythological creatures of *Amor fósil*, which allude to an amniotic origin or perhaps to arcane mystical forces, or the sensuality of *Femen*, that intriguing anatomy of elusive bodies where the misty traces point the way towards abstraction. Stimulating variants of it are offered by series such as *Señora Amnesia*, *Alevosías* [Perfidies] or *Abstracto* [Abstract], in stark contrast to some of the objects in *El jardín de la ausencia* [The Garden of Absence].

Viewing them all arouses a fascination that increases if we observe their process of creation. For this purpose, there are two pieces of film footage showing all the phases the piece passes through. The first is *Humano* [Human], the photographic action produced at Centro Párraga in 2006, in which the public witnessed the full developing process live, accompanied by Schwarz's music. The second was shot in the Parque de Calblanque in October 2021, specifically for the exhibition at Sala Verónicas, with the object of presenting a technique invented by Ceballos: the *olagramas* ("waveograms"). The latter film aims to show the procedure used while also publicizing a hitherto unnoticed consequence: for Ceballos, his laboratory is the world. Moreover, looking at these "waveograms" highlights a factor eagerly sought after by movements such as Surrealism or Abstract Expressionism: the combinatorics generated by chance.

21) See Joan Fontcuberta, *European Photography Award 1992* (Göttingen: European Photography, 1992), p. 12.





**Humano. 9 modelos para huir a otra dimensión**  
2006  
Acción fotográfica  
Fotograma  
500 x 600 cm



**Ladrones de olas**  
2021  
4'11"  
Calblanque



Performance **Humano. 9 modelos para huir a otra dimensión**  
2006  
Acción fotográfica  
3'44"  
Centro Párraga









**Long screen trail**  
1999  
*Rumor binario*  
Fotograma mixto  
240 x 107 cm

Asimismo, precisamente porque se pretende que la exposición sirva para pensar en qué consiste lo fotográfico y cuáles son sus procesos y prácticas, no solo se acude a fotogramas como medio de expresión, sino que aparecen en escena otros elementos que tienen que ver con su historia y su presente: por un lado, la alquimia de la cámara oscura, representada en su luz roja y en el efecto estenopeico; y por otro, una capa digital<sup>22</sup>, visitable *online*, que sirve para albergar otras series de Ceballos. Entre ellas, *Rumor binario* (1999-2006), donde hace un uso simbólico de monitores de ordenador encendidos, frotándolos sobre papel fotográfico, justo en el periodo en el que la fotografía química languidecía, para indicar el paso a un nuevo paisaje creativo. La Sala Verónicas virtual permite que convivan los fotogramas con rayos X y escaneados.

**Se pretende que la exposición sirva para pensar en qué consiste lo fotográfico y cuáles son sus procesos y prácticas**

Así, alberga en un ámbito diferente una segunda retrospectiva en la que recuperar series como *Pupilas* (1992), *Pieles* (1999-2000), *Xpectrum* (2001), *Xtra bios* (2000-2006) y *Océanos Pacíficos* (2017-2020).

Este dispositivo no solo ofrece un medio nuevo para llegar a un público que no puede acercarse a Murcia, también es un contexto pertinente para las preocupaciones y usos de Ceballos en los últimos años. De hecho, ha explorado las “arquitecturas” de lo digital para descubrir una narración compleja y abierta a las interpretaciones, mientras se entrega al placer de la forma, para meditar sobre el lenguaje usado y las posibilidades que proyecta<sup>23</sup>.

22) La plataforma usada es Hub Cloud. [hubs.mozilla.com/cloud](https://hubs.mozilla.com/cloud) [acceso: 30/10/2021].  
23) Cf. Medina, Pedro: “Habitar lo digital”, en Tomy Ceballos: *Océanos pacíficos*. Albacete, Centro Cultural La Asunción, 2020, pp. 6-7.

