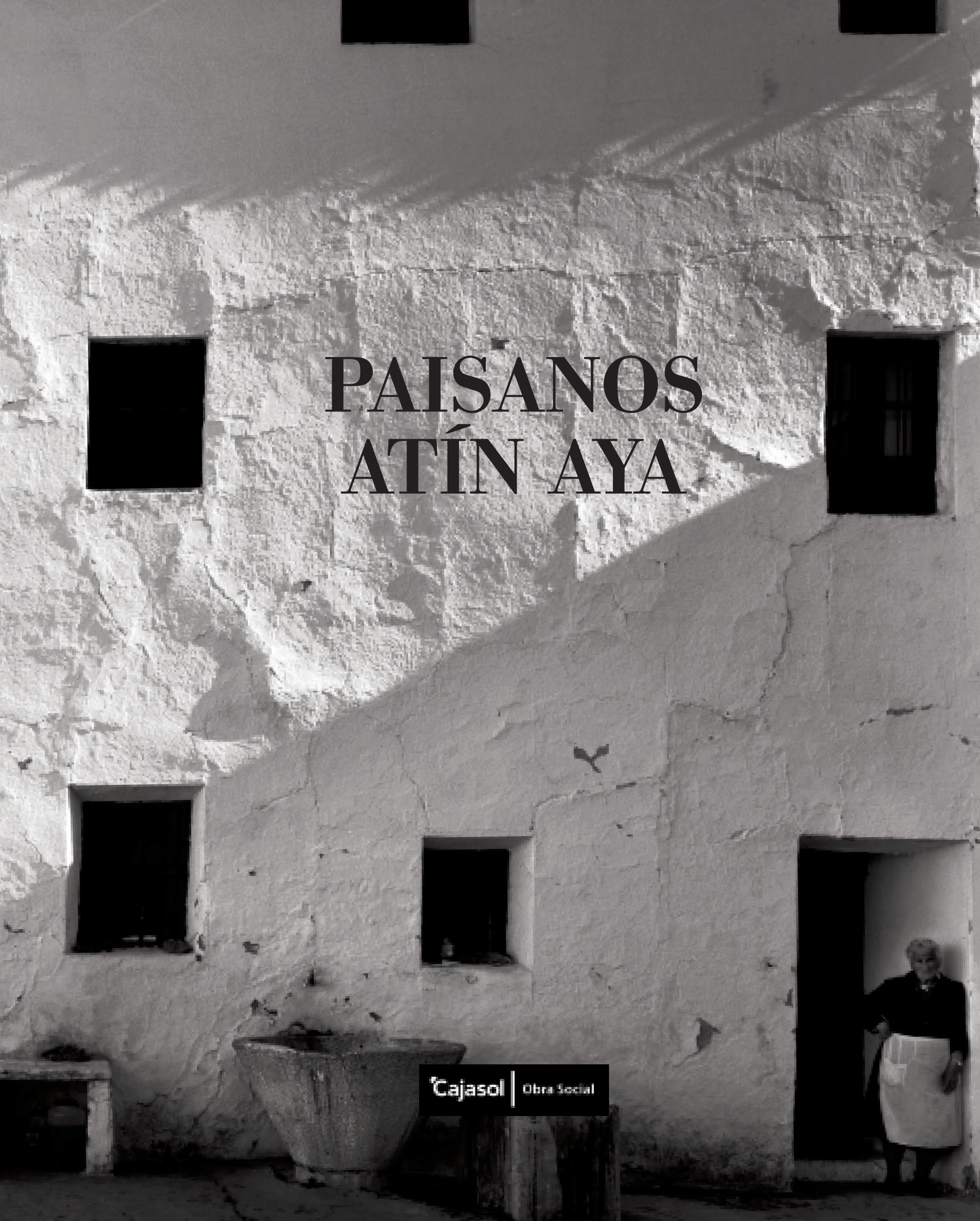


PAISANOS **ATÍN AYA**





PAISANOS ATÍN AYA

Cajasol | Obra Social



Presidente
Antonio Pulido Gutiérrez

Director General
Juan Salido Freyre

Secretario General
Lázaro Cepas Martínez

Subdirectora General Institucional y Obra Social
Rosa Santos Alarcón

Director de Área Fundación y Obra Social
Fernando Vega Holm

Jefe del Departamento de Cultura y Patrimonio
Antonio Cáceres Salazar

Jefe de Servicio de Artes Plásticas y Colección
Francisco del Río García

Coordinación de Exposiciones
María Bautista
Marta Puerta Álvarez

Coordinación de la Colección de Arte
Juan María Vélez Álvarez

ES UNA SATISFACCIÓN ESPECIAL presentar esta exposición de fotografías de Atín Aya (Sevilla, 1955-2007), y lo es por un doble motivo. Porque se trata de la obra de un artista sevillano reconocido por la calidad de su trayectoria, y porque afortunadamente se ha podido recuperar un proyecto que en la Fundación Cajasol teníamos programado, justo antes de que nos dejara prematuramente.

La obra de Atin Aya va camino de alcanzar la dimensión que su importancia requiere. En los textos que preceden a esta galería de *Paisanos* y en los testimonios de aquellos que conocen su obra se destaca su capacidad para fijar con su cámara personajes y situaciones con un sello singularísimo, una manera de hacer fotografía que siempre lo distinguió a lo largo de su trayectoria profesional, desde sus comienzos como reportero de prensa hasta su andadura en solitario.

Si dos de sus anteriores monografías publicadas, *Imágenes de la Maestranza y Sevillanos*, tenían como escenario la ciudad que le vio nacer, y *Marismas del Guadalquivir* se ocupaba magistralmente de un entorno próximo, *Paisanos* recoge una muestra de las fotografías que fue tomando fuera del ámbito local, en etapas que van desde 1995 hasta 2002 aproximadamente, durante sus recorridos por Andalucía al hilo de otros encargos profesionales, entre ellos el *Inventario de cortijos, haciendas y lagares* para la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. En estas placas, que fue seleccionando posteriormente hasta conformar el grupo que ahora se expone, se percibe la madurez, la claridad y el dominio que había alcanzado. Se trata, pues, de la entrega de su último trabajo, que la Fundación Cajasol se complace en mostrar ahora, como homenaje a uno de los artistas cuya memoria perdurará con nosotros a través de sus testimonios.

Antonio Pulido Gutiérrez
PRESIDENTE

EXPOSICIÓN

Organización y producción
Cajasol Obra Social

Comisariado
María Aya y Diego Carrasco

Asesoramiento
Mauricio d'Ors y Gloria Rodríguez

Reproducción fotográfica
Antonio Navarro, Fotosíntesis

Enmarcado
Fotosíntesis

Montaje
Suvemaja

Transporte
Moyano

Seguros
Vitalicio

Quiero agradecer a Cajasol y destacar muy especialmente el cariño y predisposición que desde el primer momento ha demostrado Francisco del Río para llevar a buen puerto esta muestra.

Igualmente agradecer a la Fundación Focus Abengoa por su apoyo a la labor emprendida en el archivo de Atín Aya, que ha hecho posible montar esta exposición, así como al impulso para mantener viva su obra en el futuro.

Agradecimiento también, y con mayúsculas, a Diego Carrasco por su entrega y dedicación que van mucho más allá de lo profesional.

Por último, dejar constancia de mi gratitud debida al equipo de profesionales que ha participado en esta exposición: Mauricio d'Ors, Gloria Rodríguez, Antonio Navarro de Fotosíntesis, y las empresas Lucam y Brizzolis, que conocieron y trabajaron con mi padre y que, con su buen hacer, le han rendido homenaje al amigo y al artista.

María Aya

CATÁLOGO

Textos
Lola Garrido
Pablo Martínez Cousinou

Fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis

Encuadernación
Ramos

Diseño y maquetación
Mauricio d'Ors

ISBN: 978-84-92704-33-0

D.L.: M-46932-2010

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: María Aya

© de la presente edición: Cajasol Obra Social

Con la colaboración especial de



focus ABENGOA

SUMARIO

9

Rostros diáfanos e impenetrables

LOLA GARRIDO

15

FOTOGRAFÍAS

79

Notas para un abecedario sobre Atín Aya

PABLO MARTÍNEZ COUSINOU

91

Listado de fotografías



ROSTROS DIÁFANOS E IMPENETRABLES

LOLA GARRIDO

Los rostros no cuentan otra cosa que la historia de las vidas, de manera que un buen retrato es una especie de mapa topográfico de una existencia. Es una forma de relato de los seres humanos; de su existencia, de la belleza, de sus cicatrices, su fragilidad, su dureza, su satisfacción o sus frustraciones. Porque todo gran fotógrafo retrata no sólo la superficie sino la vida que ha atravesado esa superficie.

¿Qué es nuestro rostro sino una cita? se pregunta Roland Barthes. Existen en los rostros retratados por Atín Aya unas texturas en las que podemos leer historias de vida, son semblantes que nos dicen: soy cómo me estás viendo. Los tiempos de exposición parece que duran toda la vida. La frontalidad los muestra totalmente expuestos.

Sus tomas revelan como si quisiera hacernos ver que la mirada es tan potente como afilada. De ahí, su capacidad de detectar lo más profundo de la condición humana en las personas retratadas, ¿o será que las fotografías son tan eficientes en su registro que capturan la parte más impenetrable de las personas y los paisajes?

La fe de Aya en la observación continuada y el respeto a los retratados, la presencia continua en tiempo, la espera de cambios atmosféricos son tan enormes, que al mirarlas despacio se puede ver toda la realidad, y a pesar de que nos encontremos a gran distancia de ella, nos sentimos cercanos.

Fotografiar no es un acto inocente o pasivo que realizan los fotógrafos y nada tiene que ver con el espectáculo del mundo o de las modas, sino un vínculo con cada instante, una moral, una estética, un arte de comunicar y de vivir que obliga a tomar partido, a decidir: a posicionarse.

La fotografía es la gran aventura de nuestro tiempo, un objeto de fascinación, una forma de realidad inquietante y ambigua, un acto cargado de sentido: una última mirada sobre el mundo como la evocación de Wim Wenders.

En este momento se advierte una ferviente actualidad de obras como la de Atín Aya.

Desplazamientos de la vida urbana, tan inherentes en esta sociedad, suelen servir de necesidad vital para la educación. Tanto si venimos del campo como de la ciudad, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra apariencia. También nosotros aprenderemos a mirarnos en los demás y al mismo tiempo a ser observados.

Ya queda poco espacio para ahondar en la profundidad teórica de la fotografía de retrato. Sobre el verismo –intensa huella intuida por el espíritu- han escrito los poetas, ha inspirado a músicos y ha penetrado profundamente entre los estetas. Se podría decir que la imitación fiel de la naturaleza desentierra el paso rutilante del arte abstracto. De un salto, hemos dejado atrás los largos e inanes debates sobre la estética realista porque en contraste con la fotografía real sólo son disolutas y estériles polémicas.

La esencia de la fotografía recae en la escasa necesidad de crítica y análisis. Siendo como es una huella del tiempo, la pureza está en el objeto o en el caso de Atín Aya, en el sujeto. Como fotógrafo, Atín Aya busca el impacto estético en un hipotético instante inmediato; practicando una armonía artística donde privilegia al personaje sin letanías simbólicas. En este sentido, la profundidad del claroscuro en la arruga es una de las notas más impactantes. Por ende, sorprende gratamente la huida voluntaria del gesto barroco, inherente en su tierra, y se percibe, por otra parte, una predilección casi mística hacia la luz en la vida campesina.

Los personajes se plantean desafectados e íntegros. Me inclino a pensar que la soledad es el principal motor de este ensayo sobre la dignidad humana. En estas fotografías se conjugan la poética del sigilo y de la humildad. La estética blanquecina confiere a los cuerpos una dimensión de estatuas marmóreas. En muchas tomas se puede reflejar la “soledad activa” que citaba el poeta local Luis Cernuda. En una mano, se posa el misterio ante el anonimato, como sombras de sombras; en otra mano, se entrega la desnudez del alma como crisol de principios y valores.

La diferencia entre la fotografía de paisaje y la de retrato estriba en que el contacto de la naturaleza con la cámara es distinto a la toma que busca el contacto de los ojos; es diferente porque en el espacio del hombre y la cámara queda el inconsciente social. En este punto es de recibo hablar del refinamiento de las percepciones fisionómicas; la fotografía ha creado un atlas visual que recoge gran parte de las pulsiones entre los tipos. A veces, es difícil discernir entre la realidad y la magia. La fotografía nos sale al reencuentro entre lo nuevo, lo viejo, lo especial y lo corriente.

En las instantáneas de Atín Aya hay algo que no puede ser silenciado, ni elidido. Ese algo tiene que ver con el hombre al que retrató, cuya presencia nunca se abandona y que nunca pierde la esencia del arte.

La fotografía de Atín Aya se distingue por el uso contrastado de la luz y la sombra. Son fotografías luminosas, donde se construye una atmósfera misteriosa, silenciosa. Son imágenes poéticas porque cada personaje transmite un aura de melancolía y abandono.

Sobre el fenómeno social de la fotografía se entiende la capacidad de profundidad psicológica a través del misterio del rostro humano. Los más famosos retratos de Atín Aya surgieron en el contexto de Las Marismas, enclave situado en la cuenca del Guadalquivir, donde viven algunas escasas colonias de gentes dedicadas a la pesca, el cultivo del arroz o el pastoreo.

Por extraño que parezca, en la época no era nada corriente para ellos recibir la visita de curiosos espectadores y ni qué decir tiene, de fotógrafos buscadores de bellezas. Y realmente, sólo en estos lugares se puede contemplar una aparente desafectación a la pose, cargada de inmovilidad por parte del retratado. Sin embargo, son testimonios vivos, verdaderos, necesarios.

La atmósfera que se respira en la fotografía de paisaje de Atín Aya está en relación con la perspectiva aérea. Los paisajes, sumidos en sombras y luces, transmiten una transparencia imperfecta, como un pálido velo de luz. De nuevo, disponemos de un *medium* absoluto, que va de la claridad más absoluta a la oscuridad más invasiva del negro. Es un espacio indefinido de contrastes donde se sitúa el aura: esa trama que hace más próxima las cosas que están lejanas.

Como bien expresó Walter Benjamín, para la fotografía la renuncia al hombre era la más irremplazable de todas. Cada generación, decía, tenía que pasar a la historia bajo el empeño de ser representada con sus fotografías. Ha transcurrido más de una década desde la toma de las primeras instantáneas de la Marisma. Con el tiempo, se pierde la herencia de las virtudes; este papel de observador delicado, sin prejuicios ni engaños es el realizado por Atín Aya. Un artista que escribe su experiencia olvidando la comodidad de la imagen estática pero pasando de largo por el espíritu de la leyenda.

A lo largo de los años, Atín Aya fue construyendo un documento de existencias y paisajes de Las Marismas del Guadalquivir y de Andalucía, retratos casi todos de frente, al estilo de la gran

fotografía, la que viene de Sander, de Jacob Riis, del Avedon más personal, exentos de todo embellecimiento falso, con la gravedad de lo sencillo.

“Tienen mirada fuerte, como los antiguos”, es la frase que ha salido más de una vez en exposiciones de ese tipo de fotografías.

Son fotografías que beben de las fuentes de la fotografía pura, esa que –según los que gustan de encasillar todo- que tiende a un fuerte perfeccionismo técnico y a un evidente e incluso excesivo realismo. Atín hace de sus trabajos documentales un cuaderno de campo para fijar su interés en el respeto por la cosa misma, las fotografías hacen hincapié en los detalles, con un ojo increíble para lo esencial, evitando todo pintoresquismo; sus fotos son la antítesis de las de Cartier-Bresson, que busca y acecha ese “instante decisivo”, mientras que Atín al igual que Strand persigue el tiempo histórico, la biografía del momento. Nunca juega con lo accidental, trabaja con mucho tiempo y mientras el sujeto lo mira, él sostiene la mirada para establecer un juego de observaciones recíprocas que hace que nos pongamos en ese lugar como oyentes de ese diálogo.

