

Alberto García-Alix

“Fotografiar la emoción”

Nicolás Combarro

Resumen / Résumé / Abstract

Alberto García-Alix es uno de los fotógrafos más reconocidos dentro de la escena artística contemporánea internacional. A través de su obra fotográfica, audiovisual y escrita, nos acerca a una perspectiva emocional y autorreferencial que convierte su trabajo en espejo de su vida y por tanto de su generación. El presente artículo traza una mirada transversal a su obra en relación con su biografía y su contexto social y cultural.

Alberto García-Alix est l'un des photographes les plus reconnus de la scène artistique contemporaine internationale. Grâce à son œuvre photographique, audiovisuelle et écrite, il apporte une perspective émotionnelle et autoréférentielle qui transforme son travail en un miroir de sa vie et donc de sa génération. Cet article offre un aperçu transversal de son œuvre en relation avec sa biographie et le contexte social et culturel.

Alberto Garcia-Alix is one of the most recognized photographers in the international contemporary art scene. Through his photographic, audiovisual and written works, he provides us with an emotional and self-referential perspective that turns his work into a mirror of his life and, therefore, of his generation. This article provides an overview of his work vis-a-vis his biography and his social and cultural context.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Fotografía, autoreferencialidad

Photographie, autoreferencialité

Photography, autoreferentiality

Mi primera foto de 1975 (fig.1) es la primera imagen que Alberto García-Alix identifica como “suya”. La primera fotografía acompañada de la intención de una mirada joven, despierta, inquieta. La luz de contra, la curva de un circuito de barro formando una diagonal que atraviesa la imagen y un motorista que la enfila como si remontase una interminable cuesta. Una tarde en las carreras. Una foto



Fig. 1. *Mi Primera Foto*, 1975.

“ingenua” que retrata, más que la carrera, la emoción tras la cámara.

Nos situamos a mediados de los años setenta en Madrid. Un joven García-Alix se pasea por la vida con desparpajo y rebeldía, buscando los encuentros que marcarían los pasos de su incipiente devenir. Fernando Pais se cruza en su camino; ambos habían abandonado la casa de sus padres y deciden mudarse a vivir juntos a un piso en la calle Encomienda, junto a la plaza de Cascorro. Allí montan su primer laboratorio fotográfico. “Revelador, paro y fijador” (García-Alix, 2004: 14) parece que fueron los únicos consejos que recibe de su amigo Fernando, con los que se enfrenta a los líquidos bañados por la luz roja. Los primeros negativos que tira con una Nikon F2 los ejecuta con la intención de obtener las imágenes que después puedan surgir sobre el papel fotográfico. García-Alix busca en la oscuridad un puente imaginario entre el momento de la toma y el del revelado de la copia, jugando con los tiempos y el contraste para determinar su fe. Podemos imaginar las

horas “perdidas” en el cuarto oscuro aprendiendo de sus propios errores, por pura intuición. La misma con la que captura a sus amigos y su entorno. Un halo juvenil rodea aquellas primeras imágenes. Aires de libertad que García-Alix parecía haber encontrado a través de la fotografía: “decidir el dónde y el cómo mirar” (García-Alix, 2007: 182) dependen sólo de él, de su búsqueda. Un juego que poco a poco se irá tornando más consciente y le brindará la oportunidad de descubrir y descubrirse a través de la imagen.

En esa misma época entabla amistad con el dibujante Ceesepe con el que monta un puesto los domingos en el Rastro para vender cómics *underground* de amigos y dibujantes incipientes como Nazario o el propio Ceesepe. Editan, además, ejemplares pirata de la revista norteamericana *Zap*, con dibujantes como Spain Rodríguez, Clay Wilson o Robert Crumb, que artesanalmente piratean fotocopiando los originales e insertando en sus bocadillos traducciones realizadas por su amigo Moncho Alpuente. Así nace la *Casorro Factory*, la primera de muchas experiencias editoriales de un García-Alix inquieto, curioso y ciertamente emprendedor.

Si bien García-Alix no tenía (ni tiene) pretensiones de intelectual, una juventud rodeada de literatura y su posterior fascinación por la imagen van forjando poco a poco una potente combinación. Curiosa es, por tanto, esta primera experiencia con el cómic, un medio de expresión afín por directo y desenfadado, de base narrativa y secuencial. No tardan en llegar sus primeros escauceos con la imagen cinematográfica a través de un corto encargado por TVE que dirige junto a su amigo Ceesepe, *El día que muera bombita* (1983), y un año más tarde *No hables más de mí* (1984), corto que dirige y en el que aparece como improvisado protagonista. Piezas de aire juvenil con las que da salida a una incipiente necesidad de contar.