**Accro de l'écran. 1**  
2002  
*Acción fotográfica*  
Fotograma mixto  
310 x 101 cm



In addition, precisely because the intention is that the exhibition should serve to make us think about what the photographic is and what its processes and practices are, not only photograms are used as a medium of expression; other elements related to their history and their present make an appearance: on the one hand, the alchemy of the *camera obscura*, represented in its red light and in the pinhole effect, and on the other, a digital layer,<sup>22</sup> visitable online, which hosts other series by Ceballos. These include *Rumor binario* [Binary Murmur] (1999–2006), where he makes symbolic use of switched-on computer screens, rubbing them on photographic paper, in the very period when chemical photography was in the doldrums, to indicate the change to a new creative landscape. The virtual Sala Verónicas enables photograms to coexist with x-rays and scans. Thus it houses a second retrospective, in a different sphere, recovering series such as *Pupilas* [Pupils] (1992), *Pieles* [Skins] (1999–2000), *Xpectrum* (2001), *Xtra bios* (2000-2006) and *Océanos Pacíficos* [Pacific Oceans] (2017-2020).

**The intention is that the exhibition should serve to make us think about what the photographic is and what its processes and practices are**

This device not only offers a new means of reaching an audience who cannot come to Murcia; it is also an appropriate context for Ceballos's concerns and practices in the last few years. Indeed, he has explored the “architectures” of the digital world to discover a complex narrative, open to interpretations, while revelling in the pleasure of form, to meditate on the language used and the possibilities it conveys.<sup>23</sup>

22) The platform used is Hubs Cloud. [hubs.mozilla.com/cloud](https://hubs.mozilla.com/cloud) [accessed: 30/10/2021].  
23) See Pedro Medina, “Habitar lo digital”, in Tomy Ceballos, *Océanos pacíficos* (Albacete: Centro Cultural La Asunción, 2020), pp. 6–7.