La frontalidad es deliberada; el planteamiento, neorrealista y objetivo; son fotografías extrañamente profundas, de una densidad casi táctil, llenas de fuerza en cada centímetro cuadrado. Con ello nos está remitiendo a las palabras de Kazuo Ishiguro: “No veáis todo desde el punto de vista tan convencional”.

Sobre el difícil arte del retrato lo que queda es un rostro congelado en una fotografía, a la vez que se pone en juego el choque de las identidades del autor y el retratado. El modelo visto a través del objetivo nunca es el mismo. La cámara es una herramienta que da razones (o sinrazones) del mundo, puesta entre el autor y su modelo.

Al igual que la filosofía en general, cualquier fotografía plantea más preguntas de las que responde. Los documentos fotográficos son los soportes de la memoria de nuestra identidad borrada en cada demolición, y deben ser interpretados desde la mirada del autor, desde la subjetividad inherente al hecho fotográfico.

“Eso somos, un puñado de palabras, un montón de imágenes que se mantienen levemente unidas, siempre amenazadas por el sinsentido de la siguiente transformación. Ayer yo era un pastor, pero hoy las ovejas ramonean sobre mi piel: soy la tierra del valle.



Sin título h. 2002

Aprender a conocer nuestras imágenes, así como aprendemos a conocer nuestras palabras, “ese es el único argumento de la obra” escribe Félix de Azúa.

Sabiendo como sabemos que toda fotografía es ficción, muy pocas veces tiene el espectador la oportunidad de acceder a las verdades mediante unas obras tan simples y, paradójicamente, tan complejas en su virtuosismo técnico y documental.

El tiempo sin duda pondrá a estas imágenes en su lugar, como un compendio de lúcida mirada entre el fotógrafo y unos hombres que en su mayoría se posicionaron ante la cámara tal cual eran.

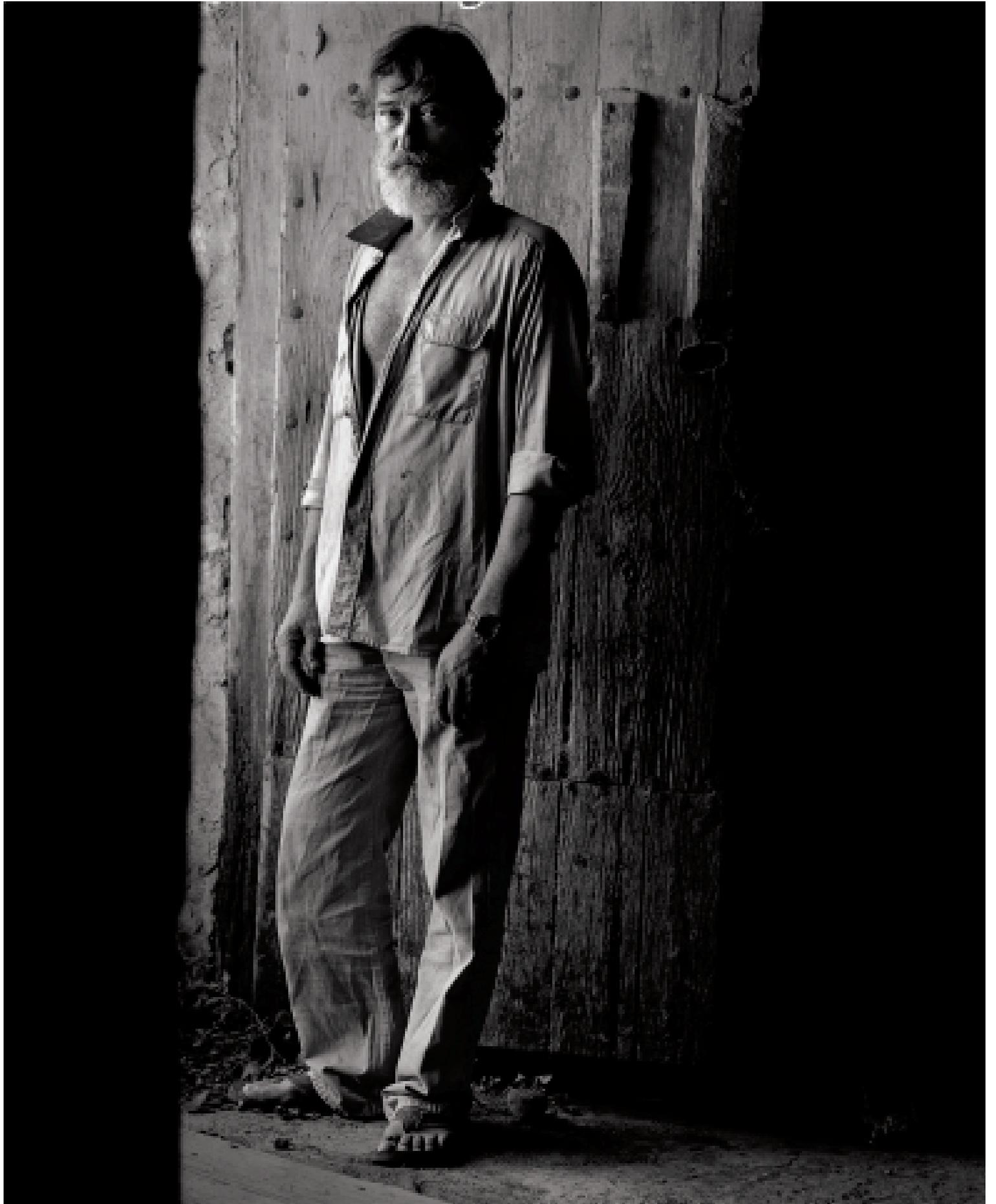
También nosotros aprenderemos a mirarnos en los demás y al mismo tiempo a ser observados. La obra de Atín Aya es algo más que un libro de fotografías: es un testimonio único.

“Pues si bien los cuadros o los poemas no mejoran o atraen más por el mero envejecimiento, todas las fotografías son interesantes y conmovedoras si tienen años suficientes”. (*Susan Sontag*)