En estos primeros años, sus fotografías se enfrentan a la realidad de manera directa. “Hacer fotos era todo lo que me importaba” (García-Alix, 2007: 184). Una mezcla de espontaneidad y sencillez en un contexto a la vez ingenio y duro. Se divierte buscando en la imagen pequeños retazos de una realidad que empezaba a acelerarse. Años precipitados, de búsqueda ansiosa, llevan a su generación a trazar su propio camino, su propia escala de valores de

límites inciertos, con lo que eso supone de transgresor y arriesgado.



Fig. 2. Autorretrato con el cuerpo herido, 1981.

García-Alix fotografía de la misma manera una tarde en el Rastro que a un amigo inyectándose. Su vida y la de los que le rodean desfila frente a su cámara con una llamativa “normalidad”. No hay todavía en él la pretensión de apropiarse de una realidad que vivía intensamente al otro lado de la cámara. Quizás por eso (y para aprender a través de su propia imagen) empieza a autorretratarse. A mirarse. Una consciencia fotográfica empieza a nacer en su interior, la misma que le lleva a fotografiarse cuando llega a casa herido después de una pelea, *Autorretrato con el cuerpo*



Fig. 3. *Autorretrato. Fantasma*, 1978.

herido (fig. 2), o desapareciendo a través del hecho fotográfico, *Autorretrato fantasma* (fig. 3).

García-Alix carece en ese momento de referentes fotográficos. Sin embargo, al otro lado del Atlántico, jóvenes fotógrafos se desarrollan en contextos paralelos. Con unos años de antelación, teniendo en cuenta que la llegada de la marea de la contracultura norteamericana llega a España más tarde, fotógrafos todavía “sin nombre” como Nan Golding desde principios de los setenta o, unos años antes, Larry Clark con su famoso trabajo *Tulsa*, retratan a sus amigos y compañeros en una continua lucha por definir su identidad personal y social en un entorno violento e inestable. García-Alix no llega a conocer el trabajo de estos

autores hasta el final de los noventa. Si bien se pueden establecer puentes entre sus obras, llama la atención la falta de consciencia fotográfica de los primeros años del trabajo de García-Alix comparado con la búsqueda de los autores antes nombrados. La fotografía le acompaña en su vida, pero no es un filtro a través del cual analizarla. Su intención no es autobiográfica como la de Nan Golding ni tan consciente (en cierto modo “manipuladora”) como la de Larry Clark. Para García-Alix, la cámara es un instrumento a través del cual puede crear una realidad paralela a la suya.

Se trata de una realidad a la que mira y que parece tratar de empujar hacia sus límites. Sus experiencias vitales se radicalizan y poco a poco van apareciendo las primeras zonas oscuras. Fueron años convulsos, en los que la violencia se metió dentro del cuerpo de una generación que empezó a perder a algunos de sus miembros. García-Alix vive aquellos años intensamente; la cámara le acompaña pero no guía sus pasos. Su mirada y su necesidad de encontrar algo más van creciendo. Hay un mayor acercamiento a las personas y situaciones que retrata. Siempre centrado en el sujeto, García-Alix entabla un intenso diálogo con él mismo y con un contexto que se transforma con rapidez a su lado. Poco a poco aprende a controlar cada vez más lo que ocurre frente a su cámara, a dejar pasar su personalidad a través del objetivo para golpear al otro buscando recibir lo mismo a cambio. Quizás eso le salvó de entrar en otro tipo de derivas, distintas, en las que el fotógrafo se veía como un cronista de su tiempo o, en el otro extremo, donde un exceso de esteticismo conducía a vaciar de contenido el fondo de la imagen.

A mediados de los años ochenta se aprecia como la mirada se intensifica, la composición es más estudiada, los sujetos ya no son capturados, sino casi transformados por la mirada del autor que poco a poco va adueñándose de sus decisiones dentro y, a veces, también fuera del plano. Así, en el año 1986, García-Alix decide concentrar más energías en la fotografía y pasarse al medio formato. Si bien, animado por su amigo Quico Rivas, ya había realizado su primera exposición en la Galería Buades (1981), es ahora cuando su actividad expositiva empieza a cobrar más relevancia. García-Alix es considerado un *outsider* en el panorama fotográfico nacional de la época, pero su mirada personal y su obstinación dejan patente una trayectoria de autor alejada

de etiquetas o modas, para dejar paso a una obra que trascendía el universo puramente fotográfico adentrándose en terrenos de creación artísticos y originales. Terrenos por los que transita probando sus propios puentes.

