

TXEMA SALVANS

THE WAITING GAME III

3 NOVIEMBRE

2022

5 MARZO 2023



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2021

Esta entrevista del fotógrafo Txema Salvans con el crítico y editor experto en fotografía Pepe Baeza pone marco a la exposición *The Waiting Game III*, de Salvans, que acoge el Museo Universidad de Navarra en la Sala Torre.

Esta muestra es el resultado de su participación en el proyecto de residencia artística *Tender Puentes*, en el que artistas contemporáneos se inspiran en la Colección de fotografía histórica del Museo para crear obra nueva.

Entrevista de Txema Salvans con Pepe Baeza

Pepe Baeza: Inscribes tu nuevo trabajo sobre la soledad y la espera de los perros en un proyecto de largo alcance, *The Waiting Game*, que consta de tres partes...

Txema Salvans: Este es el tercer y último libro. Desde 2005 estoy recorriendo constantemente la costa mediterránea peninsular, de Port Bou a Algeciras, constatando una idea que se ha ido forjando en la observación. Básicamente se resume en que la espera, el denominador común del proyecto, es tal vez el componente temporal más constante de nuestras vidas. La espera no deja en nuestra memoria una marca tan fuerte como los actos que realizamos o que nos sobrevienen y, sin embargo, todos estamos siempre

esperando algo. Todas las esperas son posibles y en todas hay un tiempo suspendido que está cargado de incógnitas.

Todo lo que le puede pasar a un ser humano está ocurriendo en algún lugar en este momento, o alguien está esperando a que ocurra; en este preciso momento alguien está esperando ser torturado y alguien está esperando el momento de dar el primer beso; alguien está esperando ver nacer a su hijo y alguien está esperando para enterrarlo.

PB: También tú has esperado mucho para poder cerrar el proyecto.

TS: No me permito a mí mismo publicar un trabajo en el que no lo he dado todo, así que mejor hacerlo bien. Se trata de un compromiso conmigo, con los lectores y con la fotografía. La fotografía es un estado mental al que no puedo renunciar, es un placer intelectual que me permite observar la complejidad de nuestra especie.

Al tener estudios de Biología, me siento cómodo aproximándome a mis temas de una manera casi científica, como si los diseccionara. Como todos los artistas, intento encontrar una voz personal y siento que la disciplina y las largas esperas, el trabajo minucioso y paciente, han pulido un estilo personal, sólido y estable en el que me siento a gusto.



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2018

PB: Resume las tres esperas, las tres partes del proyecto.

TS: Empecé impactado por la espera de las prostitutas de carretera, exhibidas como reclamo sexual para el enriquecimiento de las redes de proxenetismo, de trata de mujeres, que las someten no solo a una función degradante por las circunstancias del intercambio de sexo por dinero, sino también a una inquietante y a veces peligrosa espera bajo un sol abrasador, en periodos de tiempo inacabables, esperando al desconocido que la suba a su coche. Abordé ese intercambio como variante distópica de la necesidad humana de gratificación sexual.

PB: Ese fue el primer libro de la serie, publicado en 2013.

TS: Sí, en el proyecto de fotografiar la prostitución bajo sus condiciones más penosas ya se hacía patente que la espera puede ser angustiada; también el hecho de que, si todas las esperas son posibles, esta en concreto era una forma de sostener el dolor en el tiempo. Un dolor revestido además de una escenografía absurda.

PB: ¿Es también en este primer libro donde se forjan las decisiones estéticas que acompañan a todo el proyecto?

TS: Sí, las fotos siguen un protocolo de trabajo muy riguroso basado en tres premisas fundamentales que se repiten en los tres libros. La distancia: las fotos están tomadas a una distancia del sujeto que permite mostrar el entorno y proteger la identidad del personaje. La distancia pone el acento en el contexto, en el paisaje. La luz: las fotos están tomadas a plena luz del día, nunca al atardecer o amanecer. La luz dura refuerza el carácter desolador de las imágenes, así como la descripción rigurosa y la fragilidad de los suje-

tos. Y, por último, el momento: siempre se acciona el obturador en el momento de la espera, vaciando la imagen de todo *display* sexual o emocional, para acabar situando a los y las protagonistas en un anticlímax que remite a un lento y apesadumbrado devenir.

PB: La segunda parte del proyecto, convertida en un segundo libro publicado en 2018, trata de un tipo muy especial de pescadores.

TS: Un tipo de pescadores que se da en el ámbito mediterráneo de una forma particular por la abundancia de charcas y acequias. En general son personas que están huyendo de sus hogares durante unas horas y la pesca les da la excusa para estar en soledad y quietud sin parecer desocupados. En este caso es una espera autoconsciente, yo creo que en realidad no esperan ni desean pescar nada, a veces ni tan siquiera sujetan la caña. Normalmente están semiocultos entre juncos o matorrales y muchas veces las aguas en las que pescan están empantanadas y no parece que de allí vaya a salir nada vivo. Es un tipo de pesca, un tipo de espera, que remite a otras distopías sociales, las de la soledad o las relaciones familiares asfixiantes; en definitiva, borrarse de este mundo por un tiempo, dejar de ser.

PB: La tercera y última parte de *The Waiting Game*, la que ahora presentas, se refiere a los perros guardianes. ¿Cómo se justifica el motivo del perro dentro de la trilogía?