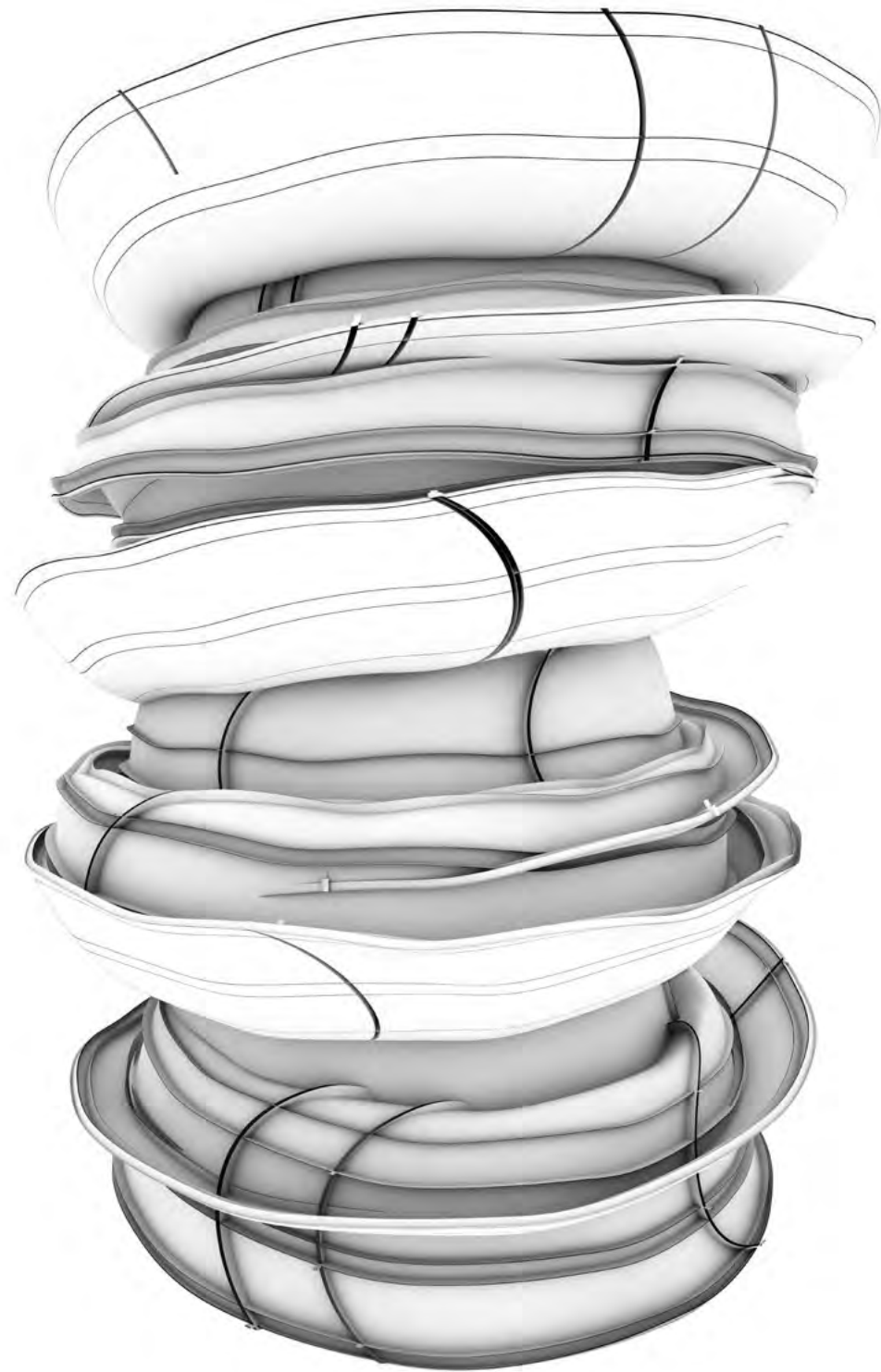


**Screen trail**  
1999  
Rumor binario  
Fotograma mixto  
100 x 100 cm

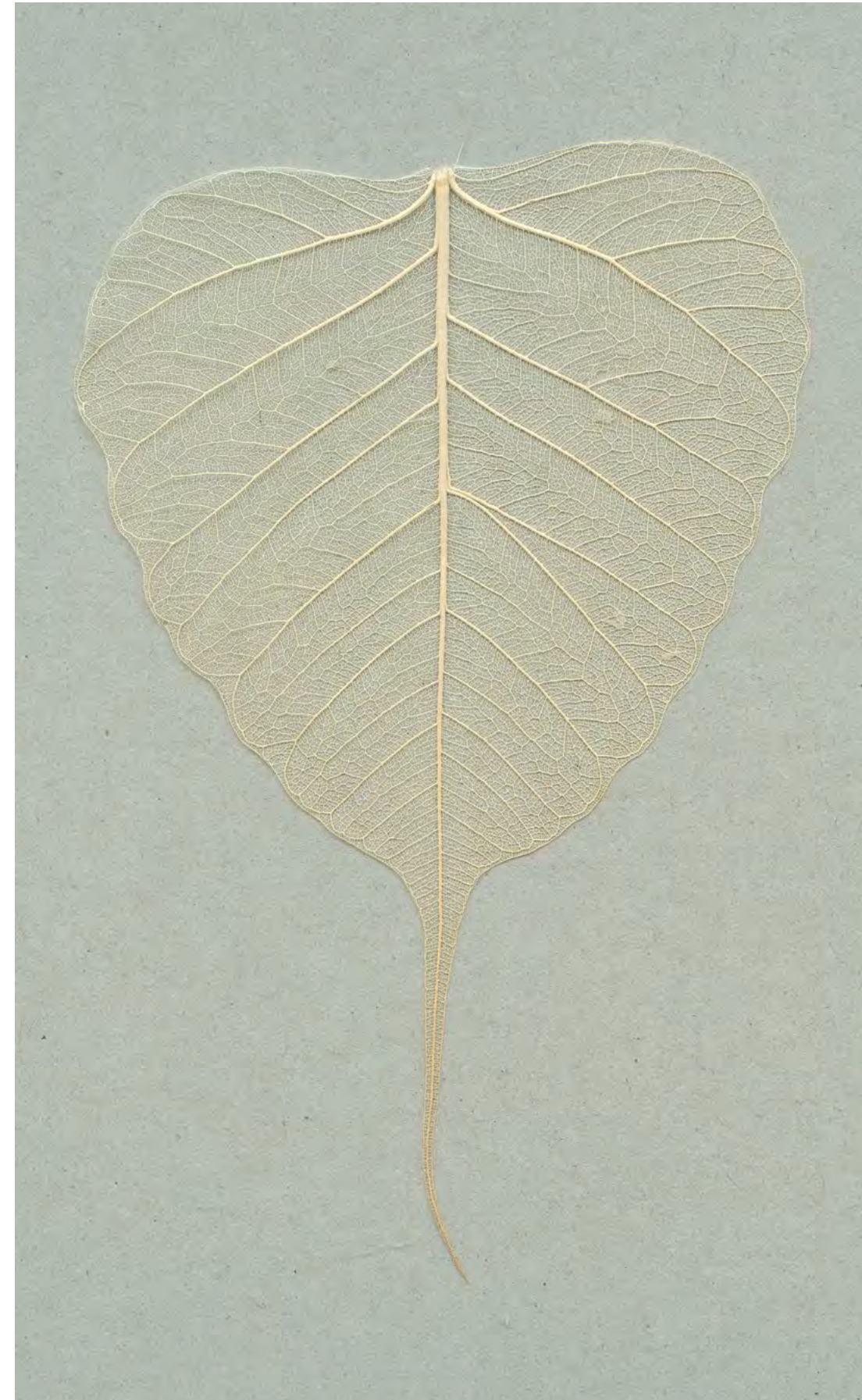
**Aquí llega lo digital.  
Voici le numérique / Here  
comes the digital**  
2006  
Rumor binario