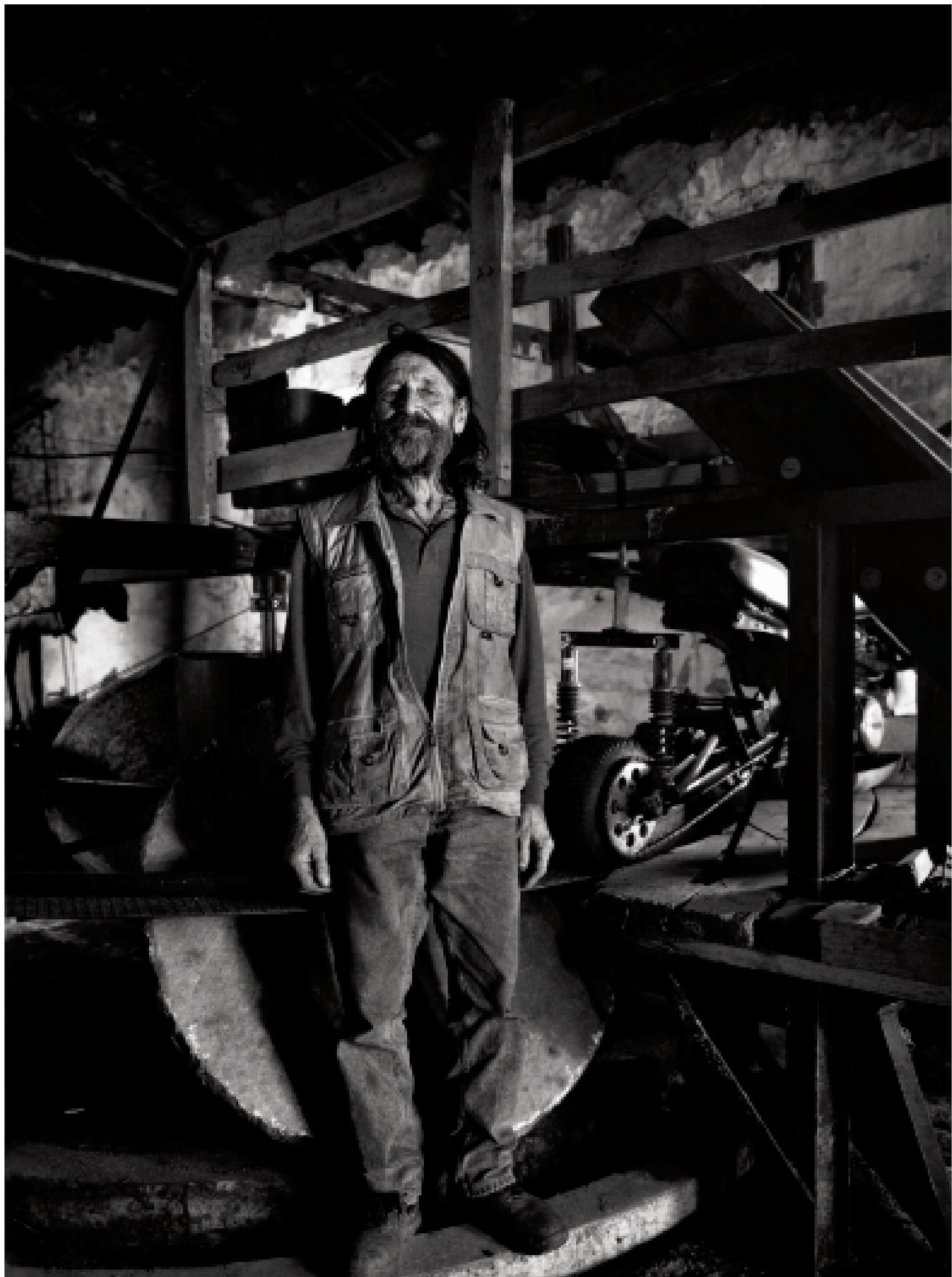
FOTOGRAFÍAS

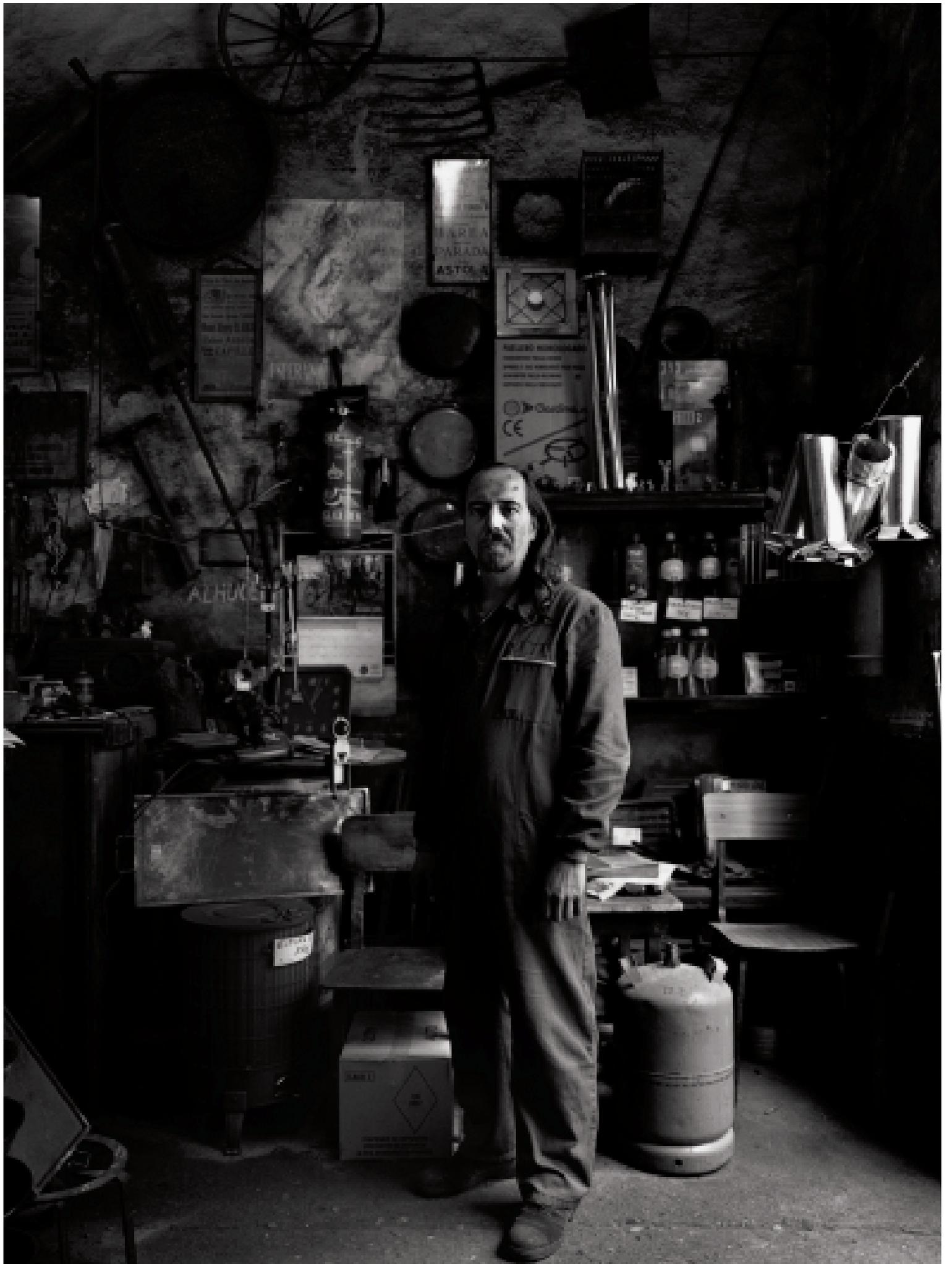














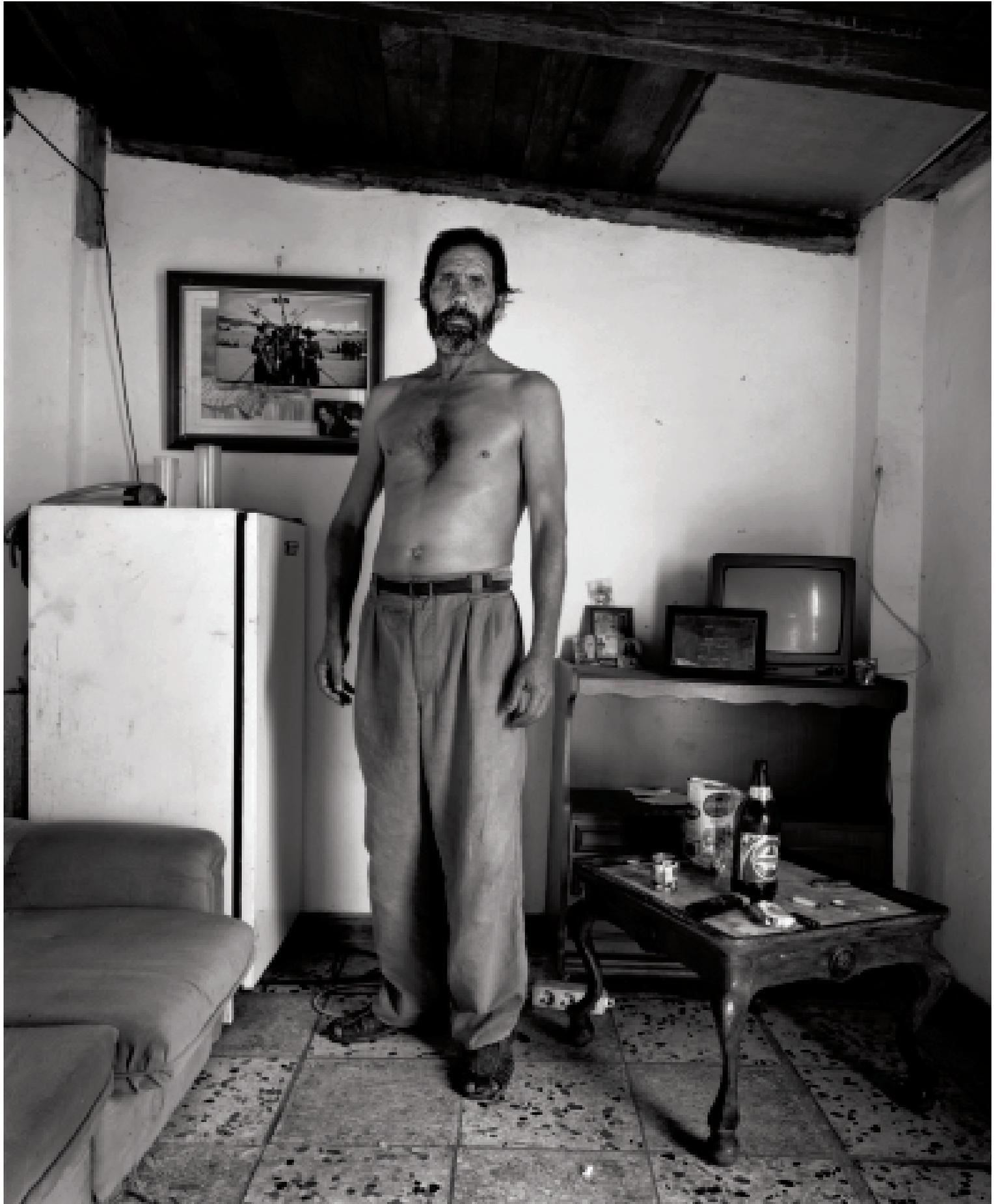
















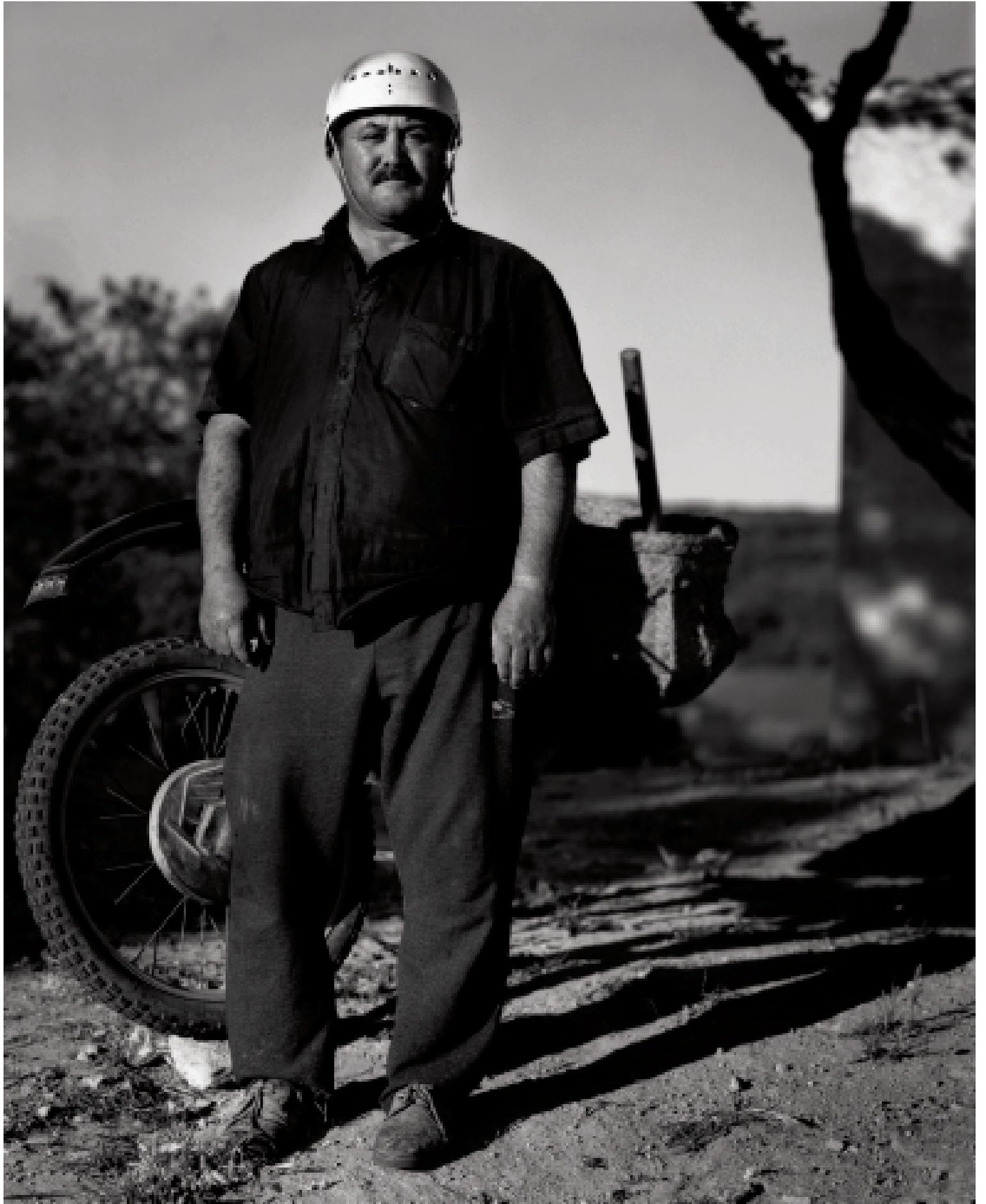






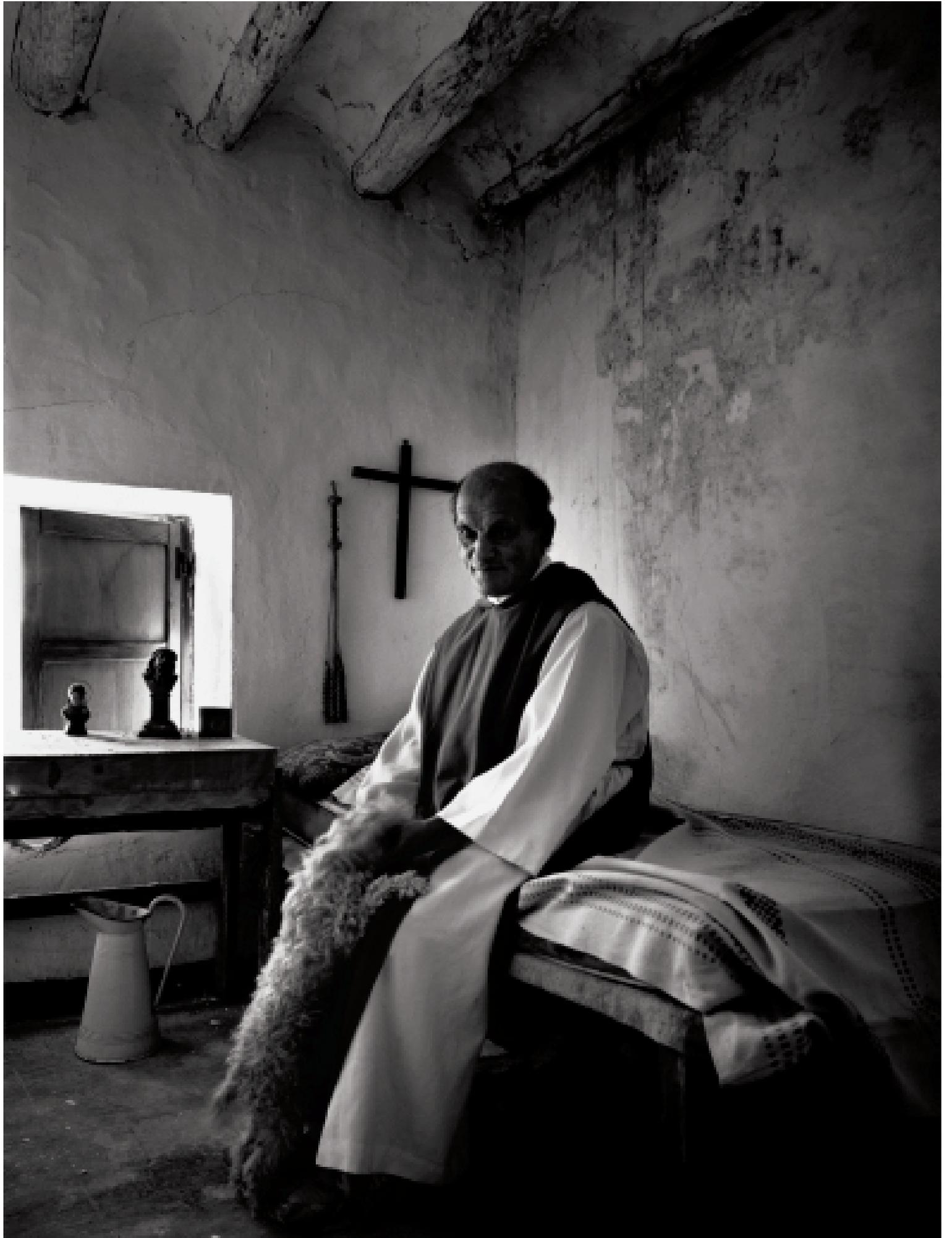






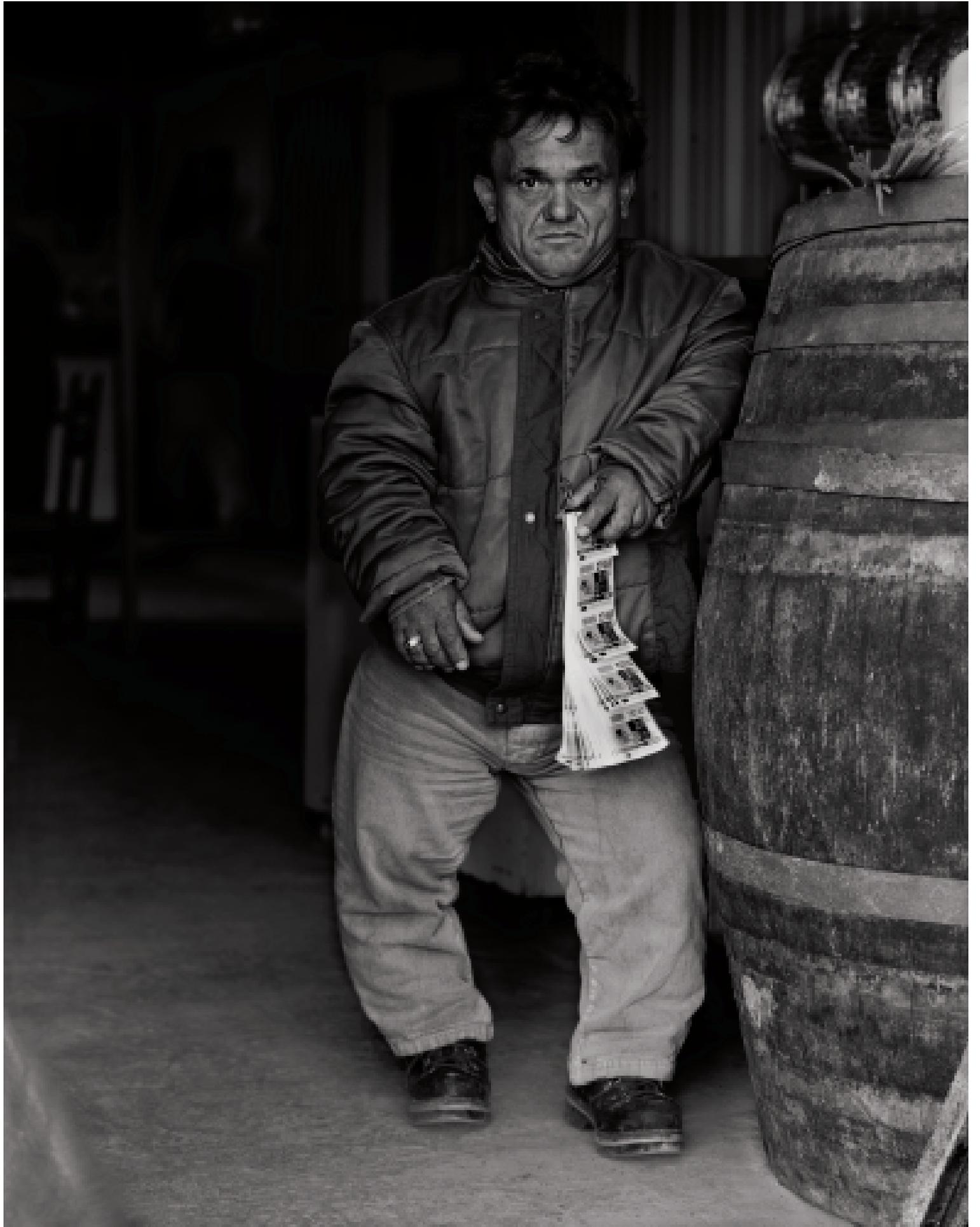






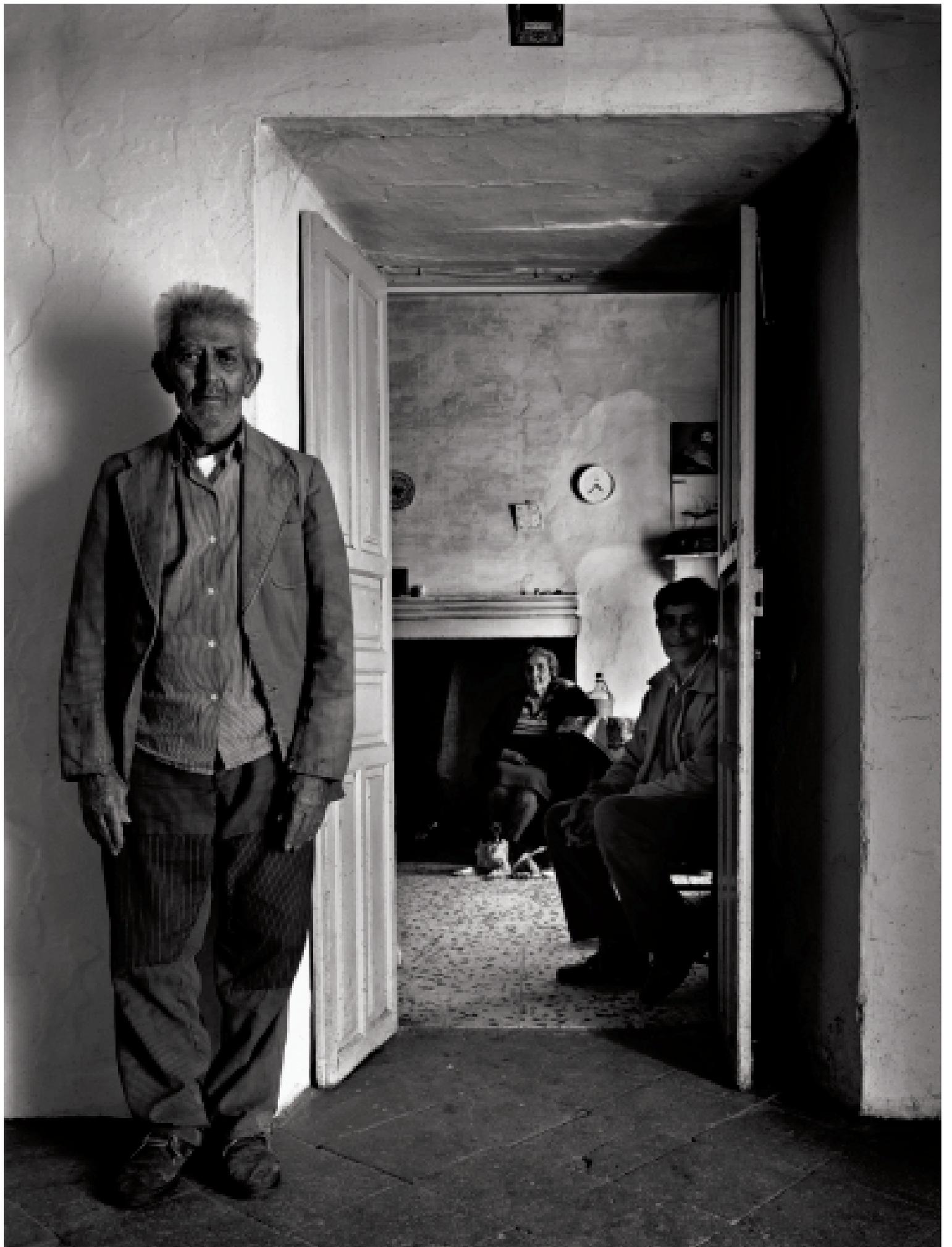










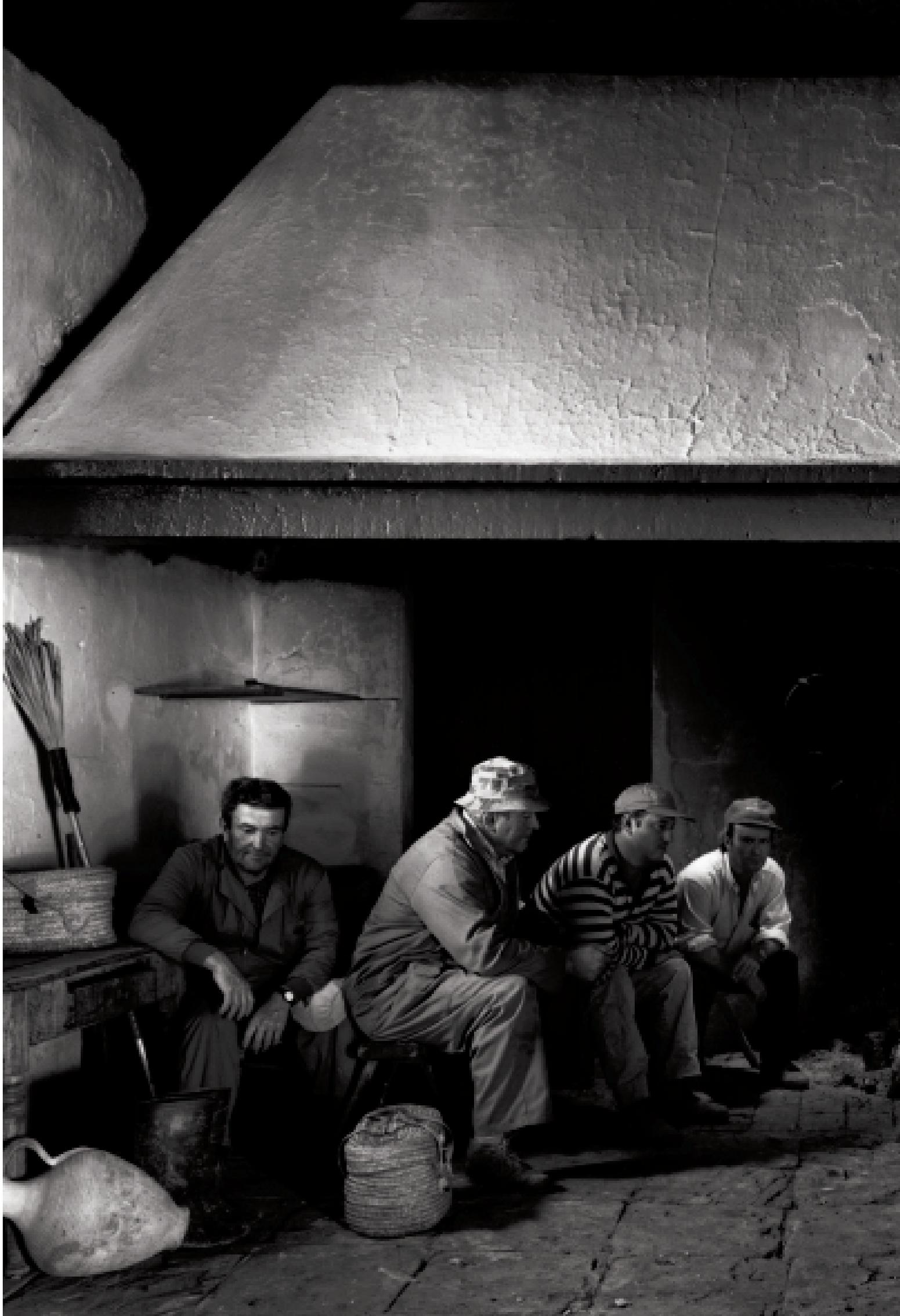


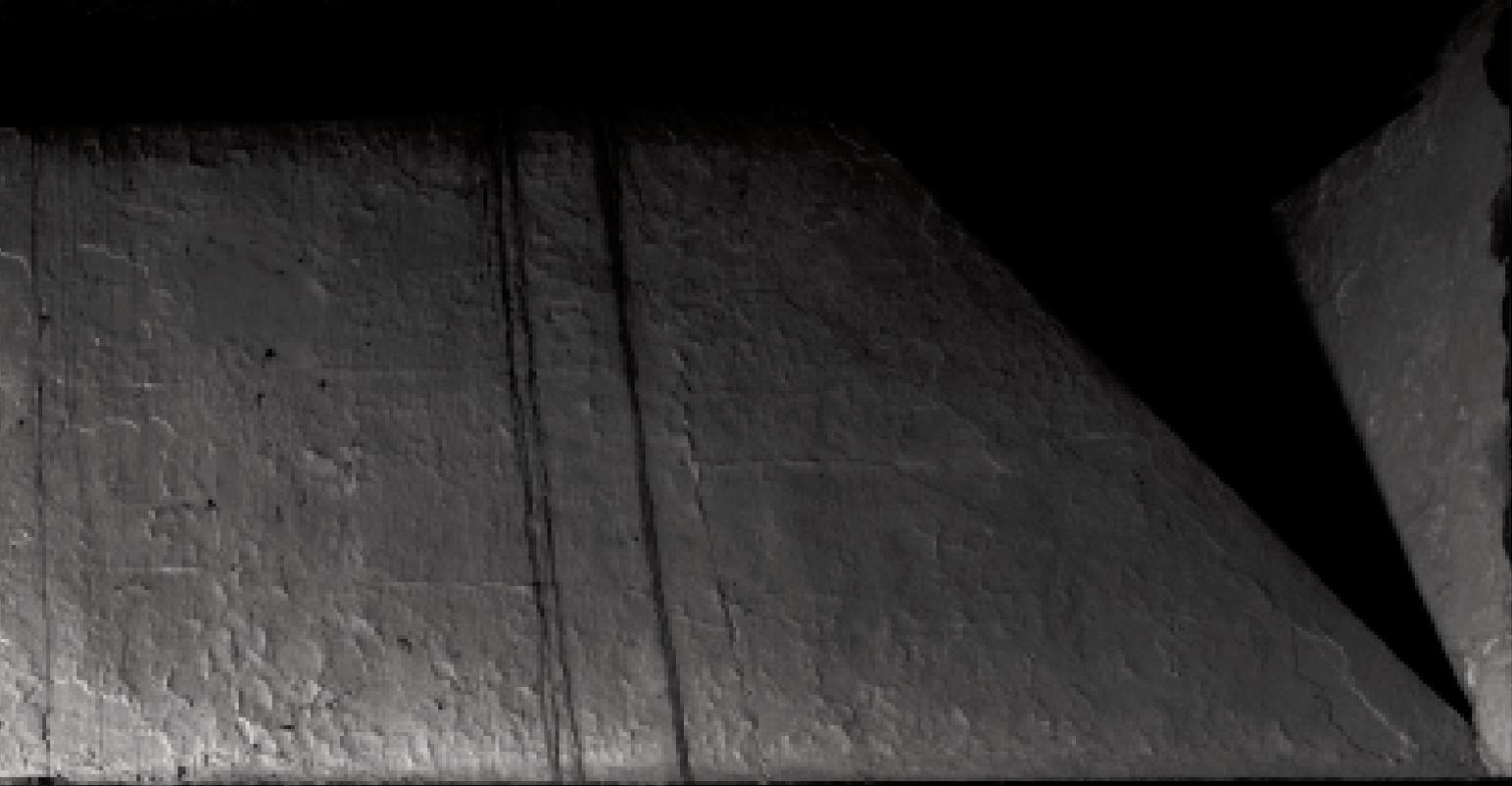


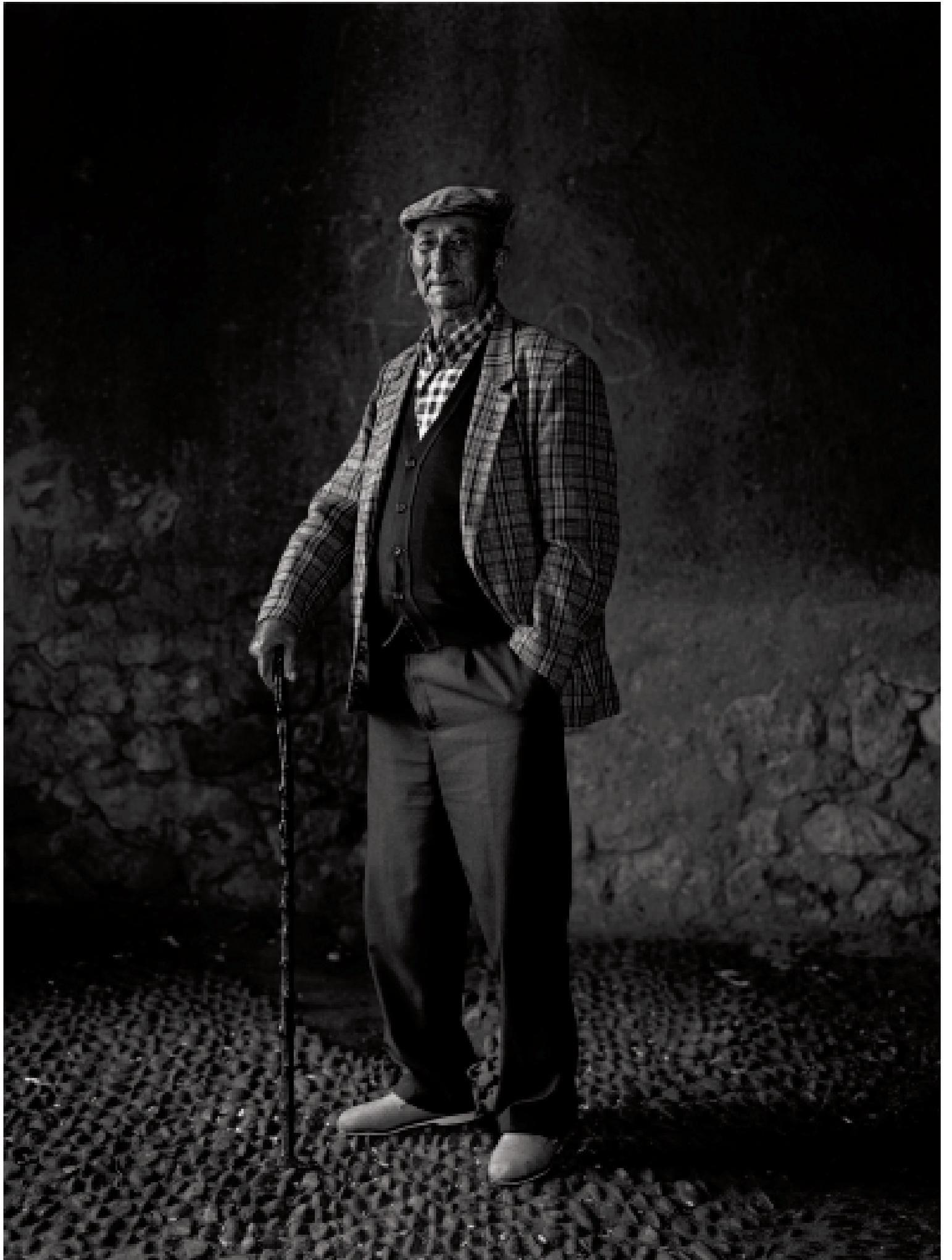




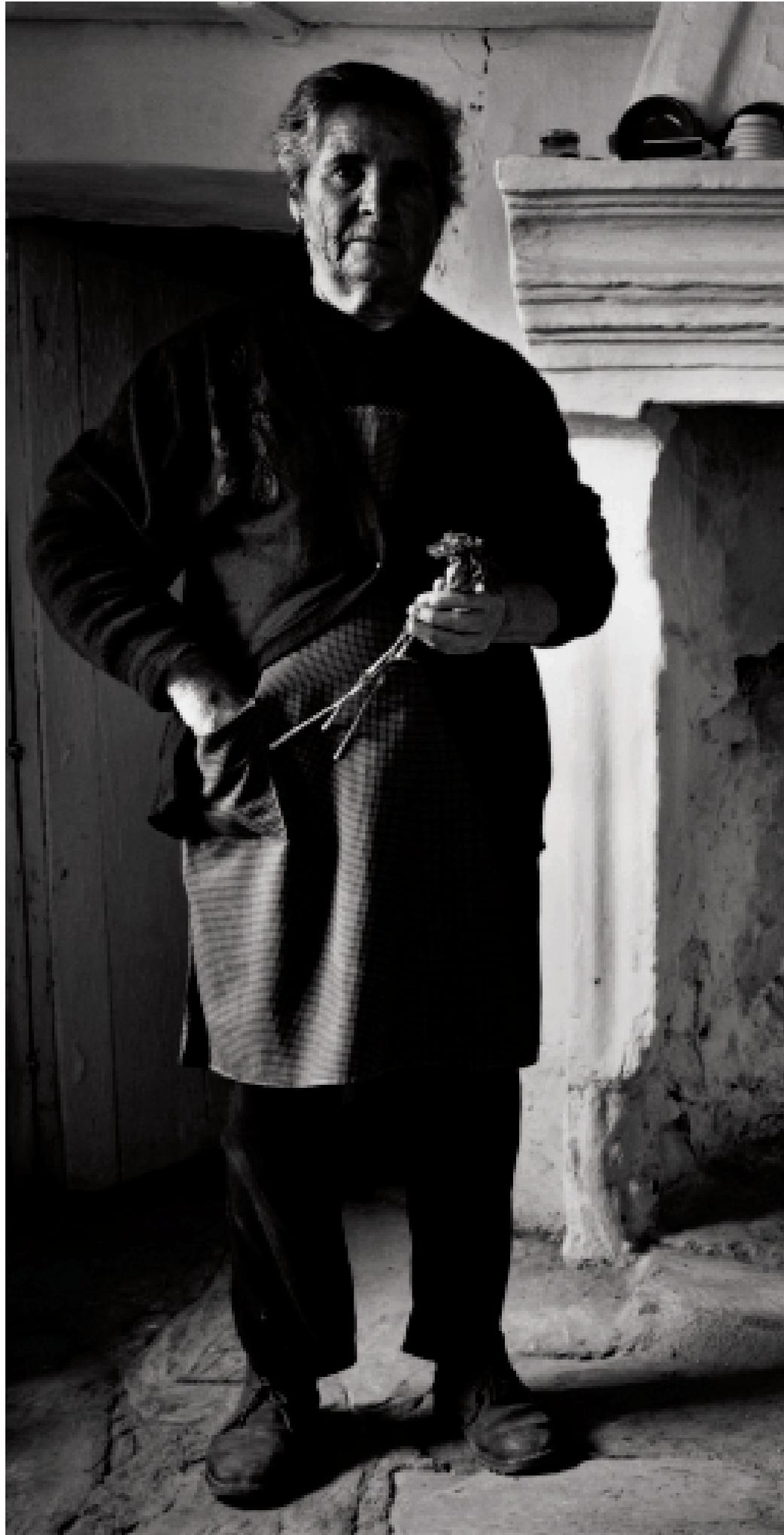




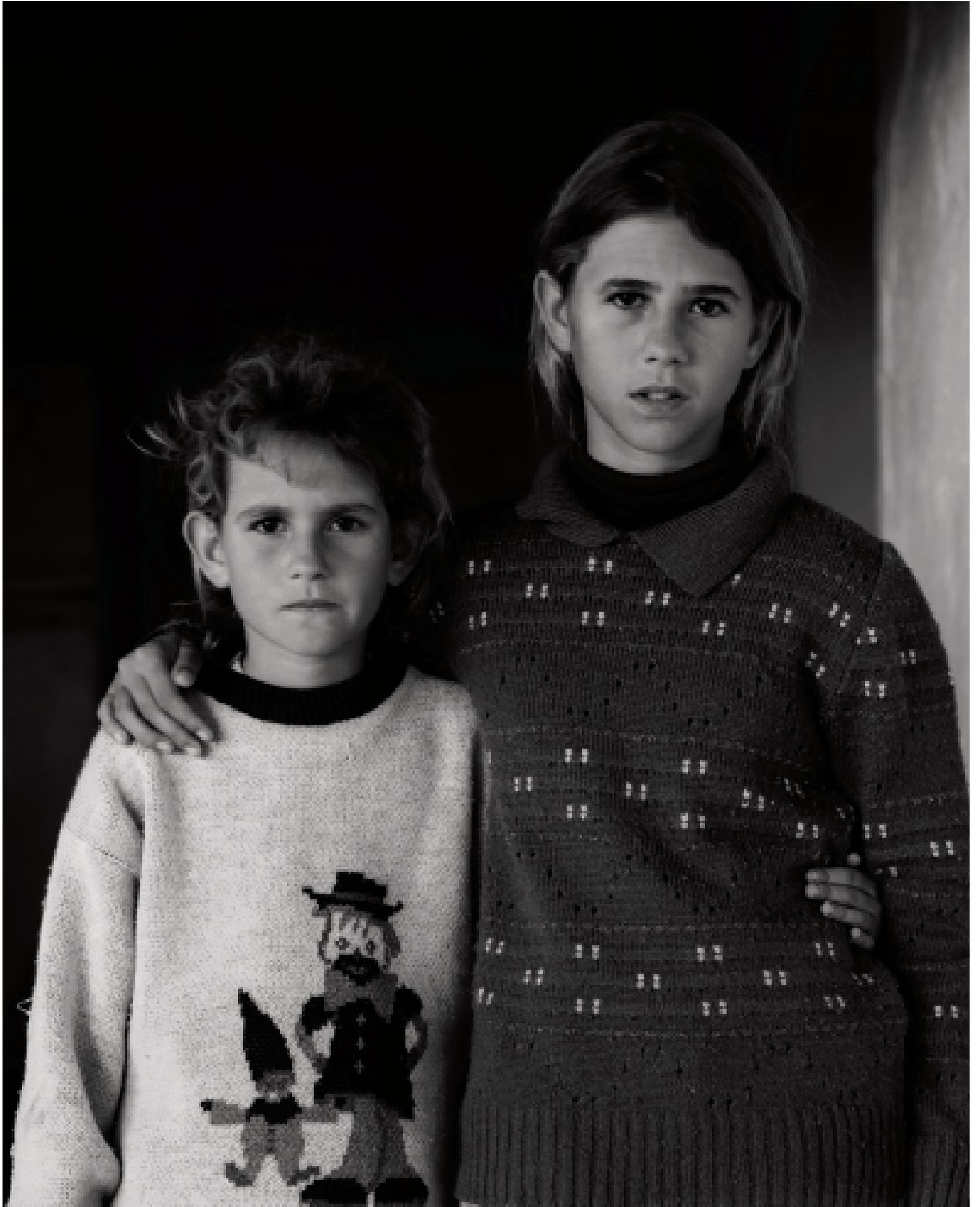


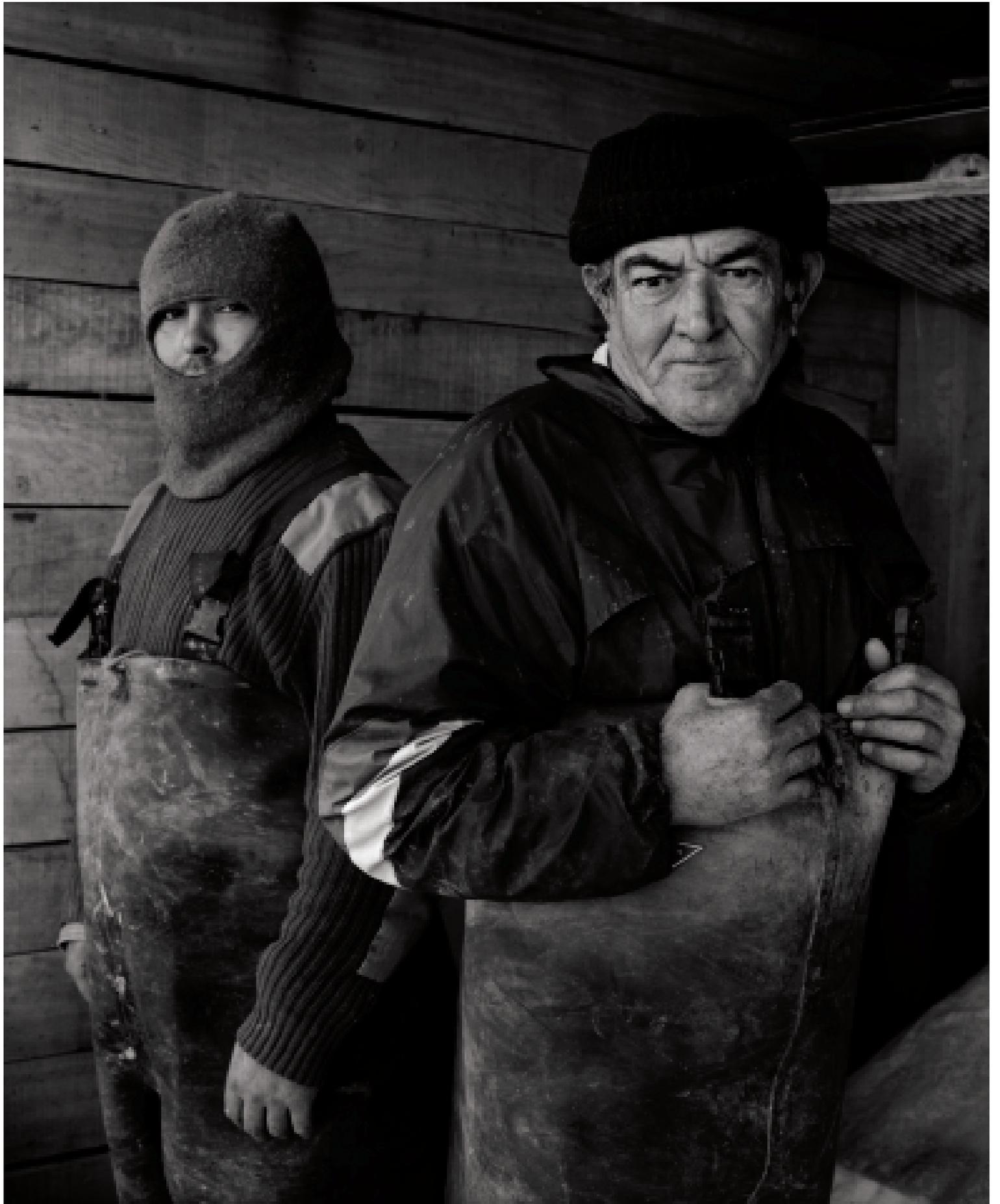




















NOTAS PARA UN ABECEDARIO SOBRE ATÍN AYA

BREVE RESUMEN DEL UNIVERSO DEL AUTOR Y DE LAS CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

Pablo Martínez Cousinou

A de Andalucía

Comencemos por la acotación espacial. Será la realidad de Andalucía, sus paisajes y sus gentes, la variedad de esta comunidad autónoma periférica y metonimia del Sur, el referente último de toda su labor como fotógrafo documental, su preocupación e interés constantes.

Temporalmente, la acotación de su obra alcanzará las dos últimas décadas del siglo XX, desde la fotografía tomada en la primera sesión del parlamento autonómico de la recién inaugurada autonomía en 1981, hasta 2001, año de la publicación de *Sevillanos*.

Atín Aya Abaurre, de ascendencia navarra, espectador distante y analítico, de carácter reservado, ajeno a los tópicos, testimonió, quizá de forma intuitiva, una realidad que desaparecía. No afronta en su trabajo problemáticas contemporáneas o prospecciones de futuro. Documenta un presente en rápido proceso de desaparición.

B de Blanco y negro

El blanco y negro fue el lenguaje con el que más cómodo se encontró y con el que desarrolló el conjunto de su obra. El lenguaje clásico de la fotografía documental, el imaginario conformado bajo la influencia de autores clásicos. De los autores en los que había bebido, de la tradición fotográfica española desde AFAL y la de los documentalistas españoles de la generación inmediatamente anterior, los García Rodero, Koldo Chamorro, Fernando Herráez, Ramón Zabalza o Cristóbal Hara.

Realizó numerosos trabajos en color para publicaciones auspiciadas principalmente por instituciones públicas sobre ciudades como Larache, en Marruecos, o trabajos sobre construcciones vernáculas andaluzas, pero su obra personal siempre se realizó en blanco y negro.