En este momento García-Alix ya había visitado algunas exposiciones de autores extranjeros que le permitieron afianzar su posición independiente. Los retratos de Agust Sander y el trabajo de reconocidos autores como Walker Evans o Danny Lyon no hacen más que confirmar lo intuido por él: la capacidad de la fotografía para enfrentarse a una realidad de la que ansía apropiarse. Una postura radical e independiente con la que también acomete sus encargos. Portadas de discos (que ya venía haciendo desde hace años), algún trabajo editorial y la confianza que en él depositan otros creadores como el diseñador Manuel Piña, nos descubren a un García-Alix que rompe moldes, que no entiende de limitaciones o encorsetamientos, dando lugar a una nueva obra que, junto con el resto de su trabajo, forma un universo particular en el que lo posado se transforma en más real y la realidad en un decorado con el que García-Alix juega a sus anchas.



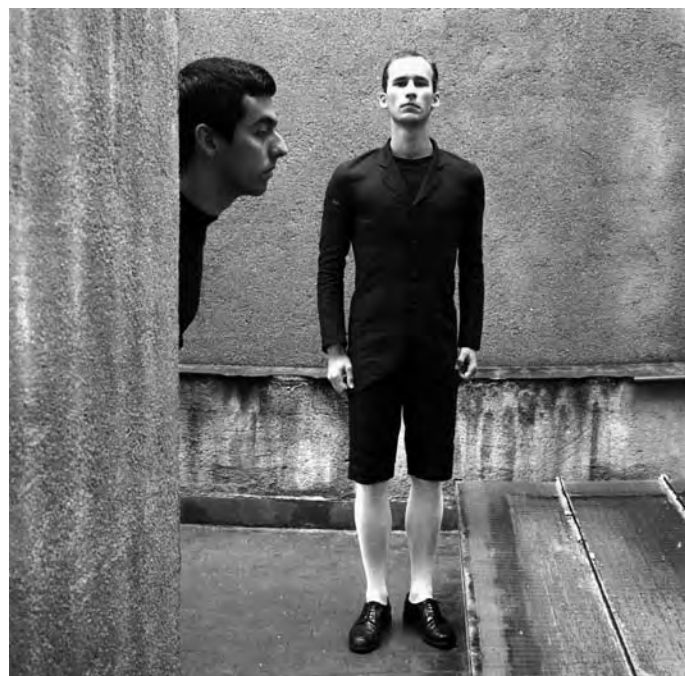
Fig. 5. *La gordita del barrio*, 1988.



Fig 4. *Bajo la luz de las tapias*, 1987.



Fig. 6. *La bailarina*, 1988.

Fig. 7. *Ana la Punky*, 1988.Fig. 8. *Elena Mar*, 1987.Fig. 9. *Devota y Lomba*, 1987.

Un decorado por el que desfilan sus amigos *bajo la luz de las tapias* (fig. 4). Ahora su narración se desplaza al extrarradio de Madrid. Paisajes urbanos de esencia industrial conforman el escenario de sus fotografías, pequeñas historias comprimidas en un instante: *La gordita del barrio* (fig. 5), *La bailarina* (fig. 6), nos acercan a sus “personajes”. Los compañeros eran congregados en su casa de Martínez Corrochano hasta que García-Alix decidía tomar el equipo fotográfico y echarse a la calle con ellos. Fabio Macnamara, Alaska, El Basi, *Ana la Punky* (fig. 7), retratados bajo una luz tenue de contrastes suaves, que baña sus cuerpos moldeados por el ojo del artista, haciendo de lo simple complejo y de lo compuesto, natural. También el patio interior de sus casas sirve de improvisado estudio fotográfico. De las limitaciones, virtudes. Los modelos se apoyan en una cornisa: *Elena Mar* (fig. 8), o aparecen tras una esquina: *Devota y Lomba* (fig. 9). De nuevo esa luz reflejada en las tapias que nos permite profundizar en sus miradas, conducidas por el fotógrafo hacia el centro de las nuestras.

Martínez Corrochano se convierte en el vórtice de sinergias que brotan de un enérgico García-Alix, congregando

a su alrededor el espíritu de un grupo de creadores “inquietos, irreverentes, agitadores” (García-Alix, 2007: 183). Así nace *El Canto de la Tripulación* (fig. 10). La voluntad de un García-Alix lleno de ideas y un grupo de compañeros

dispuestos a remar en una misma dirección nos brinda una de las experiencias editoriales más originales y arriesgadas de aquellos años. Formatos rotundos, maquetas abruptas, imágenes y textos que brotan del subsuelo haciendo protagonistas a los “otros”, a los admirados y a los propios, a “los malheridos, los bien amados, los traidores” (García-Alix, 1993: 4).