TS: Aunque me gusta pensar que cada foto individualmente es funcional y que dentro del libro cumple con su misión, los tres libros se funden para describir las carac-

terísticas principales de nuestra especie: somos animales sociales autoconscientes que vivimos en relación con nuestro entorno. La idea es que cada uno de los libros responde o muestra esta característica desde una mirada distópica. El proyecto de la prostitución responde a la distopía de lo social; el de los pescadores, a la distopía de la autoconciencia, pues como ellos bien dicen “con tal de no pensar en nada...”; y, finalmente, el perro como ejemplo de la relación de sumisión que imponemos a nuestro entorno natural.

PB: Es la espera del perro la que te sirve como elemento para hablar de esa relación hombre/naturaleza.

TS: Es otra de las esperas que más me ha impresionado. Hay miles de perros atados a una cadena o encerrados en una pequeña parcela que pasan toda su vida sin otra expectativa que guardar la propiedad de sus amos. Es la espera más constante y más desesperanzada, aunque la domesticación que el ser humano ha hecho de algunos animales los haga sumisos a ese tratamiento y estén constantemente esperando la ocasión de cumplir la función que se les ha inculcado: ladrar, intimidar a los extraños como forma de merecer su ración diaria.

PB: Parece poca recompensa para tanta sumisión.

TS: En la mayoría de casos llega al maltrato. Están aislados, en soledad, sin libertad de movimientos y, sin embargo, mueven el rabo y bajan la cabeza cuando el amo aparece breves minutos para echarles algo de comida. La sumisión del perro es la garantía de su existencia. Lo más sorprendente es que los dueños son gente corriente y, sin embargo, ciegos emocionales al sufrimiento del animal.

PB: Desde que domesticamos a algunos lobos todo ha sido un descalabro para ellos.

TS: También nosotros elegimos las servidumbres de la civilización compleja a cambio de seguridad y comida. No debemos ser tan diferentes.

PB: Tu proyecto entronca con la puesta en valor de la colección del Museo Universidad de Navarra que ha financiado en parte tu trabajo sobre los perros dentro del proyecto Tender Puentes. ¿Cómo se ha establecido la conexión entre las fotos de perros de la colección y tus propias fotos?

TS: Como te he explicado, yo me aferro a una de las muchas funciones que hemos asignado a los perros. La colección contiene, de forma aleatoria –puesto que la aparición de perros no era el motivo de la selección de autores–, los tres motivos básicos de la presencia de este animal en la historia de la fotografía: el perro cumpliendo una función instrumental, como sujeto de retrato, o como elemento circunstancial de la fotografía, accidental o no.

PB: Tu proyecto se inscribe, por tanto, en la función instrumental o utilitarista del perro.

TS: Pues sí, pero no tuve en consideración estas categorías para elegir mi tema, sino, como decía, la cualidad turbadora de la espera en estos animales y la potencia que intuía en

la repetición, igual y diferente cada vez, de su representación visual. Como en las prostitutas o en los pescadores.

PB: Realmente hay muy pocos ejemplos en la historia de la fotografía del tema específico que has elegido.

TS: No lo he contabilizado y tampoco he tomado como referencia imágenes históricas referidas a fotografía de perros. Todas las influencias, que seguro que las he tenido, provienen del principio del proyecto, de los orígenes de *The Waiting Game*, título que por cierto me sugirió Martin Parr para encabezar la trilogía. Pero está claro que hay otros tipos de imágenes que se pueden encuadrar en el esquema de los tres motivos básicos de la aparición de perros en la historia de la fotografía, aunque son tipos de imagen que ya funcionan autónomamente, como pequeños subgéneros: el perro como paradigma de fidelidad, como peluche viviente o como ser entrañable, el perro de la *Street Photography*, divertido o feroz cuando se relaciona con las personas o con otros animales... El perro ha figurado en la fotografía incluso como elemento compositivo, rellenando vacíos, dando salida a una perspectiva, ajustando equilibrios de masas o actuando como contrapunto tonal.

Mi proyecto apunta a una función específica mucho menos explotada hasta el momento por los fotógrafos: el perro, encadenado o no, que pasa sus días tras una verja o una valla metálica vigilando una nave industrial, el cercado de un desguace, una casucha o un chalet. Perros que soportan, como decía, esperas literalmente interminables. Perros aburridos y abandonados emocionalmente que sin embargo se ofrecen obedientes a cumplir la misión que se les ha encargado.

PB: Un destino que invita a una reencarnación urgente.

TS: Son perros que nacen y mueren en el mismo lugar y que son tratados como instrumentos: el colmo de la sumisión conlleva el más alto grado de aburrimiento y de aniquilación de expectativas.

Podríamos decir que mis fotos hablan más de sus dueños que de los perros; la arquitectura del espacio y todos los elementos que rodean al perro nos da una gran cantidad de información.

PB: El proyecto apunta por tanto a otra relación distópica: la del ser humano con la totalidad de su entorno.