La cuestión de la técnica nos lleva por alusión a hacer referencia a la fotografía digital. El cese de la actividad fotográfica en Atín Aya coincide en el tiempo con la expansión de la fotografía digital, con la que no llegó a tomar contacto. Con el cierre de los veinte años que abarca su período de actividad, al comienzo del nuevo milenio, asistimos al fin del período predigital y al cambio en la concepción del propio medio. Pocos años más tarde, la revolución digital en el sector de la fotografía será un hecho incuestionable. La acotación temporal de su obra coincide pues con una etapa de cambio y el conjunto de su trabajo se con-

vierte tanto por los aspectos formales, la temática abordada, así como la poética desarrollada en una suerte de epígono del género documental entendido según los parámetros clásicos del género.

C de Cámara fotográfica

En el elegante texto de agradecimientos que escribe para acompañar al catálogo con motivo de la exposición de *Las Marismas del Guadalquivir*, Atín Aya, deja especial constancia de su deuda para con los fabricantes de sus cámaras. Leica en 35 mm, Mamiya 6 x 7 y Linhof 9 x 12. Excelentes fabricantes de lentes, referentes de calidad en los tres formatos, pequeño, medio y gran formato respectivamente.

Especial mención requiere el uso del gran formato, con el que Aya buscaba los efectos que el tiempo requerido de elaboración de la imagen producía, el reposo de la fotografía de los orígenes tanto en el paisaje como en el retrato, un tiempo para pensar y previsualizar la imagen. De la agilidad y rapidez del cazador, a la paciencia y elaboración del agricultor.

Este rasgo definitorio de su obra, la precisión y definición como características propias del medio fotográfico, la adscribe teóricamente a la concepción de la fotografía denominada “pura” o “straight photography” en ámbito anglosajón. Según el doctrinario de esta corriente, imbricada en la tradición del movimiento moderno, la fotografía se eleva a la categoría de lenguaje autónomo, liberándose así de su dependencia de los códigos y el lenguaje de las Bellas Artes y reafirmando las características propias del medio, a saber, máxima definición óptica, gran nitidez y calidad de detalle y una descripción directa de la realidad.

Será precisamente este cuidado en lo formal uno de los rasgos definitorios y diferenciadores de la obra de Atín Aya en el contexto de la fotografía documental española, en la que en esos años resultaba poco común el trabajo con gran formato.

D de Documental, estilo

El interés por las clases subalternas, por los más desfavorecidos, se encuentra presente en la historia del medio desde sus orígenes. La fotografía nace en los albores de la industrialización y a la luz del positivismo como marco filosófico, -no es fortuito el nacimiento de la sociología como disciplina en estos mismos años- hija del momento histórico y para satisfacer una determinada necesidad social. Es el