Se conforma así una épica urbana que había tomado fuerza en aquellos años pero que en raras ocasiones se concretaba en proyectos colectivos. Repletos de influencias de todo tipo, muchas las del mismo García-Alix, por los diferentes números de la publicación (diez en total) desfilaron historias de piratas junto con fotografías de *bikers* (moteros), dibujos pirateados de Clay Wilson, fotografías del propio García-Alix o de compañeros como Javier Esteban, Jose Luis Santalla o Luis de las Alas. Poemas de El Ángel que marcaron una época. Era la comprensión de una estética propia y de una forma de entender la creación desde un mirada diversa, particular, ambigua, en ocasiones aberrante y siempre apasionada.



Fig. 11. Autorretrato. Los malheridos, 1988.

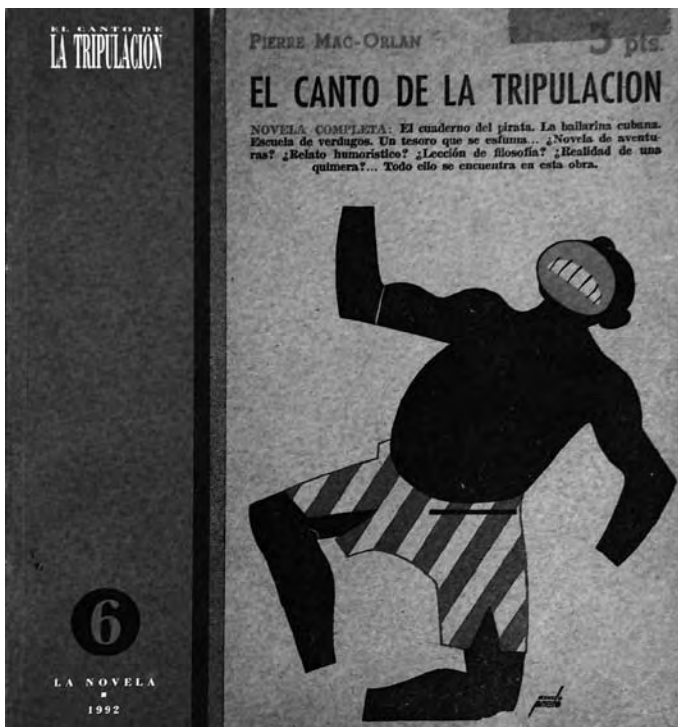


Fig. 10. Portada nº 6 *El Canto de la Tripulación*, 1995.



Fig. 12. El lugar de mi confesión, 1995.

En este momento la fotografía de García-Alix continúa un curso paralelo al de su vida. Una mayor profundidad se deja sentir a medida que el fotógrafo trasciende el medio fotográfico. Los autorretratos vuelven a brindarnos claves importantes de lectura. *Autorretrato. Los malheridos* (fig. 11) nos adentra en una micro-narración esencialmente poética, a la vez épica y simbólica, que lleva la imagen más allá de su composición, siempre bien construida en su equilibrio de pesos y tonalidades. El fotógrafo sostiene un pájaro muerto en su maltrecho brazo, marcando a su izquierda un punto de fuga a través de un camino en tonalidades claras. Un encuentro consigo mismo. Al igual que otra imagen de esencias simbólicas y autorreferenciales refrendado en su título: *El lugar de mi confesión* (fig. 12) nombra un no-lugar, un paisaje desnudo, desolado, con una luz suave, casi tan pobre como el decorado que ilumina.

En un pulso entre su vida y su obra, retrata a los que le rodean: sus amigos, compañeros de viaje, *bikers*, mujeres. Todos ellos observados con una mirada despierta que encuentra en el otro la magia de un momento compartido: “la magia de la vida es el encuentro”, nos dice el propio artista. De la misma manera que su obra discurre sin rupturas, su pretensión no es la de ser cronista de su tiempo. Si bien observando el conjunto de su obra podemos leer una forma de vida, una estética, elementos que nos permiten asomarnos a una época, no es esta su intención. En los años ochenta García-Alix trabaja sobre su entorno, para él relevante por propio, sin consideraciones de otro tipo como la trascendencia social o mediática del retratado. Reivindica a seres “anónimos” nombrados por su cámara, todos igualmente importantes bajo su mirada independientemente de que más tarde se considerasen personajes de aquello que se dio en llamar “la Movida”. Ésta no estaba formada por un grupo consciente de su papel, ni tampoco era un colectivo. No había una ideología o manifiesto que los uniese. García-Alix retrató a un grupo de personas que experimentaban en un entorno de nueva libertad, una eclosión juvenil, un impulso sin nombre, sin nombres.