TS: Tras el control de la alimentación a través de la agricultura y del dominio de los animales, los humanos empezaron a sentir que pertenecían a una esfera existencial diferente y superior del mundo que los rodeaba y convirtieron su relación con la naturaleza en un continuado esfuerzo utilitarista que no ha dejado de aprovechar cualquier recurso disponible. Ahí seguimos. Una relación oportunista que queda patente en la creación del perro, hace unos quince mil años. Cogimos a los cachorros de lobo que se adaptaban mejor a convivir con nosotros, los que tenían eso que algunos expertos llaman “el gen cariñoso” y los moldeamos a nuestra conveniencia, hasta llegar al chuchito lleno de lacitos del famoso meme, que se contraponen a la foto de un lobo que miles de años atrás se pregunta “allí hay unos humanos comiendo jun-



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2021

to a una hoguera, si me acerco para comer sus sobras, ¿qué podría salir mal?”.

PB: Un mal paso para el lobo, un gran paso para la humanidad.

TS: Las fotos de perros hablan siempre de nosotros, de lo que somos y de dónde venimos; de nuestra cultura y de nuestra herencia ancestral.

PB: Pero lo que vemos en Altamira o en Lascaux parece representar un mundo muy diferente.

TS: Eso es anterior, solo un poco anterior, pero anterior. Estos ejemplos marcan la línea divisoria entre dos mundos muy diferentes. Lejos del respeto reverencial que el hombre paleolítico profesaba a los animales, a los que invocaba respetuosamente, incluso para cazarlos, el ser humano, a partir del neolítico, de la agricultura y la domesticación, ha llegado a considerar como lógica la cosificación de cualquier ser vivo.

PB: En el fondo, transformar por selección intencional el comportamiento de algunas especies para ponerlas a nuestro servicio tiene elementos comunes con la práctica de la esclavitud.

TS: No he tratado de hacer una denuncia explícita del maltrato a los animales, aunque esté inevitablemente implícita. En el proyecto presente trato de revisar la recurrencia de un paisaje mediterráneo con figura animal que, a pesar de los cambios tecnológicos y urbanísticos, es transhistórico de una función animal que permanece vigente a pesar de los sofisticados sensores de movimiento y de la videovigilación.

El perro, hasta el momento, no tiene un recambio más productivo, como fue el caso del tractor cuando sustituyó a la mula. El perro se mantiene como un activo valioso de bajo coste porque no solo avisa, también disuade y, no menos importante, da sensación de poder y dominio a su dueño. Además te lame las manos cuando llegas, ¿te das cuenta de lo que eso significa?

PB: Y para ello espera...

TS: Para el perro el juego de la espera no aporta esperanza. Pensemos que la existencia del perro como especie está sujeta a la existencia de la especie humana: con nuestra extinción el perro, tal y como lo conocemos, probablemente se extinguiría, ¿qué gran paradoja.

PB: Tu trabajo te convierte en un “superespecialista”.

TS: He creado un documento que queda a merced de historiadores, etnólogos, arquitectos, periodistas..., pero lo más difícil es trascender el mero registro, ser capaz de que tus fotos vayan más allá de lo que la imagen muestra. He querido ir más allá de un documento sobre el Mediterráneo o sobre los tres temas que en ese contexto he abordado: mis fotos son, sobre todo, un documento sobre la condición humana.

PB: Explica tu método de trabajo.

TS: En primer lugar he de decir que yo mato moscas a cañonazos. He recorrido más de 300.000 kilómetros con mi furgoneta para encontrar las situaciones que, convertidas en imágenes, respondían a la naturaleza del proyecto y al tipo de mirada que quería desarrollar. He circulado de norte a sur



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2018

y de sur a norte a lo largo de la costa mediterránea una y otra vez durante años, tomando desvíos, a veces al azar, a veces sobre informaciones tomadas de diversas fuentes, localizando los puntos significativos para mi proyecto, esperando, yo también, que la realidad me ofreciera en toda su densidad la situación que inmediatamente reconocía como un premio a mi deambular. Yo también he esperado mucho y, a veces, como los perros, también desesperanzadamente. Viajes de una o dos semanas en los que solo he obtenido un par de imágenes que valieran la pena. Comiendo y durmiendo en la furgoneta, en lugares apartados, pasando calor...

PB: Sin ese método tan espartano no hubieras podido financiar un proyecto de tan largo alcance, supongo...

TS: Sin duda. Pero no es solo eso. Se trata también de estar todo el tiempo inmerso en la búsqueda, en mantener todos los sentidos alerta para aprovechar las circunstancias que permitirán una imagen relevante, si se da el caso. Si empezaba a ir a hoteles hubiera desconectado de forma intermitente pero continuada del objetivo propuesto: acabas de diletante o de viajero, y yo no soy eso, soy como un viajante de comercio para quien el viaje no es el objetivo, sino el medio. Necesito estar imbuido del ambiente, de las circunstancias en que espero alcanzar ese chispazo que te sacude el cerebro cuando la realidad te ofrece lo que buscas y sabes convertirlo en una imagen lograda.

PB: ¿Es esa inmersión la clave del logro creativo?

TS: Como fotógrafo entendí que tenía que centrar mi punto de vista y expresarlo, de lo contrario hubiera podido caer fácilmente en la dispersión. Y mi ventaja es que siempre

tengo a mano todo lo que necesito para trabajar: fotografiar lo cotidiano me permite ser fotógrafo cada día; no necesito tomar aviones, ni estar en lugares exóticos o en situaciones excepcionales o noticiables. Por eso hago fotos sobre mi propia cultura, sobre las gentes y paisajes que reconozco como próximos: necesito una conexión física con los paisajes y una conexión emocional con las personas. Me basta con lo que me rodea.