momento de las luchas sociales y las reivindicaciones de derechos civiles como respuesta a la desregulación y los excesos de una revolución industrial en plena expansión.

El término “documental” nace acuñado por el crítico inglés John Grierson en el año 1924 y hace alusión a la responsabilidad social del medio cinematográfico cuya finalidad, declaraba, habría de ser la de denunciar injusticias y promover reformas sociales.

A poco que indagemos en el panteón de los grandes fotógrafos según la bibliografía anglosajona al uso, no es ajena la economía política a la instrumentación de la historia y sus representantes, encontraremos numerosos y conocidos ejemplos de esta concepción de la fotografía. Desde los pioneros del género, Lewis W. Hine y Jacob Riis, que documentaron la trastienda de la revolución industrial y la situación del proletariado urbano, al elenco de la Farm Security Administration y su exhaustiva documentación de las consecuencias del crack del 29 en el sur rural de EE.UU. o la Photo-League neoyorkina, interesada especialmente en documentar las formas de vida de las clases trabajadoras.

Como ocurre con los documentalistas de la generación inmediatamente anterior, con respecto a los que Aya es un epígono en lo estético y en lo cultural, su centro de interés y por ende su trabajo se encuentra lejos del turismo y del asfalto, es la realidad del mundo rural lo que le interesa.. el mundo, cabría decir, del Señor Cayo de Miguel Delibes que desaparece.

E de Edición

Atín Aya es un autor de libro. Parece encontrar en ellos la manera natural de presentación de sus trabajos personales, el catálogo de fotografía como forma final del proyecto fotográfico. Formato que, desde la *Historia de la Fotografía de 1839 a 1937* de Newhall, considerada la decana de las historias de la fotografía, publicada con una cuidada impresión de las imágenes fotográficas, constituye una especialidad editorial.

Para él resultaba de gran importancia el proceso de edición, la articulación de un sentido a partir de las diversas piezas que conforman el conjunto de la misma; el diálogo entre imágenes que produce el sentido final de la serie generando una suerte de estructura narrativa interior. Este cuidado por el rigor formal enlaza con su celo en el desarrollo metodológico del trabajo. Partía de una primera edición confeccionada artesanalmente a mano sobre las que trabajaba introduciendo variantes hasta componer la paginación final.