Tampoco busca conscientemente el retrato de un grupo social concreto al que mirar desde fuera. Su acercamiento a temáticas como los *bikers* responde a su vivencia personal. En ocasiones caminos extremos le llevan a explorar horizontes duros y violentos que consigue contrastar con la belleza de las imágenes que de él extrae. *Las cenizas*



Fig. 13. *Las cenizas de Cathy*, 1995.



Fig. 14. *Las cartas de Montse*, 1988.

de *Cathy* (fig. 13) o *Las cartas de Montse* (fig. 14) nos acercan realidades complejas a través de mensajes directos, convirtiendo cualquier situación o detalle en retrato y espejo.



Fig. 15. *Virginia 7 años después*, 1997.

El retrato parte de extremos que el artista atraviesa por medio de la imagen fotográfica, “al otro lado de la vida” (García-Alix, 2007: 192), donde las cosas ya han sucedido. A través de la mirada, la suya, y la del otro, en la que parece que pudiéramos observar el rastro retiniano de una emoción. *Virginia 7 años después* (fig. 15), primer plano que no nos permite salida. El rostro se escudriña casi conformando un paisaje psicológico, donde nos atrapa la presencia de dos vórtices negros, profundos túneles que nos conducen hacia el interior de una persona que ha experimentado la reclusión.

Ni siquiera en las fotografías nacidas de encargos, cada vez más numerosas (sesiones de moda, editoriales) el fotógrafo concede un espacio a finalidades ajenas a su voluntad. Su determinación como dueño de la imagen hace que cualquier sujeto sea susceptible de ser narrado a través de su visión. Incluso en este tipo de fotografías predomina una estética propia. En un camino entre un posible

“manierismo” en cuanto a la composición de los cuerpos, y un aroma “barroco”, no tanto en relación con la teatralidad de sus composiciones (aunque ésta exista en muchas de sus imágenes) sino con la tensión tanto física como geométrica que obtiene a través de torsiones imposibles, equilibrios dinámicos, que imprimen gran potencia a sus imágenes. Una tensión que él mismo ilustra como una goma elástica que estira hasta su límite, casi a punto de romperse.

Sus retratos son obtenidos en duras sesiones de trabajo donde el fotógrafo “pide al modelo y se pide a sí mismo un acto de comprensión” (García-Alix, 2007: 191). García-Alix exige un grado extremo de concentración, un trance donde todo ocurre a través del visor de la cámara. Comienza una progresión compositiva, una comprensión del retratado y de su fotografía. Y siempre la mirada que establece con el modelo y éste a su vez, con el espectador. Incluso en los desnudos, la mirada dirige. En las sesiones que desarrollará a finales de los noventa con actores porno en posturas retorcidas con sus sexos expuestos en primer plano, la mirada es siempre frontal y directa, tanto que el posible erotismo o sexualidad de la imagen acaba quedando en segundo plano. Una vez más, su pretensión no es la de hacer un desnudo o una imagen exhibicionista. Es siempre un retrato, en este caso de actores que trabajan desnudos y cuyos sexos suelen ser los protagonistas.

Pero volvamos a principios de los noventa. García-Alix pone la técnica, la luz, la composición, al servicio de un momento: el encuentro del fotógrafo con el sujeto que captura. Es intuitivo y trabaja en una sorprendente anarquía controlada, un “desorden ordenado”. Y aún así, cuando se enfrenta a su propia labor, por ejemplo a través de cursos, ejerce una fascinación sobre propios y extraños. Habla de sí mismo, de su mirada, de quién es y por qué tiene la necesidad de expresarse a través de la fotografía.

Experimentado retratista, controla el cuerpo como una arquitectura. Pero para él un retrato no es sólo el rostro. Son notables sus fotografías de fragmentos de realidad que aísla y compone con una intención casi narrativa. Objetos, fragmentaciones del cuerpo, habitaciones. Enmarcado en lo que llamó en su momento “la soledad de mis delirios”, son diálogos con realidades sublimadas que funcionan como un eco o resonancia de lo que sobre ellos proyecta.



Fig. 16. El tesoro de Santos, 1997.