PB: Hablemos de algunas de tus elecciones técnicas, estilísticas, organizativas o logísticas. Por ejemplo, el gran formato y la película de haluros de plata, la llamada fotografía analógica.

TS: Uso una Cambo Wide de 9 x 12 con gran angular pero monto un chasis de 6 x 9 que convierte el objetivo en un equivalente aproximado a lo que sería una focal de 30 mm en paso universal. La cámara grande y la película, siempre Kodak Portra 160, me obligan a darme tiempo, a mirar y evaluar con precisión lo que estoy haciendo en cada momento: la gran diferencia con la foto digital es que, al trabajar sin red, estás más atento. El formato grande, junto al trípode que uso siempre, me permite la exactitud, la descripción rigurosa, la sobriedad en la composición, desde la elección de la distancia hasta el ajuste del encuadre mediante el descentramiento óptico. Así controlo al milímetro la selección del punto de vista. Como digo, me ayuda mucho el trípode, que supone una forma lenta de trabajar, lo que refuerza aún más estos rasgos conceptuales y estilísticos; el trípode aporta un sólido anclaje al lugar y al momento y proporciona la marca indeleble de que cada una de las decisiones adoptadas es conscientemente asumida.



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2019

PB: Lo que no me explico es cómo con semejante dispositivo, nada discreto, realizas imágenes tan poco accesibles.

TS: La gente asocia el trabajo de un fotógrafo a determinados gestos y equipos: el ojo en el visor de la cámara réflex, etc. En mi caso la propia lentitud con que preparo el dispositivo hace que las personas acaben perdiendo interés por mí. Además tengo algunos trucos como usar un chaleco reflectante que me hace parecer un topógrafo o algo así.

PB: De tan expuesto te haces invisible.

TS: Sí, cuanto más te muestras menos se te ve. Últimamente me subo incluso al techo de la furgoneta y monto allí trípode y cámara, me tomo tiempo, lo compruebo todo y disparo. La luz naranja de seguridad a modo de sirena ficticia también es muy tranquilizadora, le da a mi furgoneta un aspecto de vehículo de organismo oficial. Además siempre sitúo el motivo en un contexto abierto, con lo que no tengo necesidad de echarme encima de las personas o los animales que fotografío. Es como tirarse a una piscina y no salpicar a nadie, estar en medio y no ser visto.

PB: Siempre sobreexpones las fotos.

TS: Ligeramente, sí. Para reforzar la sensación de que la luz mediterránea es cegadora, de que tiene un brillo mineral que expone con crudeza esa desolación de que hablaba al principio: bajo la luz del Mediterráneo lo hermoso es más brillante pero lo feo no admite disimulo.

Todas las decisiones estéticas y conceptuales provienen de la primera parte del proyecto, la prostitución de carretera, y se ajustan como anillo al dedo a los pescadores

y a los perros, no por forzar una coherencia formal, sino porque al encontrar la conexión entre las tres partes entendí que el método, la técnica y los materiales que utilizaba eran los más adecuados en función de la unidad conceptual que percibía, de la globalidad de *The Waiting Game*.

PB: ¿Cómo planificas tus salidas?

TS: Ahora solo trabajo de esta forma desde Semana Santa hasta junio. El verano ya se me hacía insostenible; han sido muchos años sofocado de calor por esta trilogía y por mis otros trabajos sobre el ocio, el urbanismo y las paradojas incomparables que uno se encuentra en este territorio superpoblado y lleno de vida que es la costa mediterránea. Además, tanto el frío como el calor extremo sacan a personas y perros del campo visual, ya que en ambos casos se recluyen en casas o en casetas.

Tengo un calendario donde marco en rojo los días que me quedan disponibles para salir a la caza de mis temas. En realidad me considero más pescador que cazador porque en mi caso la espera no es solamente un tema, es también el modo de dejar que las fotos lleguen a mí. Ya te lo decía: mato moscas a cañonazos; para cada foto de este libro hay centenares de kilómetros recorridos y docenas de latas de conserva y barras de pan consumidas en la furgoneta antes de buscar un lugar discreto para dormir.

PB: ¿Qué tal llevas la soledad?

TS: Si no la llevara bien sería imposible haber realizado este proyecto. Aprovecho los viajes para elaborar pensamientos, para desarrollar planes... Aprovecho para aprender cosas y para no dejar de mirar y de sorprenderme, por

ejemplo, de la enorme cantidad de botellas de plástico con agüita amarilla que hay junto a las carreteras; es que muchos camioneros no pueden parar ni para orinar. La soledad me permite vagar, permanecer en estado de contemplación... A veces me libera de la necesidad de ser el protagonista de mi propia vida, y eso es una gran liberación.

Lógicamente, echo de menos a mi familia, pero los reencuentros son maravillosos. Cuando mi hijo mayor era pequeño y yo volvía de una de mis "misiones" me decía: "¡Papá, qué olor a fotos haces!".