Fotograma mixto  
203 x 196 cm





**Huidizo**  
2020  
*Océanos Pacíficos*  
Escultura digital - 3D  
Medidas variables



**Budda city**  
2006  
*Folia Lógica*  
Objetos vegetales  
escaneados  
196 x 120 cm



Una vez más, proyectos como *Océanos Pacíficos* sirven para replantear la desaparición de la referencialidad y cuestionar ese principio de realidad que algunos siguen añorando, pero sobre todo para elaborar un espacio de pensamiento. No obstante, esto no implica que desaparezcan todos los anhelos pasados; de hecho, algunos perviven, como la búsqueda de tridimensionalidad. En cualquier caso, se coincide con el diagnóstico de Joan Fontcuberta: «Las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, las digitales, conceptos»<sup>24</sup>. Es por ello que hallamos en esta serie una verdadera especulación sobre un proceder y su posible evolución.

Esto es algo que refleja el “volumen” crítico del proyecto, es decir, su catálogo, para intentar que sea un “monumento” único, a pesar de ser un producto en serie<sup>25</sup>. Con este fin, se explotan las posibilidades expresivas del libro como objeto, interviniendo en su superficie para expresar la huella que da identidad a este recorrido, sin olvidar el “consumo” que toda lectura conlleva.

Sus textos, encargados a estudiosos que han asistido y analizado la evolución de los nuevos comportamientos fotográficos en España, se completan con la celebración del encuentro *Espectros de la imagen fotográfica*, en colaboración con la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia y el CENDEAC, para debatir sobre el uso artístico y experimental de la imagen fotográfica.

*La huella es el molde de la ausencia* se presenta así como un proyecto que propone varios niveles de experiencia para pensar el mundo de la imagen y para acercarse a la trayectoria artística de Tomy Ceballos, una obra que permanece en el corazón de la fotografía manteniéndose indefinidamente en su límite. Por ello, es un escenario privilegiado desde el que descubrir a las nuevas generaciones, marcadas por la inmediatez y la sobreabundancia, otras formas de entender lo fotográfico, aportando una plasticidad que alberga sugerencias insospechadas y una capacidad de reflexión necesaria, capaz de iluminar nuevos mundos y derivas hacia horizontes insólitos.