Cabe destacar, por otro lado, su relación con los distintos editores de sus principales obras. Editores, que a la

vez fueron amigos y colaboradores, Javier Rubiales, Diego Carrasco, Mauricio d’Ors, Fernando Olmedo, Nicolás Ramírez... colaboración que ha dejado como resultado una bibliografía cuidada y lujosa, reseñable en sí misma como obra y cuya calidad y disfrute quedan fuera de toda duda.

Especial mención requiere su relación con el grupo editorial Equipo 28. Este colectivo agitador de la cultura en Sevilla desde comienzos de los años 80 lo constituían algunos de los nombre citados, entre otros sus inseparables amigos Manuel Salinas y Diego Carrasco. El Equipo 28 inició su actividad editorial con el volumen *El Río. El Bajo Guadalquivir* de 1983, en el que Atín Aya publicó su primer trabajo al margen de su actividad como periodista gráfico. “De Alcalá hasta Sanlúcar”. Esta fructífera relación se mantendrá hasta la disolución del grupo.

F de Forma

Decía Raymond Depardon, con quien Aya comparte no pocos aspectos de su concepción de la fotografía que “si el fotógrafo no impone una forma, sus instantáneas se incorporan rápidamente a la avalancha de imágenes olvidadas.”¹¹ La forma definirá la composición y hará que la imagen contenga nuestra mirada.

Las principales características formales que observamos en la obra de Atín son:

Máxima definición de la imagen, mediante la utilización de lentes de gran calidad y resolución óptica, asunción de la técnica y la calidad de los materiales utilizados a signo distintivo del lenguaje fotográfico.

Una cuidada composición basada en escenas equilibradas, donde se ha previsualizado el resultado final e incluso en muchas ocasiones, especialmente cuando de retratos se trataba, se ha “puesto en escena” a los sujetos retratados.

El uso de la iluminación natural como constante: “los límites de mi fotografía son los límites de la luz” según palabras del autor, acorde con una concepción de captación directa de la realidad.

Frontalidad en el retrato y aislamiento de los sujetos del fondo, mediante el control de una mínima profundidad de campo y la búsqueda de fondos neutros que contribuyen a recortar al mismo, a diferenciar sujeto y fondo.

Características que como hemos citado anteriormente destacan los valores propios de la fotografía como lenguaje y que se tornan constantes y reconocibles en el conjunto de su obra dotándola de unidad de estilo.



Trabajadoras en la Fábrica de Sombreros. Calle Castelar, Sevilla 1996



G de Generosidad

En una conversación con Cristina Zelich², Joan Foncuberta se refiere a su generación en los años de juventud como una generación solidaria. Solidaria y generosa por la cesión de tiempo a actividades sin interés económico.

En el caso de Atín Aya, encontramos esta generosidad entendida como dedicación e interés por personajes populares con modos de vida extremos en cierto sentido. Los diferentes, los que viven de otro modo, en los límites de la normalidad. Presentados siempre desde el respeto y la empatía y retratados con dignidad.

Generosidad quizá por mostrar un mundo, una realidad, en la que aún existen elementos ajenos a la cultura del consumo, por practicar el oficio de fotógrafo con un marcado carácter de manualidad, de falta de artificio, y por desarrollar en definitiva un trabajo que a pesar de su enorme requerimiento de tiempo y dedicación, tan poco beneficio en términos económicos reportaba.

Junto a la generosidad otro aspecto que destacan sus amistades es la humildad, una humildad primero por timidez y posteriormente por reafirmación. Su desinterés por la prisa en el reconocimiento, por la carrera o la competitividad, por diferenciarse de los demás. Es de destacar también su sobriedad en el método de trabajo, su noción de la medida, su correcto sentido de la proporción, un marcado ascetismo que le hacía evitar cualquier alarde de efectismo o búsqueda de lo espectacular.

H de Humanismo

En Aya prevalece el interés por el ser humano, por lo humano como categoría ontológica más que por el humanismo como estética. Cabría afirmar que el humanismo en fotografía alcanza su máxima expresión con la celebración en 1955 de la exposición *The Family of Man*. Esta exposición, comisariada por el entonces Director del Departamento de Fotografía del MOMA de Nueva York, Edward Steichen, venía a decir que todos los seres humanos padecemos de forma similar, que son muchas más las similitudes que las diferencias entre los distintas comunidades humanas... Tras la conmoción de la II Guerra Mundial, en EEUU se rechaza cualquier discurso que no pusiera de relieve el optimismo de la nación.

El aspecto más criticable de esta concepción del humanismo de los cincuenta radica en una extrema homogeneización y simplificación de la realidad social por un lado y por otro, en la colocación de esas otras realidades diferentes en una localización geográfica lejana.

Este modelo de documentalismo social entrará pronto en crisis a partir de las propuestas de autores como Robert

Frank, Garry Winogrand o Lee Friedlander, que comienzan a mostrar el lado menos atractivo de la sociedad americana, la otra cara de la sociedad de consumo.

En la obra de Atín Aya observamos un distanciamiento de este populismo en varios aspectos: no hay idealización, ni saturación emocional; muy al contrario, encontramos sobriedad y distanciamiento con la realidad en el planteamiento del trabajo. Su obra cobra una dimensión mayor en su conjunto. Observamos un cierto método de documentación sistemática de una Andalucía rural poco adaptada a los cambios que se están produciendo en las capitales de provincia. En el caso concreto de las marismas del Guadalquivir, esa otra realidad que se muestra no pertenece a un mundo lejano, sino que se encuentra muy cerca de la capital, una ciudad que está experimentando una transformación vertiginosa, la transformación de la Isla de la Cartuja para la celebración de la Exposición Universal de 1992.

I de Influencias

Si buscamos en el panteón de los autores aquellos que interesaron a Aya, regresamos nuevamente a los clásicos. Las fuentes en las que bebe, aparte de su etapa madrileña en el Photocentro y los meses posteriores en la Agencia Cover, es la de los autores clásicos, de lo cual da buena muestra su biblioteca personal. Los retratos de Arnold Newman o del peruano Martín Chambi, la estética cartier-bressoniana, o el Walker Evans maduro de la FSA, con quien no solo compartirá el trasfondo de una realidad rural azotada por la sequía, sino una similar concepción de la fotografía como acercamiento distante y analítico a la realidad. Su relación con el tiempo, su afán por retratar los aspectos de su universo urbano que desaparecían encuentra resonancias en el afán de Eugene Atget, y su relación con París, si bien el elemento principal en el conjunto de la obra de Aya es el elemento humano. La frontalidad con que retrata a los habitantes recuerda las series de personajes sociales de August Sander, si bien aquel buscaba tipificar, trazar tipologías sociales, una taxonomía de la sociedad alemana de los años treinta, en Atín Aya cada retratado se representa a sí mismo.

A pesar de las influencias aquí citadas, mas o menos reales, mas o menos ficticias, por genéricas y por clásicas, por lejanas y por comunes, convenciones historiográficas al fin y al cabo, en el caso de Aya, como ha venido siendo característico en la práctica de la fotografía en nuestro país, hay que reconocer lo que quizá, debido a la inexistencia de un corpus de estudios sobre la imagen ha sido un denominador común a varias generaciones de fotógrafos, el autodidactismo como característica.

En este autodidactismo, que estará basado en la incentivación de la propia curiosidad como forma de acceso al conocimiento, el método del ensayo error, el compartir

inquietudes con colegas y amigos, el mantenerse receptivo a influencias externas, es de destacar su relación con el pintor Manuel Salinas, con quien aprenderá el tratamiento de la luz de los pintores de la escuela sevillana del Siglo de Oro, tradición que dejará sin lugar a dudas impronta en él, los retratos de Velázquez, su interés por las “cocinas”, por lo popular igualado en dignidad a la aristocracia, autores que Aya visitará una y otra vez en el Museo de Bellas Artes de la Ciudad.

J de Juventud

Atín alcanzó la mayoría de edad en 1973, a las puertas del final de la Dictadura, cursó en la Universidad de Navarra estudios en Ciencias Sociales y se licenció posteriormente en Psicología en la Universidad de Granada. Perteneció a una generación ya posfranquista, que ha tenido acceso a nuevos aires de libertad y que no ha sufrido su etapa más dura de autarquía y regresión. Son los años de la apertura hacia el exterior del país y la admiración incondicional a cuantas propuestas extranjeras pudieran llegar, de la movida madrileña, el debate ideológico, el movimiento cívico y la libertad solidaria, de las primeras elecciones democráticas tras el largo letargo, poco después la consolidación de las identidades autonómicas...

Toma contacto con la fotografía en Granada, donde un compañero de piso ya iniciado en la materia le enseña los primeros pasos... hace escala en Madrid para aprender el oficio en uno de los por entonces escasos centros dedicados a la enseñanza de esta disciplina en nuestro país y comienza su etapa en la prensa sevillana a lomos de una vespa...

K de Kilómetros

Al tiempo, la pequeña y urbana vespa fue sustituida por una moto de gran cilindrada... “Todo comenzó cuando se hizo con una moto BMW 1000, de color verde, una bestia que había que sacar a dar vueltas como si fuera un gran danés. Una moto como aquella pedía kilómetros de pista por territorios desocupados. No era una moto de paseo y Atín se la había comprado para hacer kilómetros.”³

Con ella surcó infinitas veces la geografía andaluza y muy especialmente el paisaje de las marismas que fue diseccionando y conociendo con la exigencia de un explorador. “A medida que fue creciendo la fascinación por un paisaje y una forma de vida, fue comprando mapas de escala 1:10.000, donde se consignan incluso las casas abandonadas, hasta completar un cuadro que le tapaba una pared”.⁴

L de Local

Si bien la profundidad en el desarrollo de los temas elegidos por Aya hace que su obra trascienda lecturas eminentemente locales, es cierto que su materia de trabajo, la realidad que documentó incansablemente, el referente

sobre el que volvió una y otra vez es una noción extensa del concepto local; el sur y por extensión Andalucía, el sur del Sur, periferia de Europa, rasgo que no será fortuito para entender la realidad documentada así como la concepción de partida en la obra del autor. Atín Aya captará la realidad diferenciada de esta comunidad y a la vez su trayectoria como autor ejemplifica esta situación de singularidad y aislamiento.

Su doctrinario fotográfico, su ideario de temas, motivos y sujetos fotografiados muestra una visión de la Andalucía anterior al desarrollo de la modernidad. La situación del campesinado andaluz que no se había aún incorporado a los cambios sociales que de la apertura a las libertades civiles que brindó la democracia se derivaban.

Sus imágenes nos muestran una premodernidad intemporal. La situación de partida para el desarrollo que comenzaba con la transición política. El atraso en el que la dictadura mantuvo a Andalucía pronunciado por el marcado carácter de periferia de nuestra comunidad.

En estas coordenadas espaciales desarrollará Atín Aya su vocación fotográfica. Algún apunte en tierras lejanas, Salvador de Bahía, La Habana, o más al sur del Estrecho, algún encargo lo llevó a cruzar en varias ocasiones al vecino Marruecos... pero por propia iniciativa sus inquietudes se centraron en reflejar la vida de sus conciudadanos, de sus paisanos, gente de tierra y tiempo que hoy representan el pasado más reciente, la memoria cercana de nuestra comunidad.

M de Marismas

“Una tierra sin tierra, mar adentro (...) su Macondo y su Yoknapatawpha” la región ficticia en la que transcurren algunas de las novelas de Faulkner, según las recuerda su amigo y colega Paco Correal⁵.

Un imaginario de leyenda, infinita llanura de cielo bajo y horizonte inabarcable, tierra de bandidos y perseguidos por la justicia. Páramo de naturaleza salvaje, “inmensos escenarios de vientos, de vacíos y salobres pastizales” en palabras de Aya⁶.

Situadas entre las provincias de Huelva, Cádiz y Sevilla, en una vasta extensión apenas transitada por alguna carretera, asfaltadas las menos, pistas las más; un circuito de canales y muros de contención cerrado sobre sí mismo, las marismas del Guadalquivir, símbolo romántico de Andalucía la Baja, representaron hasta bien entrado el siglo XX un lugar mítico, una tierra hostil de toros, pastoreo y caza. Estas tierras, que en los años veinte a manos de una compañía inglesa situada en el denominado “El rincón de los lirios”⁷ experimenta un gran proceso de transformación agrícola

que conllevará su canalización, el tendido de una línea de ferrocarril, la construcción de poblados, etc., se desarrollará como una de las mayores extensiones de cultivo de arroz en Europa si bien se mantendrá alejada de los cambios producidos en la capital por, entre otras razones, su emplazamiento aislado.

Atín Aya nos muestra la inmensidad, el silencio, la aspereza, la intemporalidad y la pobreza miradas de frente. La adversidad de una climatología y un medio que acentúan y extreman la pobreza; el viento y la sequía, la tierra seca y salada.

Atín se interesa por la vida en la marisma a partir de su encuentro con su paisaje. Al comprarse una moto nueva, comenzó a conocer la zona y las lecturas de los viajeros románticos que en el siglo XIX describían el ascenso en barco por el río Guadalquivir desde Sanlúcar de Barrameda a Sevilla. “Fue leyendo esas descripciones de gentes, el paisaje, cómo vivían, un terreno salvaje con delincuentes, vedado a la gente normal por ser peligroso, por las inundaciones, como me fui haciendo a la imagen mental de las marismas que buscaba”⁸.

N de Neorrealismo

Encontramos huellas en la obra de Atín Aya de este movimiento artístico que surge en la Italia de posguerra y que toma como fecha de inicio el año 1953, año de la publicación de *Un Paese*, obra conjunta del fotógrafo Paul Strand y el guionista y novelista Cesare Zavattini, sobre la villa italiana de Luzarra y que define una concepción de la fotografía vinculada a un compromiso social.

Quizá en las filas de fotógrafos italianos sea apreciable una mayor cercanía, por la temática rural y por la estética empleada, por el modo de trabajar el retrato “in escene” de los personajes populares, en sus escenarios habituales y con los objetos que les rodean, con Pietro Donzelli, artífice de la ruptura con la tradición academicista en Milán o Enrico Pasquali... Y no podemos olvidar el neorrealismo español, que también huye de la imagen oficialista propiciada por el régimen, el denominado por Oriol Maspons “salonismo” y las sociedades fotográficas encorsetadas y decimonónicas. Éste tendrá destacados representantes en Gabriel Cualladó, Ricard Terré, un joven Carlos Pérez Siquier o Ramón Masats entre otros, más reporteriles los unos, más serenos y retratistas los otros, que terminarán por constituir la Asociación Fotográfica de Almería (AFAL) como plataforma de expresión de su “preocupación por la imagen como instrumento de cultura y comunicación”⁹.

Mientras en EEUU tiene lugar la renovación del lenguaje documental a partir de las obras de Robert Frank o William Klein, tras la II Guerra Mundial el eje de la fotografía de van-

guardia se traslada de París a Nueva York, el sur de Europa, Andalucía y Calabria, el neorrealismo y AFAL caminan por un tiempo distinto.

En la estela pues de la corriente neorrealista, Aya trabajó mostrando una otra Andalucía, marginal por periférica, menos conocida y nada oficialista. Hay un interés por mostrar lo desconocido, por lo popular, por las formas de la pobreza digna, versión poco acorde con los dictámenes desarrollistas de la tendencia económica del momento.

Si bien nunca se pronunció por la instrumentalización de la fotografía al servicio de la reivindicación política, en la obra de Atín Aya es incuestionable el rigor ético. Más que un posicionamiento político se observa en la obra de Atín Aya una actitud ética, una empatía y una dedicación que, como en el caso del neorrealismo, va vinculado a una estética y que muestra su rechazo a la oscuridad de un pasado reciente visto de frente.

