

CONCHA PRADA (Puebla de Sanabria, Zamora, 1966)

Formada en la *Escola d'estudis fotogràfics de Catalunya*, en sus primeras series otorga una notable importancia a la puesta en escena, más próxima a lo cinematográfico que a lo meramente teatral –uso del blanco y negro, referencias iconográficas a la serie negra, ambientes- No será este el único rasgo común a sus dos primeros trabajos, *Fotografías* (1989) y *Cuentos y más cuentos* (1993): a la mezcla de elementos tomados del cómic y la cultura popular, y la especulación en torno a los puntos de contacto entre la significación de la imagen y la construcción de relatos, se suman otros de mayor alcance como la identificación e interpretación de estereotipos, generalmente aquellos relacionados con lo femenino, igualmente considerado desde múltiples facetas, y la relación acrítica con lo cotidiano. Las dos primeras sería apuntan a una persistente experimentación técnica, centrada ahora en la exposición y en el valor del enfoque.

En *Fotografías* prima la ironía. El disfraz, la máscara y la noche subrayan la artificiosidad de las escenas construidas, a la vez que resaltan el fuerte componente crítico que desarrolla en torno a diferentes aspectos relacionados con la mujer: estereotipos de lo femenino –estética, sexualidad, roles sociales-, violencia de género, minusvaloración social, protección y desvalimiento, etc. La construcción de identidades –o, cuando menos, la identificación de los estereotipos que podemos asociar a las mismas- continúa en *Cuentos y más cuentos*. Abandona el blanco y negro para entregarse a un color en el que ahora confía para incidir en la idea de artificialidad. El desenfoque, la saturación cromática y una sensación de urgencia en la captura de la imagen dan otro sentido a su propuesta de puesta en escena de lo fotografiado. Más allá de estas cuestiones formales, que adquieren un potente valor significativo, se hace más evidente su indagación acerca de los modos inmediatos y cotidianos en que asumimos y aceptamos roles, caracteres y funciones. El cuento en cuanto relato, así como ordenador y sistematizador de estereotipos y arquetipos, le permite jugar con el carácter lúdico de la imagen asociada a los personajes que los pueblan –cenicienta, ratita presumida, príncipes-, por otro lado, reforzada por la inclusión de divertidos, a la par que alusivos, objetos de *atrezzo*, pero también acerca de las actividades cotidianas que encierran las funciones a que quedan adscritos.

Tras una estancia en Nueva York (1994) da un giro sustancial a su obra, si bien insiste en lo cotidiano como campo de indagación central dentro de su trabajo. En *Bocas* (1994), con la que inaugura esta nueva etapa, apuesta por el blanco y negro, por la reducción de medios, frente a la puesta en escena de series precedentes, y por una progresiva concentración en el detalle o el fragmento, propiciada por encuadres agresivos. En este planteamiento, la boca humana queda registrada en términos funcionales, no comunicativos. El rostro o, más allá, la figura humana, queda limitado a un muestrario más o menos convencional de acciones en las que, generalmente, prima el componente mecánico y operacional. La boca –labios, dientes, lengua, fluidos- y sus actos se nos muestran como una suerte de metonimia del cuerpo, prefigurado no sólo como ente anatómico, sino como escenario o dispositivo de mediación individual con otras instancias relacionales de orden social, político o meramente doméstico. En todo ello, la boca adquiere otra dimensión en cuanto vehículo de narración, convirtiéndose no tanto en emisor mediante el acto de articular un relato con la voz o la palabra, sino como protagonista de acciones que encierran episodios fragmentarios de otros órdenes de narración de lo real o de lo rutinario y corriente.

Basuras (1995), su siguiente serie, hace hincapié en algunos de los aspectos desarrollados en *Bocas*. La concentración sobre aspectos concretos de lo cotidiano fija su atención en el amplio muestrario de desechos domésticos en que podemos sintetizar buena parte de nuestras acciones, funciones y hechos diarios. La mano sustituye ahora a la boca en su referencia indirecta al cuerpo humano. Frente a funciones diferenciadoras en términos de creación, la

mano adquiere otra dimensión funcional en su vinculación con actividades domésticas, relacionadas con retirar lo que sobra, lo inútil, lo que ya ha cubierto su función. Prada otorga visibilidad a aquello que, de ordinario, sustraemos del campo de nuestras relaciones. En este sentido, más que una constructora de imágenes, a través de estas series la fotógrafa se convierte en una especie de reivindicadora de un cierto naturalismo. Prada congela momentos en los que función, organicidad y belleza operan simultáneamente. Conforman, de ese modo, un catálogo de gestos y de acciones que operan en la cara oculta de lo sublime, y mediante el que visibilizamos una serie de episodios que, por adición, nos dan cuenta de una realidad participada tanto por lo poético como por lo mecánico, hecha de fragmentos, evidencias, indicios y ocultaciones. El simple hecho de llamar nuestra atención sobre los mismos establece un nuevo escenario de relación política con lo cotidiano. La incomodidad ante la visibilidad de aquello que nos iguala tuvo su correlato en la polémica exhibición de estas fotografías en la estación de ferrocarriles de Valencia en 1997, donde determinadas imágenes fueron retiradas.