24) Fontcuberta, J.: *La cámara de Pandora*, op. cit., p. 14.  
25) Cf. Butor, Michel: “Il libro come oggetto”, en *Questo & altro*, nº 1, 1962, pp. 89-90.



Sala Verónicas virtual  
Hubs Cloud

Once again, projects like *Océanos Pacíficos* serve to make us reconsider the disappearance of referentiality and question that reality principle which some still yearn for, but above all to create a space for thought. However, this does not imply that all past longings are disappearing; indeed, some survive, such as the search for three-dimensionality. In any case, we agree with Joan Fontcuberta’s diagnosis: “Analogical photographs tend to signify phenomena and digital photographs tend to signify concepts”.<sup>24</sup> This is why we find real speculation in this series on a way of proceeding and its possible evolution.

This is something reflected in the project’s critical “volume”, that is, in its catalogue, in an attempt to make it a unique “monument”, despite being a mass-produced product.<sup>25</sup> To this end, the expressive possibilities of the book as an object are exploited, by intervening on its surface to express the trace that gives this journey an identity, not forgetting the “consumption” that all reading entails.

Its texts, commissioned from scholars who have witnessed and analysed the evolution of new photographic practices in Spain, are completed with the holding of the *Espectros de la imagen fotográfica* [Spectres of the Photographic Image] meeting in collaboration with the Philosophy Faculty of the University of Murcia and CENDEAC, to debate the artistic and experimental use of photographic images.

*A Trace is the Mould of an Absence* is thus presented as a project that offers several levels of experience for thinking about the world of the image and approaching the artistic career of Tomy Ceballos, an oeuvre that remains at the heart of photography by staying indefinitely at its limit. It is therefore an ideal setting through which to reveal other ways of understanding the photographic to the new generations, marked by immediacy and overabundance, providing a visual appeal that harbours unsuspected suggestions and a necessary capacity for reflection, capable of illuminating new worlds and deviations towards unaccustomed horizons.

24) Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, p. 14.  
25) See Michel Butor, “Il libro come oggetto”, *Questo e altro*, no. 3 (March 1963): 88–97 (pp. 89–90).







# Biografía

## Tomy Ceballos

Caravaca de la Cruz (Murcia), 1959  
Formación autodidacta y continuamente en progreso, cuestiona los límites y las metas como método. Practica la fotografía, el video, la escultura, el dibujo, la pintura, la *performance* y las técnicas digitales, incluido el 3D.

## Principales exposiciones | Main exhibitions

**1987**  
*Jóvenes fotógrafos*. Sala Amadís, Madrid  
*Junge Spanische Photographie*. Kunsthaus, Nürnberg  
Ámbitos de la fotografía. Sala Amadís, Madrid

**1988**  
*Dúo*. Sala Yesqueros, Murcia

**1989**  
*Becados Artes Plásticas 1989*. Iglesia de San Esteban, Murcia  
Tomy Ceballos: *Amor fósil*. Círculo de Bellas Artes, Madrid  
*Künstler der Art Treff*. Internationaler Kreis, Heidelberg

**1990**  
*Tomy Ceballos*. Iglesia de San Esteban, Murcia  
Tomy Ceballos: *El jardín de la ausencia*. Galería Espacio Mínimo, Murcia

**1991**  
*Tomy Ceballos*. Galería My Name’s Lolita Art, Valencia  
*In the Shadow line*. Works Gallery, Sydney [Canberra, Melbourne, Arles]  
*La cárcel*. Concejalía de Juventud de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia  
*Cuatro Direcciones. Fotografía Española Contemporánea 1970-1990*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Frankfurt, Almería, Montpellier, Palma, Humlebaek, León, Santander, Murcia, Ourense, Logroño, Bilbao, Granada, Valencia, Ciudad de México, Valladolid, Palencia, London, Buenos Aires]