TXEMA SALVANS THE WAITING GAME III

This interview of the photographer Txema Salvans with the photography critic and editor Pepe Baeza frames the exhibition *The Waiting Game III*, by Salvans, hosted by the Museo Universidad de Navarra in the Sala Torre.

This exhibition is the result of his participation in the artist-in-residence project *Tender Puentes*, in which contemporary artists are inspired by the Museum's Historical Photography Collection to create new work.

Conversation with Txema Salvans

PB: You inscribe your new work on the way dogs experience waiting and solitude within a long-term project, *The Waiting Game*, which is in three parts...

TS: This is the third and last book. Since 2005 I have been constantly travelling up and down the Mediterranean coast of the Iberian Peninsula, from Portbou to Algeciras, checking out an idea that has been forged from observation. Basically, it comes down to the fact that waiting, which is the project's connecting thread, is perhaps the most constant temporal constituent of our lives.

Waiting doesn't leave as strong a mark on our memory as the acts we carry out or the things that happen to us, and yet we are all always waiting for something. Every kind of waiting is possible and in all of them there is a suspended time that is loaded with unknowns.

Every one of the things that can happen to a human being is happening somewhere right now, or someone is waiting for it to happen: at this very moment someone is waiting to be tortured and someone is waiting for their first kiss; someone is waiting to see the birth of their child and someone is waiting to bury their child.

PB: You too have been waiting a long time to bring this project to a close.

TS: I will not permit myself to publish a piece of work in which I have not given my best, so I might as well make sure I do it right. It's a commitment to myself, to the readers and to photography. Photography is a state of mind that I cannot give up, it's an intellectual pleasure that allows me to observe the complexity of our species.

Having studied biology, I feel comfortable approaching my subjects in an almost scientific way, as if I were dissect-

ing them. Like any artist, I try to find a voice of my own and I feel that the discipline and the long waits and the patient and painstaking work have honed and polished a solid, stable personal style, a style I feel comfortable with.

PB: Can you sum up the three waitings, the three parts of the project?

TS: In the beginning it was the impression made by the sight of sex workers waiting at the side of the road, on display as a sexual lure for the enrichment of networks of pimps and human traffickers, who subject them not only to degrading conditions in the process of engaging in sex for money but also to an anxious and even dangerous wait under a blazing sun, for hours at a time, until a stranger's car stops and they get in. I approached this exchange as a dystopian variant of the human need for sexual gratification.

PB: That was the first book in the series, and it came out in 2013.

TS: Yes, in that project of photographing prostitution in its most squalid form it became clear to me that the wait can be anxiety-inducing; and also that, if all waits are possible, this one in particular was a way of bearing pain over time – a pain that, moreover, was endured in an absurd setting.

PB: Was it also in this first book that the aesthetic decisions that have shaped the entire project were made?

TS: Yes, the photos follow a very strict protocol of work based on three fundamental premises, which are maintained across the three books. First, distance: the photos are taken at a distance from the subject that makes it possible to show the environment and protect the character's identity, as the distance places the emphasis on the context, the landscape. Second, light: the photos are taken in broad daylight, never at sunset or sunrise, so the hard light reinforces the desolation of the images, as well as the rigorous description and the fragility of the subjects. And, thirdly, the moment: the shutter is always released in a moment of waiting, so the image is devoid of any sexual or emotional display, and the protagonists are situated in an anti-climax that invokes a slow and anguished becoming.



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2018

PB: The second instalment of the project, which resulted in a second book, published in 2018, deals with a very special type of fisher.

TS: Yes; a type of fisher that is found above all in the Mediterranean region due to the abundance of ponds and irrigation ditches. As a rule, these are people who need to get out of the house for a few hours, and fishing gives them an excuse to go off on their own, to just sit there, without having to make any pretence of doing anything. In this case, the waiting is self-conscious. It's my honest belief that they really don't expect or even want to catch anything: some of them are not even holding the rod. They are usually half-hidden among reeds or cane brakes and very often the water they have their hook in is silted up and it seems almost impossible that any living thing could come out of there. So it's a kind of fishing, of waiting, that links up with other social dystopias, such as loneliness or suffocating family relationships; in short, it's about erasing yourself from the world for a while, ceasing to exist.

PB: The third and last part of *The Waiting Game*, the one you are presenting now, is concerned with guard dogs. What is the justification for the theme of the dog within the trilogy?

TS: Although I like to think that each individual photo works on its own terms and fulfils its mission within the book, the three books merge into one in the sense of describing the main traits of our species as self-aware social animals who live in relationship with our environment. The idea is that each book relates to or reveals this characteristic from a dystopian point of view.

The project on prostitution relates to the dystopia of the social, and the one on people fishing relates to the dystopia of self-awareness. As they themselves say: 'Whatever... to just not have to think about anything...'; and, finally, the dog as an example of the submissive condition we impose on the natural world.

PB: So it's the dogs' waiting that serves as an pretext to talk about the relationship between man and nature.

TS: It's another of the kinds of waiting that struck me the most. All those thousands of dogs living their whole lives on a chain or confined to a small plot with no other possibility than to guard their masters' property. It's the most constant and the most hopeless waiting. Of course, the domestication of certain animal species makes them submissive to this treatment, so they are endlessly waiting for the opportunity to fulfil the function that has been instilled in them: barking and scaring off strangers as the only way of earning their bowl of food.