Si bien en primera instancia *Ciudades* (1999) pudiera aparecer como un radical cambio de registro en su producción, lo cierto es que, en los elementos sustanciales, la serie evidencia, a partir de escenas urbanas, los mismos ámbitos de interés que en trabajos precedentes. En cierto modo, el cuerpo vuelve a figurar como componente clave en el desciframiento de su obra. Se interpela al ojo –a la visión– en su función de constructor o mediador con la realidad más inmediata. La ciudad –tal vez el espacio público– aparece ahora como el entorno cotidiano con el que nos relacionamos sensitivamente. Prada, siguiendo con su constante experimentación en el plano técnico, retoma los artificios formales al construir sus fotografías mediante el enfrentamiento especular de dos imágenes de un mismo espacio urbano, si bien en momentos diferentes. El dispositivo visual parece hacer referencia a un mismo lugar y a una misma acción. El ojo y, por ende, el hombre, habituado a acotar la realidad mediante la selección de unos pocos elementos, pasa por alto el detalle de que no se trata de una, sino de dos imágenes. Queda patente que la gestión que hacemos de la realidad mediante nuestros sentidos nos devuelve una imagen malversada de la misma, fragmentada e incompleta.

En *Ficciones* (1999-2000), compuesta por cuatro series diferentes –Huevos, explosiones, brillos y leche derramada– Prada comienza a experimentar con determinados valores pictóricos, aplicados al formato y al lenguaje fotográficos. Persistente en dotar de visibilidad a lo cotidiano, mantiene su interés por el detalle. Los temas que recoge en esta amplia serie retoman las referencias más o menos explícitas referidas a cuestiones de género ya reflejadas en sus primeras propuestas. La cocina y las actividades domésticas tradicionalmente asociadas a la mujer aparecen tras los planteamientos estéticos y formales en que se concentran estas obras. El color, el gesto, la materia y la acción, conceptos tradicionalmente asociados a la pintura, figuran en el centro de su propuesta plástica: la violencia de la combustión del fósforo, la consistencia de la masa de leche derramada, la virulencia y la mezcla de brillos domésticos o la sensación de convivencia y mezcla de texturas en el hecho de batir un huevo le permiten indagar y comparar –de ahí la importancia de la composición en polípticos de las diferentes fotografías de la serie– en cuestiones como la veladura, la transparencia o el juego de planos, en una deriva hacia una ambigüedad visual próxima a la abstracción, en la que la realidad se convierte en un mero gesto congelado revestido de un valor plástico en sí mismo que la fotografía se encarga de enfatizar.

La luz y el color se convierten en protagonistas de *De arreglo de cocido y otros guisos* (2002-2003). Persisten de manera evidente sus referencias a un ámbito doméstico tradicionalmente femenino, del mismo modo que un progresivo desplazamiento hacia una ambigüedad representacional proveniente del uso de una figuración que, fuera de escala y de contexto, se adentra en el ámbito de la más pura abstracción. Cada vez más sintética en sus propuestas, Prada prosigue con una suerte de penetración quirúrgica en la realidad más inmediata –visible–, hurgando en las estructuras y relaciones –invisibles– en que se apoya, ámbito de trabajo que se extrema en la serie *Polvos* (2004), un nuevo reto técnico dentro de su trayectoria, en la que fotografía partículas de polvo. Eféreas pero dotadas de una poderosa materialidad, inertes

pero, simultáneamente, transmisoras de una idea de cambio, mutación y adaptación constantes, se muestra como uno de los trabajos donde se hace patente el progresivo despojamiento en su obra, la conciliación de diversos lenguajes y propuestas plásticas, así como la apuesta por una ambigüedad significativa, patente en el juego a que nos invita como observadores de una realidad que puede leerse simultáneamente en términos micro –infrarrealidad- o macro –naturaleza cósmica e inalcanzable-. Este juego entre visibilidad e invisibilidad figura, de nuevo, en *El rastro del objeto* (2008), serie compuesta de fotogramas de gran formato, en la que documenta el registro multicolor, entre fotográfico y pictórico, de la acción azarosa de una fregona operando directamente sobre papel fotográfico en un espacio a oscuras.

Ángel Gutiérrez Valero
Junio 2011.