**1992**  
*Fragmentos*. Palacio Arzobispal, Alcalá de Henares  
*Artistas por la naturaleza*. ANSE, Cartagena  
Tomy Ceballos: *El jardín de la ausencia*. Pabellón de Murcia de la EXPO 92, Sevilla  
*Tres propuestas para el próximo milenio*. Pabellón de Murcia de la EXPO 92, Sevilla  
*Murcia XX, un siglo de arte*. Sala Arenal de la EXPO 92, Sevilla  
*Synchronia International Art Symposium*. Tris Art Forum, Anogeia [Nicosia, Athens, Berlin]

**1993**  
*Contraparada 13*. Palacio del Almudí, Murcia  
*European Photography Award*. EPA, Göttingen  
*Foto Biennale Enschede*. Rijksmuseum Twenthe- Enschede, Enschede  
*El teléfono en la fotografía*. Fundación Arte y Tecnología, Madrid  
*Nueva Lente*. Canal de Isabel II, Madrid  
ARCO 93. Galería Visor, Madrid  
*Photo-Performance*. Puertas de Castilla, Murcia  
*Photo-Performance*. Arteleku, San Sebastián

**1994**  
ARCO 94. Galería Visor, Madrid  
*La imatge fràgil*. Fundación La Caixa, Barcelona  
Tomy Ceballos: *Señora Amnesia*. Festival Tarazona Foto - Palacio Episcopal, Tarazona  
*Última generación*. Galería Fúcares, Almagro  
*La fotografía sin cámara*. Canal de Isabel II, Madrid  
*VI Fotobienal de Vigo*. Banco de España, Vigo  
*V Bienal de Escultura de Murcia*. Iglesia de San Esteban, Murcia

# Biography

## Tomy Ceballos

Caravaca de la Cruz (Murcia), 1959  
Self-taught and continually in progress, he questions limits and goals as a method. He practices photography, video, sculpture, drawing, painting, performance, and digital techniques, including 3D.

*Bienal de Pintura y Escultura Almería 94*. Junta de Andalucía, Almería

**1995**  
*La fotografía sin cámara*. Centro Andaluz de la Fotografía, Almería  
*Un paseo por los 90*. Instituto Cervantes, München [Europa, África, Oriente Próximo]  
*Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad Politécnica de Valencia*. IVAM del Carmen, Valencia  
ARCO 95. Galería Visor, Madrid  
*Del cuerpo. Presencia y representación*. Galería Elba Benítez, Madrid  
Tomy Ceballos: *Femen*. Galería Spectrum, Zaragoza

**1996**  
*Encontros da Imagem*. AFCA, Braga  
*Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI*. Casa de Cultura de Alcobendas, Alcobendas  
*El taller de Pepe Jiménez*. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid  
*Un paseo por los 90*. Real Jardín Botánico, Madrid  
*Homenaje a José M. Párraga*. Palacio del Almudí, Murcia  
*Saga 96*. Galería Spectrum, París  
*Primavera fotográfica*. Galería L’angelot, Barcelona  
Tomy Ceballos: *Femen*. Caballerizas de los Molinos del Río, Murcia  
*Artistas murcianos*. Galería Deodato, Amsterdam  
*Mirages. Fotografía Española Contemporánea*. Le Château d’Eau, Toulouse

**1997**  
*Contra viento y marea*. Escuela de arte, Zaragoza

*Al aire. 9 Escultores con luz de Otoño*. Fundación Cajamurcia, Murcia  
*Aduana X*. Palacio Provincial de la Diputación, Cádiz

**1998**  
ARCO 98. Galería Spectrum, Madrid  
*Premio Internacional de Escultura Ciudad Punta Umbría*. Museo Vázquez Díaz, Nerva  
*PHotoEspaña 1998*. Estación de Cercanías de Nuevos Ministerios, Madrid