El tesoro de Santos (fig. 16), nos muestra la mano de su mujer que sostiene una raíz de peyote mientras una oportuna nube recorre el cielo en el plano superior de la fotografía. Otra imagen que nos sumerge de nuevo en un lenguaje autorreferencial es *Una pequeña historia de amor*, (fig. 17) donde las palabras que componen su título son exactas y forman, junto a la imagen, una emotiva proyección de un momento vivido. No es la experiencia lo que prima ni lo que el fotógrafo nos quiere contar a través de la imagen, sino la emoción que nos brinda estableciendo la distancia justa entre realidad y representación. Empieza a ser cada vez más claro que toda la obra de García-Alix, mirada en conjunto, funciona como un autorretrato expandido. Proyectado en las personas que retrata, en detalles, alegorías que parten de la realidad para contarnos una historia, la suya, en la que además pone en juego una constante mirada frontal sobre sí mismo a través de sus propios autorretratos.

“Una forma de ver es una forma de ser” (García-Alix, 2007: 190). García-Alix ya forma con su obra un todo inseparable, dos elementos que se miran y se encuentran ante sus ojos. La fotografía le permite ser creador y espectador de su propia realidad, haciéndola discurrir en paralelo a su vida y acercándola o alejándola por necesidades que nada tienen que ver con el mundo del arte o contextos preestablecidos. Aún así, las exposiciones se multiplican y la crítica comienza a crear en torno a él un aura de reconocimiento como elemento dispar y genuino en un contexto que poco a poco había comenzado a formalizarse demasiado. García-Alix sigue ostentando una perspectiva particular. Alguien que desde dentro mira hacia fuera de una manera distinta.

En el año 1998, con ocasión del primer festival internacional de fotografía Photoespaña, llega su primera gran retrospectiva, comisariada por Mireia Sentís y Jose Luis Gallero. Una selección de sus mejores imágenes atraviesa su vida en un recorrido emocionante, dando buena cuenta de la magnitud del artista que poco después obtiene el reconocimiento definitivo a su trayectoria con el Premio Nacional de Fotografía. También las galerías de arte de primer nivel muestran interés por su obra y comienza a trabajar con la Galería Juana de Aizpuru en Madrid. En París, primero con la Galería Vu y, poco después, con la galería Kamel Mennour.

Fig. 17. Autorretrato. *Una pequeña historia de amor*, 1995.

Son años de intenso trabajo con numerosos viajes al extranjero, encuentros con otros fotógrafos afines como Anders Petersen, que si bien proviene de un estilo diferente de fotografía, coincide y empatiza con García-Alix en poner por delante el encuentro vital al fotográfico. Esta forma de entender la fotografía también la comparte otro conocido de García-Alix: Antoine D'Agata. Personalidades diferentes pero todos con la misma pasión vital que les mueve hacia delante en una búsqueda con la fotografía como compañera. Anteriormente, el maestro Daido Moriyama, con una marcada estética de un blanco y negro roto y con el que García-Alix compartiría una muestra en la Galería Kamel Mennour en el año 2009, ya había dado muestras de las posibilidades de la cámara como extensión del cuerpo y de una mirada directa y descarnada a una cotidianidad que, a través de sus ojos, se vuelve única y emocional. No se puede entender esta forma de fotografiar sin asumir que hay una implicación directa del artista en la obra. Ellos mismos se exponen a través de una marcada autorreferencialidad que convierte el conjunto de sus trabajos en un gran autorretrato.

En el caso de García-Alix, esa búsqueda se hace cada vez más evidente. En el año 2003 decide dejar Madrid para establecer su centro en París. Allí se sumerge en una inmersión introspectiva: debe curar su cuerpo de una enfermedad y reordenar sus ideas para afrontar una nueva etapa más exigente física y emocionalmente. El fotógrafo se enfrenta a su obra y su mirada a través de dos caminos: por un lado, retoma un proyecto en el que había comenzado a trabajar años antes y que le lleva a revisar de nuevo su archivo. Por otro, siente la necesidad de dar una salida narrativa a sus pensamientos lo que le conduce a trabajar en una trilogía audiovisual que cumplirá la doble función de dar voz a su mirada y funcionar como piedra de arranque de una nueva vertiente en su trabajo. En el año 2003 compone la primera obra en vídeo, *Mi alma de cazador en juego*, que dará pie a dos piezas más, *Extranjero de mí mismo* en 2005 y *Tres moscas negras* en 2006. Las tres obras se reunirán en la trilogía llamada *Tres vídeos tristes*.

Esta obra se basa en un profundo e intenso trabajo de introspección al que da salida a través de textos poéticos y desgarradores que conforman el eje sobre el cual se secuencian las fotografías. Es un trabajo de yuxtaposición mediante el cual cada imagen adquiere un nuevo

significado acompañado de las que la rodean y con el texto. Una narración compleja a través de diferentes canales que trabajan en paralelo, imprimiendo en el espectador una serie de profundas sensaciones conducido por el artista. Irrumpen breves pasajes en vídeo, de ascendente abstracto, emocional, que marcan una nueva dirección, desde el presente, casi en confrontación con la fotografía, más estática, siempre en pasado. De nuevo la música tiene un valor predominantemente emocional y rítmico, sirviendo como amalgama para los demás elementos.