PB: It seems like a poor recompense for so much submission.

TS: In most cases it actually amounts to abuse. They are isolated, all alone, with no freedom of movement, and yet they wag their tails and lower their heads when their master or mistress appears for a few minutes to give them some food. The dog's submission is the condition of its existence.

What's really surprising is that the owners are ordinary people, yet emotionally blind to the suffering of the animal.

PB: Ever since the first wolf was tamed, everything has been a disaster for them.

TS: We too embrace servitude to a complex civilisation in return for security and food. We shouldn't imagine we are all that different.

PB: Your project is bound up with the enhancement of the collection of the University of Navarra Museum, which partly funded your work on dogs within the project *Tender Puentes* – 'forging links'. How did you arrive at the connection between the dog photos in their collection and your work?

TS: As I was saying, I focused on one of the many functions that we have assigned to dogs. The Navarra collection contains, quite by chance – because the criterion for choosing the photographers wasn't the inclusion of a dog – the three basic reasons for the animal's presence in the history of photography: performing an instrumental function; as the subject of a portrait; or as a circumstantial element in the photograph, accidental or not.

PB: So your project is inscribed in the instrumental or utilitarian function of the dog.

TS: Well, yes; but I didn't take these categories into consideration when I chose my theme. Rather, as I said, it was the disturbing quality of the waiting, for these animals, and the power I intuited in the repetition – always the same and always different – of their visual representation. Just like with the sex workers or the people fishing.

PB: There are really very few instances in the history of photography of the specific theme you chose.

TS: I haven't tried to make a tally and I didn't take historical images, in terms of photographs of dogs, as a reference. All the influences – and there certainly were influences – come from the beginning of the project, from the origins of *The Waiting Game*, a title that Martin Parr suggested to me, in fact, as a rubric for the trilogy. But of course there are other types of images, which can be positioned within the framework of the three basic reasons for the presence of dogs in the history of photography, although they are types of picture that have long ranked as subgenres in their own right: the dog as a paradigm of fidelity; the dog as a living cuddly toy or a lovable creature; and the dog in street photography, funny or fierce in its relations with people or other animals... The dog has even served photographers as a compositional element, filling a void, giving rise to a perspective, adjusting the balance of masses or providing a tonal counterpoint.

My project addresses a specific role in which, up until now, photographers have been far less interested: the dog – chained or not – that spends its days behind a chain-link fence guarding an industrial bay, a junkyard, a shack or a chalet. Dogs that, as I said, endure a literally endless waiting. Bored and emotionally abandoned dogs that nevertheless obediently carry out the task that has been imposed on them.

PB: A fate that calls for an urgent reincarnation.

TS: These are dogs that are born and die in the same place

and are treated as objects, tools: the most absolute submission brings about the greatest degree of boredom and annihilation of expectations.

We could say that my photos say more about the owners than about the dogs; the architecture of the space and all the elements surrounding the dog give us a great deal of information.

PB: The project points, then, to another dystopian relationship: that of the human being with their environment as a whole.

TS: With the control of the food supply through agriculture and the domination of animals, humans started to imagine that they were on a higher existential plane, superior to the world around them, and reduced their relationship with nature to a constant utilitarian grind that has never failed to take advantage of any and all available resources. And we are still doing that. And this opportunistic relationship is evident in the creation of the dog, some fifteen thousand years ago. We took the wolf pups that were best suited to living with us, ones that had what some experts call 'the affectionate gene', and moulded them to our requirements, until we got to the familiar meme of the snub-nosed lapdog covered in bows, in contrast to the picture of a wolf all those thousands of years ago thinking to itself: 'There are some humans eating by a fire. If I went over and ate their leftovers, what could possibly go wrong?'

PB: One false step for a wolf, a giant step for humanity.

TS: Photos of dogs always say something about us, about what we are and where we come from; about our culture and our ancestral heritage.

PB: But what we see in Altamira or Lascaux seems to depict a very different world.

TS: That was earlier. Not much earlier, but earlier. Those examples mark the dividing line between two very different worlds. Far from the profound respect that Paleolithic people had for animals, which they invoked with reverence, even when they hunted them, from the Neolithic on, with agriculture and domestication, humans have regarded the reification of any living being as entirely logical.

PB: At some level, deliberately transforming a species and its behaviour by means of selection to make its members serve our wishes has much in common with slavery.

TS: I didn't set out to explicitly denounce the mistreatment of animals, but it is inevitably implicit. In the project I have tried to take stock of the recurrence of a Mediterranean landscape with an animal figure, which, despite the changes in technology and urbanism, is transhistorical; of the continuing use of an animal despite the existence of sophisticated motion sensors and video surveillance. Up until now, there hasn't been a more effective substitute for the dog, such as there was when the tractor replaced the ox, horse or mule. The dog is still a valuable low-cost asset because it not only warns but also deters, and, just as important, makes its owner feel powerful and in control. It also licks your hand when you arrive. Do you understand what that means?

PB: And that's what it waits for...

TS: For the dog, the waiting game is not a source of hope. Bear in mind that the existence of the dog as a species is bound up with the existence of humans as a species: when we become extinct, the dog as we know it will probably also become extinct. How's that for a paradox?

PB: Your work makes you a 'superspecialist'.