**1999**  
ARCO 99. Galería Spectrum, Madrid

**2000**  
*ARCO 2000*. Galería Spectrum, Madrid  
*De imagen y soportes*. Festival internacional de fotografía - Palacio de Revillagigedo, Gijón  
Tomy Ceballos: *Trans*. Sala Luis Garay, Murcia  
Tomy Ceballos: *Trans*. Galería Spectrum, Zaragoza  
*Fotogrames*. Galería Kowasa, Barcelona

**2001**  
ARCO 2001. Galería Spectrum, Madrid  
Tomy Ceballos: *Rumor binario*. Fotopsia - Can Margarit, Castellbisbal

**2002**  
Tomy Ceballos: *Pupilas. La energía de la mirada*. Galería Art9, Murcia  
Tomy Ceballos: *Xpectrum*. Galería UFCA, Algeciras [Zaragoza, Elche, Donostia, Caravaca de la Cruz]  
Tomy Ceballos: *Xtra bios*. Centro Cultural del Ayuntamiento de Ceutí, Ceutí





*MiArt 2002.* Galería Art9, Milano  
*Mirar el mundo otra vez.* Palacio de La Lonja, Zaragoza

Tomy Ceballos: *Eastman Suicide.* BilbaoArte, Bilbao  
 Tomy Ceballos: *La huella del futuro.* Huesca Imagen - Diputación de Huesca, Huesca  
*Solamente Luz.* Torre de Abizanda, Huesca

### 2003

ARCO 2003. Galería Spectrum, Madrid  
 Tomy Ceballos: *Secretos inconfesables.* Galería Art9 - Fotoencuentros, Murcia  
 Tomy Ceballos: *Xtra bios.* Galería Pacheco, Murcia  
*PHotoEspaña 2003.* Alcalá 31, Madrid  
*En Route.* Goethe Institut [Aragón, Brandenburg, Lodz]  
*Fotografía en la Región de Murcia.* Nuevos comportamientos fotográficos. Sala Verónicas, Murcia

### 2004

Fundación Chinguetti. *Arte para un sueño.* Colegio de arquitectos, Murcia  
 ARCO 2004. Galería Spectrum, Madrid  
 Tomy Ceballos: *Llamadas perdidas. El rubor.* Puertas de Castilla, Murcia

### 2005

*Sense in Place.* Site-Actions International [Ireland, Poland, Wales, Latvia, España, Iceland]  
*Vida eterna.* Galería Kowasa, Barcelona  
*III Salón de la Crítica.* Puertas de Castilla, Murcia  
 Fundación Chinguetti. *Arte para un sueño.* Colegio de arquitectos, Murcia  
 Tomy Ceballos: *Fotologías.* Casa de la Cultura Ignacio Aldecoa, Vitoria

### 2006

ARCO 2006. Galería Spectrum, Madrid  
 Tomy Ceballos: *Humano. 9 modelos para huir.* Festival AlterArte - Centro Párraga, Murcia  
*Goya 6.X. 20 disparates.* Ceutí imagina, Ceutí  
*Artesantander 2006.* Galería Argenta, Santander  
*Cazadores de sombras.* SEACEX [São Paulo, Bogotá, Santiago de Chile, Ciudad de Panamá, Córdoba (Argentina), Ciudad de México, San José de Costa Rica, Lima...]  
 Tomy Ceballos: *Máquinas de huir.* Mucho Más Mayo, Cartagena  
*Contraparada 06.* Palacio del Almudí, Murcia

### 2007

*Folía Lógica.* Galería Spectrum, Zaragoza [Valencia, Murcia]  
*Normalnull.* Learn to swim festival, Berlin

### 2008

ARCO 2006. Ministerio de Cultura de España, Madrid  
*Digital Media 1.0.* La Nau, Valencia  
*Fondos de la Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación de Cádiz.* Diputación de Cádiz, Cádiz