Fig. 18. ST. Serie *Mi alma de cazador en juego*, 2003.

Tanto en los textos como en las fotografías de cada vídeo podemos observar la evolución vital que experimenta el artista en estos años. El primer audiovisual, *Mi alma de cazador en juego* (fig. 18), nos habla de la llegada a un lugar extraño, la incomunicación que se traduce en una mirada furtiva por las calles de París, especialmente el barrio africano de Barbès. García-Alix vuelve a la fotografía de calle desde un punto de vista muy particular, como un ser invisible que mira a su alrededor, que trata de entender y de entenderse. Este tipo de fotografía de calle, de encuadres y puntos de vista excepcionales, se extenderá de ahora en adelante en un corpus fotográfico menos conocido por el público pero de gran importancia para entender la mirada del artista.

El segundo vídeo es la continuación del sentimiento que se atisbaba en el primero. Si bien en la anterior pieza García-Alix acomete una autorreflexión mirando en su mayor parte hacia afuera, en este segundo vídeo la mirada se vuelve

Fig. 19. *Un pozo de tristeza*, 2003.Fig. 20. ST. *Serie Tres moscas negras*, 2005.

hacia adentro. Una serie de imágenes oscuras, en su gran mayoría angustiosas miradas a una ciudad ausente de luz, proyectan su emoción a su alrededor, recibiendo los ecos de *Un pozo de tristeza* (fig. 19). Una serie a la que él mismo llamará, en un juego poético con su doble significado, *Je t'en prie* (te lo ruego/de nada). Y siempre su voz en *off*, constante que nos conduce a través de un periodo de enfermedad y oscuridad que parece exorcizar a través de una narración que se nos mete en las entrañas, directamente de las suyas.

Como una última consecuencia de esa interiorización de la fotografía nos llega el tercer vídeo *Tres moscas negras* (fig. 20). La trilogía completa de los *Tres vídeos tristes* representa un amplio autorretrato y, por tanto, una pelea con su propio ego. Con este trabajo el artista encara de frente este conflicto y nos habla con voz rota, desgarrada, a través de una secuencia infinita de autorretratos, reflejos fotografiados que evolucionan hacia la abstracción de un lamento. Aquí ya no introduce pasajes en vídeo, sino que las propias imágenes son fotogramas extendidos en tiempo y profundidad.

Podríamos establecer una consecución directa de esta trilogía con el proyecto en el que García-Alix se sumerge a continuación. Las tres piezas anteriores sirven como un precedente que luego el artista orquestrará en su obra final, y también, como campo de experimentación. Lo cierto es que la siguiente pieza, *De donde no se vuelve*, es una obra que viene labrada desde mucho antes de la trilogía parisina, casi diez años atrás, cuando García-Alix decide acometer la realización de una obra de corte narrativo y secuencial, que recupere la memoria y el espíritu de su trabajo. *De donde no se vuelve* empezó siendo un proyecto cinematográfico a partir de sus recuerdos, voces de los "otros" (los compañeros de viaje) y una lectura narrativa de sus propias fotografías. Los pasajes filmados estaban llamados a ser un tanto más épicos y la teorización sobre la fotografía partía directamente de su experiencia.

La etapa de París, la revisión de su archivo fotográfico, el enfrentamiento con su interior que se había ido transmitiendo tanto en sus fotografías como en sus textos y las piezas audiovisuales, acaba conformando un caldo de cultivo más lírico que épico y que el autor acomete transformando la obra original. Prácticamente la reescribe lanzando una mirada al presente en vídeo desde una perspectiva más emocional. Es justo el momento en que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le ofrece la posibilidad de realizar una exposición individual que aprovecha para

dar salida a este proyecto. Una selección de casi doscientas fotografías recorren su obra, entretejidas por el eje de la nueva pieza en vídeo, parte y todo del corpus conceptual del proyecto. No es, por tanto, una muestra retrospectiva, sino un ejemplo de cómo el propio artista realiza un nuevo proyecto a partir de su propia obra. Es una mirada introspectiva y un ejercicio de sinceridad consigo mismo y con el espectador, que acaba convirtiendo al proyecto casi en un testimonio.