O de Obra

El archivo, la fuente de la memoria, un archivo cuidado en un mapero, mueble de cajones anchos y planos usado para las cartas de navegación ...el mapero como cartografía de su itinerario fotográfico... sus motivaciones e intereses, sus intenciones y sus resultados. Sólo en blanco y negro en 35 m/m unas 2000 hojas de contacto, otras miles en color, en medio y gran formato varios cientos de ellas así como cientos de cajas de diapositivas...

El conjunto de la obra de Aya, exiguo según sus propias palabras, constituye obra de autor según los parámetros citados por Foucault en el comienzo de su teoría sobre *El Orden del Discurso*¹⁰ al contar ésta con unidad, significación y originalidad. A lo largo de su carrera se mantiene fiel a un mismo estilo, un estilo configurado por su singular mirada. Nicolás Salas afirma que en la redacción del periódico sus contactos eran reconocibles sin necesidad de estar firmados.

La obra de Aya, por la alta factura técnica así como por la profundidad de su tratamiento, propicia en el espectador una experiencia tanto visual como intelectual. Tras la riqueza de detalle, la definición precisa, la elaborada composición de las imágenes, subyace una trama argumentativa... podría trazarse la hipótesis de que la obra de Atín es un homenaje a aquellos modos de vida extremos, diferentes, no normalizados, cercanos y al mismo tiempo ajenos. Hay algo de clandestino en su proceder artesanal y reposado, en la incontestabilidad final de sus resultados.

Hay un compromiso de Aya con la realidad a documentar, una entrega en forma de tiempo y dedicación a las gentes cuyas vidas documentaba. Hay además en su obra un mar-

cado componente ético y una gran honestidad en el desarrollo de su trabajo.

Al tratar sobre el conjunto de su obra hay que hacer nuevamente referencia a la temática principal abordada: se centró en su ciudad natal y en Andalucía. Prueba de ello son sus dos obra fundamentales, *Las Marismas del Guadalquivir* y *Sevillanos*. *Imágenes de la Maestranza* viene a ser un anexo, un capítulo desarrollado de *Sevillanos*, de hecho en esta obra se incluyen algunas imágenes de aquélla.

Existen otras numerosas publicaciones, vinculadas a encargos sobre parques y jardines, *Jardines de Sevilla* (1998), urbanismo y arquitectura, *Sevilla x15* (1991), *Guía de Arquitectura de Sevilla* (1992), *Patrimonio Industrial de Andalucía*. *Porfolio fotográfico* (2006),... que vienen a ratificar esta tesis: no necesitaba irse lejos para encontrar mundos fascinantes.

P de Prensa

La prensa, ese discurrir de tinta diaria en busca del pulso de la realidad y del presente, ha sido el medio idóneo para el desarrollo de la fotografía como herramienta de comunicación, como portadora de la imagen del mundo desde finales del siglo XIX, pasando por la época dorada de las grandes revistas ilustradas de los años 20 y 30, es la creadora y responsable del imaginario colectivo universal.

Aya comienza a dar sus primeros pasos en la fotografía en el mundo del periodismo. Comienza colaborando con ABC para pronto pasar a formar parte de las filas del recién estrenado *Diario 16* de Andalucía. “Era la época de la quinta del Buitre, de las ocupaciones de fincas, de las peleas entre jornaleros y la guardia civil...”¹¹

En este diario se forjará como fotógrafo, nada como la prensa para foguearse en el ejercicio de la fotografía, pero pronto quizá adivinó que no se auguraban buenos tiempos para el sector en el futuro y comenzó a desvincularse poco a poco del ejercicio diario de la fotografía de prensa, oficio sacrificado por el que siempre sintió un elevado respeto.

En el año 1987 y como reflejo de esta situación, Atín colaborará semanalmente con *Diario 16* Andalucía en el proyecto “Colección privada” realizado junto a la periodista Lola Cintado en el que cada lunes aparecía publicada una entrevista a representantes de la sociedad andaluza en sus distintos ámbitos. Un amplio abanico de personalidades del momento que conformaban la cartografía social de una Andalucía que daba sus primeros pasos en democracia. Carlos Cano, Iñaki Gabilondo, Salvador Távora, Monseñor Amigo, Luis Yáñez, Javier Arenas y Felipe Alcaráz, Jacinto Pellón, Diego Cañamero, Cayetana de Alba, Manuela Vargas, Chano Lobato o Mario Maya; Victorio y Lucchino,

Guillermo Paneque, Kiko Veneno o Maribel Quiñones, Martirio; Ana Rosetti o Luis García Montero entre otros. Gentes del mundo de la cultura, la religión, la política, el ejército, etc... “de próceres a villanos” comentará su amigo Diego Carrasco, que conformaban una radiografía de la Andalucía del momento.

A partir de este año Atín Aya pasará a colaborar con los semanarios *Cambio 16* y *Panorama*. Para el primero de ellos realizará junto con su amigo Paco Correal una serie de entrevistas con el título “Galería de personajes raros” muchos de cuyos retratos entrarán a formar parte de su serie *Sevillanos*.

Para ejemplificar cuáles eran los temas en boga desarrollados en el fotoperiodismo del momento resulta esclarecedor ver cómo en el año 1991, año en que Atín Aya comienza su proyecto sobre las marismas, en el número de primavera de la revista francesa *Camera Internacional*, con motivo de la celebración del décimo aniversario del Premio de Fotografía Humanista Eugene Smith, se agrupan los ganadores de las diez ediciones anteriores, es decir desde comienzos de la década de los ochenta, en los siguientes apartados: Rituales religiosos y campesinado (Cristina García Rodero y Sebastiao Salgado); El mundo del trabajo (John Vink y Milton Rogovin); Mujeres en el poder/mujeres maltratadas (Graciela Iturbide y Donna Ferrato); Cuerpos en sufrimiento (Jane Evelyn Atwood y Eugene Richards); Guerras civiles en Europa (Letizia Battaglia y Gilles Peress); Sociedad a la deriva (Carl de Keyzer y Paul Graham). Éstos son pues las temáticas abordadas para explicar aquel presente, representaciones e imaginarios que en un mundo aún no globalizado responden a localizaciones geográficas concretas.

Q de Quietud

Entendida como cultivo del silencio. El silencio como contemplación y el silencio como reflejo del tiempo otorgado y compartido entre retratista y retratado; el silencio como respeto a la palabra, como pausa para la reflexión, el silencio antesala del acto de ver y comprender, más allá del acto de mirar, el silencio como comprensión *lato sensu*, como respuesta contra la miopía.

R de Retrato

Sin lugar a dudas, el retrato como género, ocupa un lugar destacado en la obra de Atín Aya. Se suele decir que para ser un buen retratista hay que tener interés por el hombre. Licenciado en Psicología por la Universidad de Granada, decidió desde el principio no ejercer esta profesión. Sin embargo la psicología será su acompañante inconfesa, que se dejará entrever en el interés por los rostros de sus paisanos y conciudadanos, en el calado psicológico de sus retratos.

En relación a este género en la obra de Cartier-Bresson, Ferdinando Scianna, parafraseando al primero nos dirá: “El retrato es lo contrario de la imagen tomada *à la sauvette*, a escondidas, subrepticamente. Para realizar un retrato es necesario requerir y obtener la atención de un modelo. Hay que alcanzar además una sintonía, que llegue a convertirse en convivencia, con la persona fotografiada. Un buen retrato es siempre fruto de una recíproca disponibilidad”¹² Atín Aya recurrirá así al retrato, al rostro de sus conciudadanos y paisanos como estrategia para trazar una cartografía del momento de cambio que experimentaba Andalucía. Frente a la objetualización del sujeto subalterno tan propia en la fotografía de reportaje humanista, donde el individuo carece de identidad, Atín Aya, contemplará siempre la identidad del retratado, con la salvedad de parte de su trabajo póstumo que por razones lógicas carece de la información necesaria para ello.

No se trataba de categorizar tipologías sociales como en los años veinte hiciera August Sander, con el que por otro lado compartirá aspectos formales, sino que testimoniaba existencias ajenas al ritmo del mercado, de la economía internacional y de políticas europeas. Rostros y formas de vida esclavos de una civilización pasada, y sin embargo memoria reciente de una Andalucía rural.

Una de las experiencias más importantes, en relación a los personajes por él retratados, es la forma en que posan frontalmente ante la cámara, el hieratismo y franqueza, la seriedad y una cierta solemnidad ascética, su entrega y voluntad de comunicación. Los sujetos retratados por Atín Aya se muestran sin ambages ante la cámara. Ante un silencio tan locuaz, casi metafísico, como cita Chema Gonzalez¹³ en relación a las viviendas de los aparceros de Alabama retratados por Walker Evans, cabe pensar que hay una búsqueda de lo esencial, una búsqueda de la interioridad, que provoca un gran efecto emocional en el espectador.

Los rostros aparecen serios, entregados a la cámara, sin artificios, con una frontalidad directa y reposada, en esa síntesis de identidad que en definitiva parece exigírsele a todo buen retrato. Aya gustaba del distanciamiento y lentitud del gran formato por la liturgia y dedicación que requería, por su exigencia de pose de otro tiempo.

Los personajes fotografiados por Aya aparecen bien en situación, como se dice en terminología dramática, donde cobran importancia los elementos que aparecen en la composición, o bien aislados, donde el sujeto concentra toda la atención.

La calidad y definición propia de las imágenes de Aya nos permite en los retratos realizar lecturas de largo recorrido. Detenemos en la textura de la piel, en las imperfec-

ciones de los rostros, en el gramaje de los tejidos de sus ropas... información necesaria para propiciar una lectura lenta, para dotar de realismo a la imagen, siempre dentro de una concepción clásica de la fotografía, la fotografía fotográfica que nos dirá Joan Foncuberta.

Sus retratos le resultarán al lector clásicos en cuanto podrá volver y regresar sobre ellos una y otra vez para descodificarlos, para extraer mensajes nuevos. Observamos en la obra de Atín Aya una afinadísima sensibilidad para con su tiempo, para captar el momento histórico que vivía una Andalucía a caballo entre el subdesarrollo y una modernidad exultante pero subvencionada.

Esto nos lleva a un tercer plano de análisis de la obra de Atín Aya y muy especialmente de sus retratos. Sobre este género, John Berger,¹⁴ establece una teoría que a mi entender tiene una correspondencia manifiesta en la obra de Aya. Nos dice el autor británico en relación al retrato como género de representación, que en la modernidad el retrato pictórico no entró en crisis por la aparición de la fotografía, sino porque la unidad de representación en que se basaba, su afán por la captura de la esencia de un sujeto como representante de una determinada posición social ya no se correspondía con la realidad social del momento.

El desarrollo de las democracias, de los medios de comunicación de masas, la conciencia de la complejidad del mundo y de sus enormes desequilibrios, la conciencia individual del ciudadano de las sociedades modernas hacían que la propia noción de retrato pictórico como representación de una identidad individual fuera vista por los coetáneos como insuficiente, como incompleta, como irreal al fin y al cabo. La fotografía, con menos pretensiones, venía a documentar una visión directa de un sujeto en tanto individuo y no en tanto representante de una determinada clase o posición social.

“La función del retrato (pictórico) era subrayar e idealizar un determinado papel social del retratado”¹⁵ y en esta línea hace Berger referencia a dos autores que nos interesan: Gericault y Toulouse-Lautrec. El primero se centró en pintar a los locos y los desposeídos, el segundo a las artistas de cabaret y a las prostitutas... ambos tenían a sus sujetos como portadores de una función social.

En relación a la obra de Aya regresamos a la referencia a Velázquez y su interés por los rostros peculiares de gentes vulgares y anónimas. Frente al idealismo anterior a 1600, la ruptura de Velázquez será la polémica inclusión de escenas de “cocinas” en su repertorio temático, como es el caso de la “Vieja friendo huevos”, “El Aguador” o “Cabeza de apóstol”. Tipos y escenas populares elevadas a la categoría de representables. Ruptura en concordancia con lo



María y José. Sierra de Orce, Granada h. 2001

que parece una suerte de manifiesto final de Velázquez, el cuadro de la Meninas¹⁶, representación en la que en cierto modo y de manera sutil reconfigura y subvierte el orden social del momento. Este carácter subversivo, comunicador y democrático de la fotografía sea probablemente uno de los valores mejor conjugados por Aya en todo el desarrollo de su obra, una especie de código cifrado que subyace al conjunto de la misma, una forma de dar cabida en su cosmogonía personal, y por ende en el legado de su obra, a la representación de esos personajes apenas visibles en la sociedad.

S de Sevillanos

A lo largo de la aún breve historia de la fotografía, el imaginario de determinadas ciudades ha quedado definido por el trabajo de algunos fotógrafos vinculados a ellas. Así asociamos Nueva York a Steichen o William Klein; París a Eugene Atget, Brassai o Doisneau; Praga a Sudek...

Sevilla queda así homenajeada y fijada para la posteridad en las ochenta y dos imágenes que constituyen este libro. *Sevillanos* ve la luz en el año 2001 y resume, a modo de homenaje a su ciudad natal, sus hasta entonces veinte años de dedicación fotográfica.

Dos son los aspectos que más destacan en la misma: el interés por el elemento humano y por los aspectos intemporales de la ciudad. Se trata de un retrato colectivo de Sevilla. La ciudad queda relegada al contexto donde se desarrolla la vida de sus habitantes. Comercios antiguos cuyo fin se augura próximo: zapateros, quiosqueros, hojalateros, imagineros... rincones del casco histórico, la tradición y el folclore de la ciudad, la Semana Santa y el toreo... la ciudad de puertas para adentro, el Casco Antiguo.

Por otro lado, en este relato íntimo de la ciudad sorprende la permanencia del paisaje urbano... cómo el autor incide en aquellos aspectos que poco varían con el paso del tiempo. El reto parecería consistir en eludir cualquier atisbo de modernidad.

Aya comienza el libro con una fotografía de cubierta, en la que aparece la imagen de un indigente atezado con chaqueta que, sin apearse de una desvencijada bicicleta, se inclina sobre una papelera en un ademán de búsqueda. Tan solo se adivina medio perfil del sujeto, que queda en sombra, sin embargo cabe apreciar un cabello rizado peinado hacia atrás, una pinza con la que sujeta los bajos de los pantalones para impedir su contacto con el plato de la bicicleta y un folleto de publicidad sobre el transportín que anuncia la semana fantástica de un conocido centro comercial.

Cierra el catálogo una imagen del cementerio de San Fernando, tomada en 1980, regreso a los orígenes, y como colo-

fón de este proyecto, en ella vemos a dos mujeres de espaldas caminar hacia el fondo de la imagen por una de las calles del cementerio sevillano. Los cipreses que flanquean este camino recortan el final del mismo y el cielo, de tal forma que ambas partes semejan dos ríos que se encuentran en el horizonte o incluso la silueta de un reloj de arena. Toda una conclusión con la que quizás Aya acentúa y ancla la significación de su concepción de la fotografía como forma de documentar un mundo que se desvanece.

T de Tiempo

La de Atín Aya es una poética de la intemporalidad. "Creo que cuanto más intemporal sea una fotografía más valor tendrá siempre"¹⁷. Si bien toda fotografía, por su propia condición de instrumento que captura la realidad en unas determinadas coordenadas espacio-temporales forma parte de manera invariable de la experiencia del tiempo, en la obra de Atín Aya observamos varias alusiones a este concepto y distintas acepciones del mismo.