### 2010

Fundación Chinguetti. *Arte para un sueño.* Colegio de arquitectos, Murcia  
*Pasajes del cuerpo contemporáneo.* MURAM, Cartagena

### 2011

ART SAVE JAPAN. IED, Madrid

### 2013

*El cuerpo revelado en los fondos de la Colección Alcobendas.* PHotoEspaña - Real Jardín Botánico, Madrid  
*Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación de Cádiz.* Castillo de Chipiona, Chipiona

### 2014

*Sinapsis.* Galería Léucade, Murcia  
*VIDEOPAN.* Pantocrator Gallery, Berlin

### 2015

*Arte y Naturaleza.* Centro La Contraparada, Murcia

### 2016

Tomy Ceballos: *Varios.* Espacio LOFT 113, Murcia

### 2017

*Totum Revolutum.* Undermount, Donostia  
 Tomy Ceballos: *Océanos Pacíficos.* Arquitectura de barrio, Murcia [Caravaca de la Cruz, Torrevieja, Albacete]

### 2018

*Otros países.* Museo Molinos del Río, Murcia



Obra en museos y colecciones | Works in museums and collections

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid | MNCARS, Madrid  
Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT), Cuenca | MIDECIANT, Cuenca  
ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava | ARTIUM, Álava  
En Route, Berlín | En Route, Berlin  
Encontros da Imagem, Braga | Encontros da Imagem, Braga  
UFCA, Algeciras | UFCA, Algeciras  
Universidad Politécnica de Valencia, Valencia | Valencia Polytechnic University, Valencia  
Universidad de Murcia, Murcia | Murcia University, Murcia  
Fundación Cajamurcia, Murcia | Cajamurcia Foundation, Murcia  
Fundación Arte y Tecnología, Madrid | Art and Technology Foundation, Madrid  
Fundación Arte y Naturaleza, Madrid | Art and Nature Foundation, Madrid  
Canal de Isabel II, Madrid | Canal de Isabel II, Madrid

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia | Autonomous Community of the Region of Murcia  
Ayuntamiento de Anogia (Creta) | Anogeia City Council (Crete)  
Ayuntamiento de Almería | Almería City Council  
Ayuntamiento de Punta Umbría | Punta Umbría City Council  
Ayuntamiento de Fuenlabrada | Fuenlabrada City Council  
Ayuntamiento de Alcobendas | Alcobendas City Council  
Ayuntamiento de Ceutí | Ceutí City Council  
Diputación de Cádiz | Cádiz Provincial Council  
Diputación de Albacete | Albacete Provincial Council  
Gobierno de Cantabria, Santander | Government of Cantabria, Santander  
Colección Undermount, Donostia | Undermount Collection, Donostia  
Diversas colecciones privadas | Various private collections



Foto. Pedro Avellanad



Índice

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>De la fotografía como huella al fotograma como arte</b>            |     |
| <i>Enric Mira</i>                                                     | 8   |
| <b>La foto-efervescencia de Tomy Ceballos desde la década de 1980</b> |     |
| <i>Manuel Santos</i>                                                  | 46  |
| <b>Imagen. La presencia de una ausencia</b>                           |     |
| <i>Pedro Medina</i>                                                   | 102 |
| <b>Biografía</b>                                                      |     |
| <i>Tomy Ceballos</i>                                                  | 152 |

Index

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| <b>From the Photograph as a Trace to the Photogram as Art</b>   |     |
| <i>Enric Mira</i>                                               | 9   |
| <b>The Photo-effervescence of Tomy Ceballos since the 1980s</b> |     |
| <i>Manuel Santos</i>                                            | 47  |
| <b>Images: The Presence of an Absence</b>                       |     |
| <i>Pedro Medina</i>                                             | 103 |
| <b>Biography</b>                                                |     |
| <i>Tomy Ceballos</i>                                            | 152 |









**VERÓNICAS  
MURCIA**