En esta pieza audiovisual el artista reflexiona desde un presente perdido del amanecer a la noche de un día por las calles de Pekín, a través de una mirada abstracta que nos conduce a pasajes de su pasado, que vuelve a través de sus fotografías. Pekín es por tanto un lugar del interior de la emoción del artista, un espacio incierto, desconocido e inaprensible. El pasado es una construcción desde el presente y, por tanto, es trabajado en un montaje fotográfico que altera las realidades de cada imagen para construir una metanarración, la del propio artista, que las envuelve. Su voz, constante y reflexiva, nos conduce a través de los diferentes pasajes que conforman esta historia, como un cuento que termina a modo de coda, “de donde no se vuelve” (García-Alix, 2007: 192).

La propia fotografía empieza a situarse en la obra del autor en el centro mismo de atención. Es inevitable que, habiendo sido en todos esos años su compañera, en algún momento se tuviese que girar para mirarla de frente. Y la única manera de enfrentar a un sujeto teórico es mediante la abstracción, o a través de un acto de imaginación sólo posible desde el punto de vista de la creación. Es por eso que la obra de García-Alix en esta etapa, al menos en parte, parezca alejarse cada vez más de la realidad para sumergirse en un espacio fantástico y único donde el artista es amo y señor, pero también siervo, de las infinitas posibilidades de la imagen. Y con ellas, de las de la palabra.

Imagen y palabra se han convertido en esta última etapa en dos cercanas compañeras. Ya se ha destacado la voluntad narrativa de las imágenes de García-Alix y sus incursiones en el terreno literario. En estas últimas piezas audiovisuales el autor entremezcla palabra e imagen en un mismo mensaje. El mismo artista decide en un momento analizar esta relación que nos llega a través del proyecto *El paraíso de los creyentes*. En un principio bajo el formato de conferencia que García-Alix lee acompañado de una selección

de sus imágenes, para acabar componiendo una melodía a través de la palabra y la imagen, enfrentando una a otra en una pieza audiovisual homónima.



Fig. 21. *Homenaje a Conrad*, 1997.



Fig. 22. *La tumba del marinero*, 2001.

Fig. 23. *Montserrat*, 2005.

García-Alix ya había realizado en diferentes ocasiones diaporamas o secuencias de fotografías que se sucedían acompañadas de una música de carácter emocional, como podemos observar en las piezas *De carne y hueso*, *Una perpetua fuga* y *Más allá del paraíso*. Pero en este caso es la propia voz la que conforma la música y el mensaje pasa de estar en segundo plano a tomar el protagonismo. Las palabras son empleadas en una lectura poética de las imágenes y éstas, a su vez, ilustran su voz. Nos brinda, además, un poético encuentro entre sus imágenes y dos extractos literarios de dos autores que le han marcado. Pasajes de Conrad (*El vagabundo de las Islas*) y Cèline (*Viaje al fin de la noche*) nos llegan en una doble lectura a través de su voz y su imagen. Un delicioso encuentro que evidencia el gusto literario del artista que desde joven había interiorizado esa moral que nos llega a través de personajes al límite, enfrentados a su épico destino: *Homenaje a Conrad* (fig. 21) o *La tumba del marinero* (fig. 22), o que por el contrario encuentran la épica en lo más profundo de la carne humana: *Montserrat* (fig. 23) o *Autorretrato con máscara* (fig. 24).

El aliento lírico que ha acompañado la obra (y la vida) de García-Alix se ha hecho evidente en esta última etapa, permitiendo dar salida a un interior emocional y a un bloque de reflexión casi poético que nos permite destilar de sus palabras, como de sus imágenes, un interior rico e interminable en conocimiento artístico. Una forma de crear y de vivir que le permite generar pensamiento mientras camina sobre esta cuerda floja que es la creación artística, retorciéndola, agitándola, estirándola hasta ponerse en peligro. Un límite al que ansía llegar casi de manera inconsciente por medio de su trabajo, obteniendo una infinita gama de grises en un contexto de altos contrastes. Y notable es su capacidad para hacer que todo parezca sencillo permitiéndonos adentrarnos hasta el centro mismo de su mirada. Cuando parece que vamos a salir ilesos del trance, una profunda sensación nos atraviesa: la emoción del artista contada a través de su obra.

Fig. 24. *Autorretrato con máscara*, 2001.

Referencias bibliográficas

GARCÍA-ALIX, Alberto (1993), *Los malheridos, los bien amados, los traidores*, Universidad de Valencia, Valencia.

GARCÍA-ALIX, Alberto (2006), *No me sigas... Estoy perdido*, La Fábrica Editorial, Madrid.

GARCÍA-ALIX, Alberto (2007), *De donde no se vuelve*, La Fábrica Editorial, Madrid.