En primer lugar cabría hablar de la acepción temporal de la fotografía en relación a la estética del instante, estética con la que Atín comulgará en sus inicios. La archiconocida fórmula del "instante decisivo" de Cartier-Bresson que tan magistralmente expresó en 1952 en el prólogo a su *Images à la sauvette* será la poética fundadora de una corriente que constituirá un punto de referencia para tres generaciones de fotógrafos que a favor o en contra, se verán influidos por él. Aya participa como decimos de esta corriente, reconoce su influencia y acepta el vínculo, sin embargo pronto la supera y alcanza sus mejores resultados cuando el instante es dilatado... especialmente en los retratos y en los paisajes Aya gustaba de trabajar con cámara de gran formato cuyo elaborado proceso le satisfacía, y le permitía conseguir según afirmaba la estética de los inicios de la fotografía.

Pero hay también un tiempo social que nos interesa en el contexto de la obra de Atín Aya. El arquitecto Adolf Loos dirá en relación a la marcha de la cultura: "Puede que yo viva en 1913, pero uno de mis vecinos vive en 1900 y otro en 1880... el campesino de los altos valles del Tirol vive en el siglo VII."¹⁸

Andalucía experimentará una transformación sin igual a comienzos de los años 90. La Exposición de 1992 será la mayor transformación urbanística de la década en Europa. Esta modernidad llega con su concepción acelerada del tiempo, de intercambio de capital y cultura del consumo.

En el conjunto de la obra de Aya, observamos una predilección por aquello que se encuentra en vías de extinción. Aya se interesará por aquellas realidades, podríamos decir, de temporalidades periféricas, por el tiempo de los que no participan del presente en términos de moderni-

dad. Paralelamente a su actividad como fotógrafo en la Exposición Universal, Aya comenzará su proyecto de documentación de la vida de los habitantes de las marismas del Guadalquivir. Coetáneos a la celebración de la Exposición Universal de 1992, año en que nace, si bien tardará en llegar la World Wide Web, el tiempo de estos agricultores es el tiempo de una época anterior. Este trozo de Andalucía desbancado, aislado, constituirá a los ojos de Aya un reducto de memoria y tiempo pasado que se afanará en documentar.

U de Unidad

La unidad de estilo que caracteriza su obra, que hacía que como citaban algunos compañeros periodistas sus imágenes se reconocieran sin haber visto su firma...

Una unidad de mirada y de enfoque, de posicionamiento en el mundo. Unidad labrada, a base de reflexión y retiro, de lectura y conversación...

Unidad en la concepción del medio mantenida con voluntad ante los cambios estéticos. El documentalista casi como un artesano, evidenciando en su actitud lo innecesario de falsos debates, sin pretensiones ni oropeles, el lujo de saber prescindir de lo prescindible.

Unidad en la emoción que se observa en su obra, que de sus imágenes se deriva, la emoción como una forma más de conocimiento, quizá la más profunda de todas.

V de Viajes

Volgogrado, para realizar una serie de retratos a pintores contemporáneos en esta ciudad rusa; Cuba en diversas ocasiones, material por desempolvar y a la espera de ver la luz, Marruecos con el fin de documentar trabajos de reconstrucción y rehabilitación de edificios desarrollados por la Agencia Andaluza de Cooperación Internacional; Perú, para fotografiar las edificaciones que se iban a incluir en un proyecto de recuperación del Patrimonio Histórico estatal; Nueva York, para exponer en la Galería Soho Photo... Sin embargo, frente a la tendencia del momento, Aya participará del viaje con menor entusiasmo que compañeros fotógrafos de su generación que sí participaban del generalizado afán de ir a explorar nuevas latitudes. En Aya quizá el viaje sea interior, prevaleciendo en última instancia su predilección por el conocimiento en profundidad de su medio habitual.

Z de Zona

En 1851 tiene lugar el primer encargo público colectivo de la Historia de la Fotografía, la "Mision Heliographique", por la que el gobierno francés encargó a cinco fotógrafos la

realización de *dibujos fotográficos* de aquellos edificios relevantes que se encontraban a punto de desaparecer. Muchos han sido después los encargos de estas características, el más conocido quizá sea el proyecto DATAR de 1984, realizado también en nuestro país vecino bajo el gobierno socialista de Mitterrand, por el que se documentó el proceso de transformación del paisaje en la Francia de los años ochenta.

En 1991, el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental lleva a cabo con parecido afán, salvando las distancias y la escala, el proyecto "Sevilla x15", en el que se dividió la ciudad en quince cuadrantes que debían fotografiar otros tantos fotógrafos para en conjunto documentar los cambios urbanísticos que la ciudad experimentaba con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1992. La zona o cuadrante que le correspondió a Atín Aya fue, en un guiño del azar, el Casco Antiguo. La zona que mejor conocía, su barrio y ámbito de sociabilidad, el centro de la ciudad, el distrito más histórico e intemporal, su universo icónico más frecuentado, haciendo así de su experiencia y de su vida la materia prima de su creación. A este *topos*, a este universo personal Aya, regresará una y otra vez para componer finalmente una maravillosa sinfonía de la ciudad a modo de catálogo manifiesto.

NOTAS

¹ Muguero, Carlos: "Cuaderno de las paradojas. Apuntes sobre el silencio, las imágenes imposibles y el largo regreso a casa de Raymond Depardon." En *De la Foto al Fotograma*. Ocho y Medio, Madrid, 2006.

² Joan Foncuberta habla con Cristina Zelich. La Fábrica, Madrid, 2006.

³ Carrasco, Diego: "Atín en la marisma". En Aya, A. *Marismas del Guadalquivir*. Mauricio d'Ors, Madrid, 2000.

⁴ Ídem.

⁵ Entrevista con Paco Correal (septiembre, 2010).

⁶ García Martín, Fernando (2000) Entrevista con Atín Aya. En *Única de Andalucía*. Verano de 2000, Sevilla.

⁷ González Arteaga, José (2008): *El Rincón de los Lirios. Las islas del Guadalquivir 1927-1930*. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.

⁸ Cit. García Martín, Fernando.

⁹ Revista AFAL número 4.

¹⁰ Foucault, Michel: (1973) *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 2002.

¹¹ Cit. Paco Correal.

¹² Scianna, Ferdinando: *Coloquio sin comillas con H.C.-B. En Henri Cartier-Bresson. Retratos 1928-1982*. Orbis Fabri, Barcelona, 1990.

¹³ González, Chema: "Walker Evans y la edición fotográfica de la sociedad". En Walker Evans. Fundación Mapfre, Madrid, 2009.

¹⁴ Berger, John: *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* (1968). Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹⁵ Ídem

¹⁶ Véase el magnífico análisis de la obra que realiza Michel Foucault en *Las Palabras y las Cosas*. Siglo XXI, Madrid.

¹⁷ Cit. García Martín, Fernando

¹⁸ Virilio, Paul (1989) *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid, pág. 45.



ATÍN AYA

(Sevilla, 1955-2007)

EXPOSICIONES COLECTIVAS

El Alcázar. Sevilla 1986.
Monasterio Virgen de los Reyes. Sevilla 1987.
Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla 1992.
Galería Buades. Madrid 1993.
Fundación Cervantes. Lisboa 1995.
Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla 1997.
Ayuntamiento de Logroño. Logroño 1999.
Caja San Fernando. Sevilla 2003.
Monasterio Virgen de los Reyes."Los Andaluces". Sevilla 2005
Neilson Gallery. Grazalema. Cádiz 2006
Fundación Foto COLECTANIA: estranyes parelles. Barcelona 2006

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Galería Columela. Madrid 1989.
Ayuntamiento del Puerto de Santa María. Cádiz. 1995.
SOHO Photo Gallery. Nueva York 1995.
Galería Real Maestranza de Caballería. Sevilla 1996.
Galería Félix Gómez. Sevilla 1996.
Galería UFCA. Algeciras 1998.
Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 2000.
Centro Cultural Conde Duque. Madrid, Photoespaña 2000.
Caja San Fernando. Jerez de la Frontera 2001.
Grey Gallery. Barcelona 2006.
Fundación Cajasol, Sevilla 2010

MENCIONES Y PREMIOS

1º premio Cultura y Espectáculos. Fotopress 1990.
Beca de la Fundación La Caixa. Fotopress 1997.

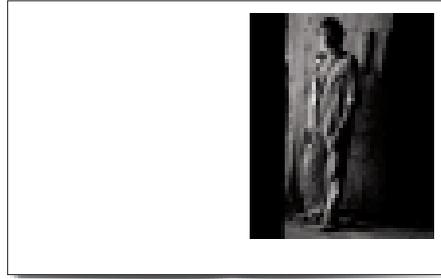
OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Museo Nacional Reina Sofía, Madrid
Colección Arte Moderno Ayuntamiento de Utrera.
Colección Fotografía Española de la Comunidad de Madrid.
Colección Caja San Fernando de Sevilla.
Colección Fundación Fotocolectania, Barcelona

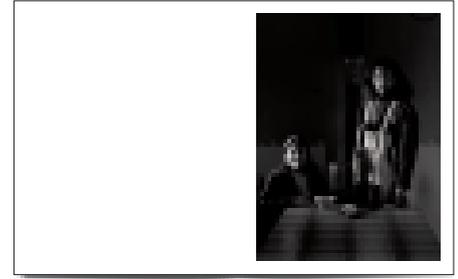
LISTADO DE FOTOGRAFÍAS



p.17 Sin título h. 2001



p.19 Carli. Cortijo La Alharía en Sierra Bermeja. Genalguacil, Málaga. Marzo 2007



p.21 Maribel y Plácido. Cañada de los Pájaros. Carretera de Puebla del Río a Isla Mayor, Sevilla h. 1995



p.22 Sin título h. 2002

p.23 Luis Aguilar Astola, vendedor de leña. Calle Parras, Sevilla h. 2005



p.25 Guarda. Cortijo de la Cañada. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz h. 2002



p.26-27 Fin de jornada. Aznalcóllar, Sevilla. Marzo 2002



p.28-29 Cabrerros. Benaocaz, Cádiz. Mayo 2002



p.30 Gitano de Alájar. Huelva h. 2002

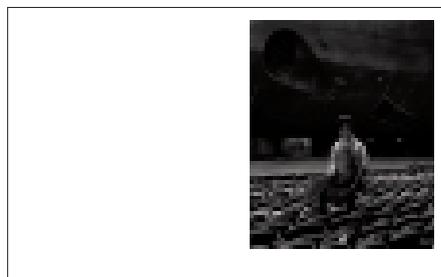
p.31 Cristóbal González Salvatierra, "el Quillito". Bolonia, Cádiz. 2001



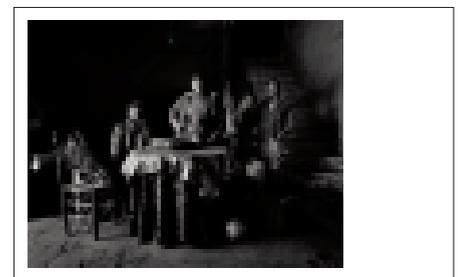
p.32-33 Parroquianos en un bar. Villaviciosa de Córdoba, Córdoba. Mayo 2002



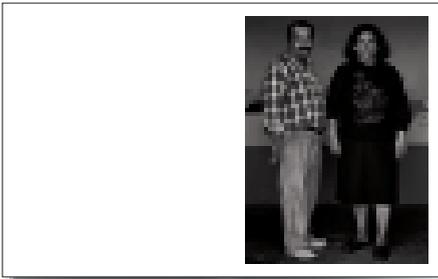
p.35 Sin título h. 2002



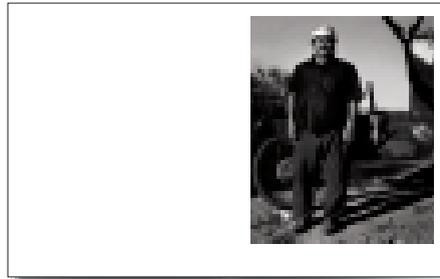
p.37 Soldador. Astilleros de Puerto Real, Cádiz. Febrero 2002



p.38-39 Sin título h. 2002



p.41 Hombre y mujer en Islas del Guadalquivir h. 1996



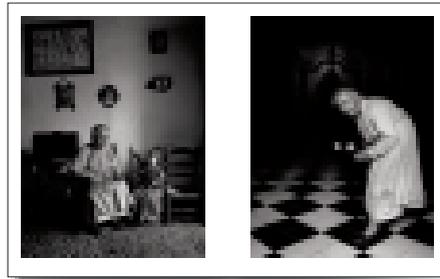
p.43 Pañuelito. Vejer de la Frontera, Cádiz h. 2001



p.44-45 Padre Antonio. Cortijo Monasterio, Cazorla de la Sierra, Jaén. Noviembre 2001



p.47 Padre Antonio. Cortijo Monasterio, Cazorla de la Sierra, Jaén. Noviembre 2001



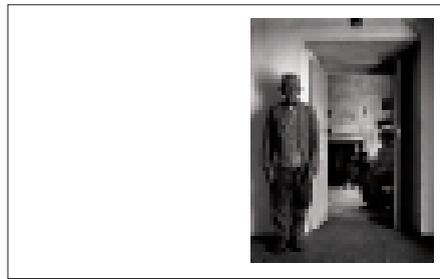
p.48-49 Concepción Martín Domínguez. Linares de la Sierra, Huelva. Mayo 2000



p.51 Vendedor de lotería h. 2002



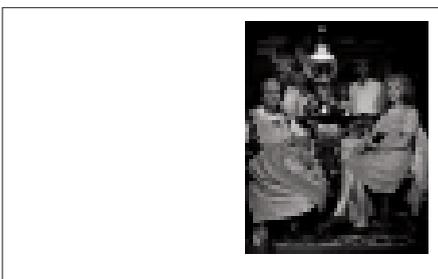
p.52-53 Gitanos en la Puebla de Don Fadrique, Granada. Julio 2000



p.55 Sin título, h. 2002



p.56-57 José Zamora Carrasco. Cortijo de Romanina Alta. Jerez de la Frontera, Cádiz. Marzo 2001



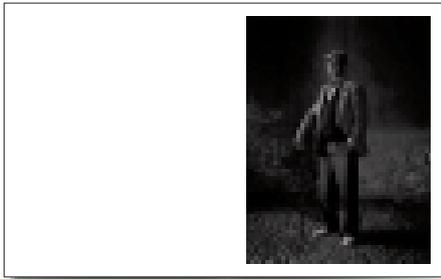
p.59 Guarda y sus hermanos. Castellar de la Frontera, Cádiz. Septiembre 2002



p.61 Emiliano y Francisco, pastores retirados. Fuenteheridos, Huelva. Octubre 2002



p.62-63 Trabajadores. Gañanía de El Chorreadero Viejo. San José del Valle, Cádiz. Marzo 2001



p.65 Manuel López Feria.
Puerta del Socorro, Niebla,
Huelva. Marzo 2002



p.67 Manuel Aguilera Agui-
lera. Galaroza, Huelva h. 2002



p.68-69 María Martínez Hernández y Eulogia Moya Mesa.
Aulago, Almería h. 2004



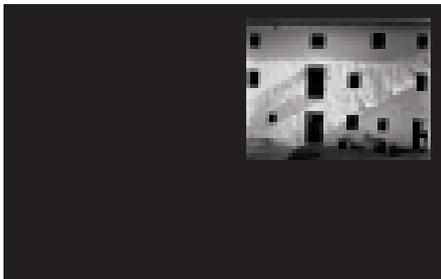
p.71 Sin título h. 1996



p.73 Sin título h. 2003



p.74 El rito de la matanza. Cortijo Don Pedro. Aguilar de la Frontera, Córdoba. Enero 2002
p.75 Retablo de la Capilla de San Cristóbal. Iglesia del convento de Santa Paula, Sevilla 2005



p.77 Sin título h. 2002

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL DIECIOCHO DE NOVIEMBRE
DE MMX