TS: I've created a document that is at the mercy of historians, ethnologists, architects, journalists... but the hardest part is to go beyond merely recording, registering, and manage to make your photos go further than what the picture shows. I was trying to do more than document the Mediterranean or the three issues I was addressing in that context: my photos aim, above all, to document the human condition.

PB: Can you say something about your method?

TS: First of all I should say that I crack peanuts with a sledgehammer. I've driven more than 300,000 kilometres in my van in search of the situations that, converted into images, would correspond to the nature of the project and the particular vision I was after. I've been from north to south and back, up and down the Mediterranean coast, again and again over the years, taking detours, sometimes at random, sometimes on a tip-off from one source or another, to locate the significant points for my project; waiting – me too – and hoping that reality would offer me in all its density a situation I should immediately recognise as the recompense for my wanderings. I too have done a lot of waiting time and sometimes, like dogs, also hopelessly. One- or two-week strips only yielding a couple of images that were worthwhile. Eating and sleeping in the van, in out-of-the-way places, enduring the heat...

PB: I'm guessing that without the spartan method you wouldn't have been able to afford such a long-term project...

TS: Without a doubt. But there's more to it than that. It was also about being constantly immersed in the search, keeping all your senses alert to make the most of the circumstances that might give you a really strong picture, when the opportunity presents itself. If I started staying in hotels I would intermittently but repeatedly disconnect from the whole purpose: I would just be a dilettante or a holiday traveller, and I'm not that, I'm more like a travelling salesman for whom the trip is not the end but the means. I need to be drenched with the environment, with the circumstances in which I hope to receive that flash that shoots through your brain when reality offers you what you are looking for and you know how to turn it into a successful image.

PB: Is that immersion the key to creative achievement?

TS: As a photographer I understood that I had to focus my point of view and squeeze it, otherwise I could easily have become distracted. And the great advantage I have is that everything I need to work is always right there: photographing the everyday lets me be a photographer every day; I don't need to take a plane or be in some exotic location or some exceptional, newsworthy situation. That's why I take photos

of my own culture, of the people and landscapes that are familiar and close to me: I need a physical connection with the landscapes and an emotional connection with the people. What is all around me is more than enough for me.

PB: Let's talk about some of your technical, stylistic, organisational or logistical choices. For example, using the large format and silver halide film, so-called analogue photography.

TS: I use a 9x12 Cambo Wide with a wide-angle lens but I mount in on a 6x9 chassis that makes the lens roughly equivalent to what a 30 mm focal length would be. The big camera and the film, always Kodak Portra 160, make me take the time to look and accurately evaluate what I'm doing at each moment: the main difference with digital photography is that, working without a net, you are more attentive. The large format, and with the fact that I always use a tripod, enables me to be exact, rigorous in description, sober in composition, from the choice of distance to adjusting the frame by means of an optical offset. This way I control the selection of the point of view to the millimetre. As I say, the tripod helps me a lot, in that it means working slowly, which further reinforces these conceptual and stylistic features: the tripod gives me a solid anchorage in the place and time and the indelible mark that each of the decisions I make is consciously taken.

PB: What I don't understand is how, with such a set-up, which is anything but discreet, you achieve such hard-to-capture images.

TS: People tend to associate the work of a photographer with certain gestures and equipment: looking into the viewfinder of the reflex camera, and so on. In my case, the very slowness with which I set up the shot means that people end up losing interest in me. And I also have tricks such as wearing a hi-vis safety vest, which makes me look like a surveyor or something.

PB: Being so exposed makes you invisible.

TS: Yes, the more you show yourself, the less you are seen. Lately, I even get up on the roof of the van and set up the tripod and camera there – I take my time, I check everything and then I shoot. The orange safety light as a dummy siren is also very reassuring, making the van look like an official vehicle. In addition, I always situate the subject in an open context, so I have no need to be right on top of the person or animal I photograph. It's like jumping into a swimming pool and not splashing anyone, being in the middle and not being seen.

PB: You always overexpose the photos.

TS: Slightly, yes. To reinforce the feeling that the Mediterranean light is blinding, that it has a mineral shine that crudely exposes that desolation I talked about at the beginning: under the light of the Mediterranean, what's beautiful is brighter but there is no disguising what's ugly.

All the aesthetic and conceptual decisions come from the first part of the project, on roadside prostitution, and



SIN TÍTULO. ©TXEMA SALVANS, 2017

have adapted perfectly to the fishers and the dogs, not through any forced formal coherence, but because in finding the connection between the three parts I understood that the method, the technique and the materials I was using were the most appropriate in terms of the conceptual unity that I perceived, of *The Waiting Game* as a totality.

PB: How do you plan your work trips?

TS: Now I only work this way from Easter to June. Summer had already become unbearable for me; I have spent a lot of time in sweltering heat to produce this trilogy and my other works on leisure, urbanism and the incomparable paradoxes to be found in this overpopulated territory, full of life, that is the Mediterranean coast. In any case, both extreme cold and extreme heat keep people and dogs out of the visual field, since they tend to stay inside, in the house or the kennel.

I have a calendar on which I mark in red the days that I still have left to go hunting for my subjects. Actually, I think of myself as more like a fisherman than a hunter, because in my case waiting is more than just a theme, it's also a way

of letting the photos come to me. As I said, I crack peanuts with a sledgehammer: for each photo in this book there are hundreds of kilometres travelled and dozens of cans of tuna and loaves of bread consumed in the van before looking for a discreet place to sleep.

PB: How do you deal with the solitude?

TS: If I couldn't deal with it, it would have been impossible to carry out this project. I take advantage of the trips to work out ideas, to develop plans... I take the opportunity to learn things and to not stop looking and to be surprised, for example, by the enormous number of plastic bottles full of yellow liquid to be seen by the side of the road; a lot of truckdrivers can't even afford to stop for a piss.

The solitude allows my mind to wander, to remain in a state of contemplation... Sometimes it frees me from the need to be the protagonist of my own life, and that is a great liberation.

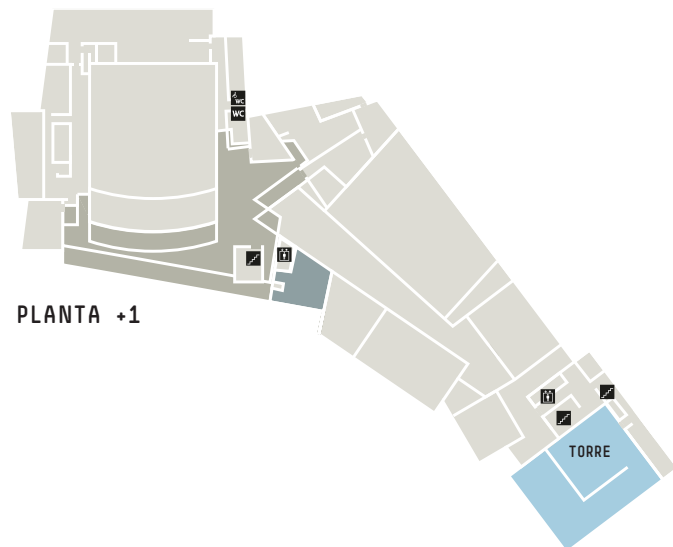
Of course I miss my family, but when we are reunited it is wonderful. When my eldest was little, when I came home from one of my 'missions' he would say to me: 'Dad, what a smell of photos you have!'



Txema Salvans (Barcelona, 1971) es un fotógrafo documentalista que alternó los estudios de biología y fotografía. Estudia en el ICP de Nueva York gracias a una beca de donde salta a La Fábrica, el centro de creación artística de Benetton. Primer premio FotoPres en 1997, ganó en 2005 el certamen PhotoEspaña al mejor libro de fotografía española y en 2013 el concurso del Libro Iberoamericano de la Editorial RM con su trabajo *The Waiting Game*. La esencia de su trabajo radica en la exploración de la amplia y variada paleta de conductas y anhelos humanos que con frecuencia nos sorprende. Estos últimos años Salvans busca con su cámara de gran formato las escenografías del ocio en la sociedad postindustrial del litoral Mediterráneo para enfatizar su banalidad surreal y agudizar el sentimiento de divertida extrañeza que nos producen. El trabajo de Salvans nos habla de un autoengaño colectivo que nos lleva a fantasear con reductos transitorios de paraíso, pero nos habla también de una paradoja. La paradoja es que a nosotros espectadores de las fotografías nos está vedado ver lo que los actores –en las fotografías– quieren ver, y en cambio, se nos restriega por los ojos aquello que no quieren ver.

Txema Salvans (Barcelona, 1971) is a documentary photographer who studied biology and photography. He studied at the ICP in New York thanks to a scholarship before moving to La Fábrica, Benetton's centre for artistic creation. First prize winner at FotoPres in 1997, in 2005 he won the PhotoEspaña contest for the best Spanish photography book and in 2013 and the RM Editorial Ibero-American Book competition with his work *The Waiting Game*. The essence of his work lies in the exploration of the wide and varied palette of human behaviour and longings that often surprises us. In recent years Salvans has used his large-format camera to seek out the scenographies of leisure in the post-industrial society of the Mediterranean coast to emphasise their surreal banality and to heighten the sense of amused strangeness they produce in us. Salvans' work point out a collective self-delusion that leads us to fantasise about transitory redoubts of paradise, but also speaks about a paradox. The paradox is that we, the spectators of the photographs, are not able to see what the actors - in the photographs - want to see, and instead, what they do not want to see is rubbed into our eyes.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
TXEMA SALVANS
THE WAITING GAME III
3 NOV 2022
5 MAR 2023



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR

Macía Icabucu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT

Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR

Jaime García del Barrio

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonnat

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR
Javier Arana

ADMINISTRADOR
MANAGER

Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC

Teresa Lasherás

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS
PROGRAMS DIRECTOR
Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR
Marta M. Acellano

EXPOSICIÓN EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR

**Museo Universidad
de Navarra**

COORDINACIÓN
COORDINATION

Ignacio Migúeliz

ASISTENTES COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS

Imma Blanch
Eva del Llano

MONTAJE
ASSEMBLY

Pau Cassany
Mikel Juango
Cloister Services

PRODUCCIÓN
PRODUCTION

Copialab

ENMARCACIÓN
FRAMINGS

Angle

SEGURO
INSURANCE

Axa Art

TRADUCCIÓN
TRANSLATION

Graham Thomson
Rozzy Thomson Nelson

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken