

CARLOS CÁNOVAS

EN EL TIEMPO

5 ABRIL
1 OCTUBRE
2017



CIZUR MENOR, 2008 (SÉPTIMO CIELO)

Carlos Cánovas presenta en esta exposición un recorrido a través de sus series fotográficas relativas a la construcción del paisaje urbano y a la formación de una experiencia vinculada a la creación de la imagen y al establecimiento de su dimensión estética y poética. Paisajes que él considera como intersticiales, situados en los límites de la ciudad, y que le interesan por las múltiples lecturas en torno a conceptos como el espacio, la distancia y el tiempo que en ellos se encierran y que le permiten establecer un diálogo reflexivo en relación con hecho fotográfico. A lo largo de su trayectoria son dos las temáticas principales presentes en su fotografía, por un lado el paisaje urbano y por otro su interés por "lo natural". Cuestiones que en realidad convergen y se encuentran, ya que muchas veces captura esas plantas en los espacios urbanos que dan origen a sus paisajes. Su trabajo se organiza en series que se prolongan en el tiempo,

lo que propicia una evolución dentro de las mismas. Hay también otros temas, además de los mencionados, a veces realizados por encargo o en ocasiones producto de inquietudes personales, encarados con mayor libertad, en los que se ha dejado llevar por la experimentación.

Los inicios de su obra estuvieron marcados por su doble condición de fotógrafo y de docente e investigador, ya que asimiló influencias de autores de generaciones anteriores y de su propia investigación sobre soluciones formales y técnicas antiguas. Sus estudios sobre la historia del medio fotográfico, así como el conocimiento de lo que se estaba haciendo en otros lugares, sobre todo en Europa, jugaron también un importante papel en su forma de definirse y de entender la fotografía. Tal y como señala Alberto Martín, en su obra se ve "una constante preocupación por cuestiones como la composición, la naturaleza del documento fotográfico,



PAMPLONA, 1984 (EXTRAMUROS)



PAMPLONA, 1983 (EXTRAMUROS)

el proceso de elaboración formal de la imagen, la luz, o un asunto recurrente para él y que atraviesa su obra, como es la cuestión de la distancia con respecto a lo fotografiado, una distancia no solo física, sino especialmente emocional, y que de algún modo entronca también con el delicado y ambiguo asunto de la belleza, o si se prefiere de la poética, que no obstante, y no es una posición fácil ni frecuente en las últimas décadas, afronta con claridad y rotundidad. Se podría definir a Cánovas, en este sentido, como un fotógrafo eminentemente reflexivo."

El conocimiento de los fotógrafos del siglo XIX le llevó a descubrir los paisajes vigentes en aquellos momentos, en su mayoría sublimados y referidos a lugares lejanos y exóticos, alejados de lo cercano y cotidiano que a él siempre le interesó, conceptos que van a centrar su obra. Su modo de entender la fotografía recuerda en cierto modo al de Eugène Atget, en cuyas imágenes del París de principios del siglo XX reconoce esa visión de lo cercano. El deambular de Atget por la ciudad enlaza con la concepción de "errancia" del propio Cánovas. En su obra se percibe también la influencia de las fotografías de Berlín de Michael Schmidt, con su búsqueda de la neutralidad en imágenes con las que mantiene una distancia afectiva, o de autores como Timothy O'Sullivan, Bern y Hilla Becher, Robert Adams o Gabriele Basilico. Igualmente influyente para él fue la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, celebrada en 1975, que marcó nuevas vías para el paisajismo urbano. En ella se presentaban espacios neutrales y asépticos, dominados por el hombre, miradas casi antropológicas y científicas, sin visos de crítica o artisticidad, prestando especial atención a la arquitectura postindustrial y suburbana. No obstante, Cánovas se distanciará de esa visión aséptica y pretendidamente objetiva del paisaje urbano, tendiendo siempre a establecer un vínculo emocional con los espacios que propone.

Una serie inicial de pequeñas imágenes, *Tapias* (1980), adelanta ya algunos de los postulados que luego caracteri-

zarán su obra, con un interés, como señala Martín, por el tratamiento de "los muros, los espacios indefinidos, la atención hacia una naturaleza relativamente contenida, plantas o vegetación." Se trata de un trabajo entre lo documental y lo metafórico, conceptos que en esa serie quedan sin resolver, en el que lo estético y lo poético cumplen un importante papel: el muro se vincula a la idea de temporalidad, ya que se degrada con el paso del tiempo. Cánovas utiliza aquí un formato pequeño, íntimo, alejado de cualquier grandiosidad que se presupone a menudo en el paisaje. Por lo demás, la composición se articula de manera clásica por medio de la línea del horizonte, que nivela la imagen y establece una ordenación de elementos dentro de la misma, al modo del fotógrafo francés Gustave Le Gray. En el caso de Cánovas, esos elementos se sitúan en el espacio y se amoldan a él, sin estridencias, de manera sencilla y como sin importancia.

En *Extramuros* (1983-1990), en cambio, elige el formato cuadrado, que le permite acotar más el tema. Es la primera serie en la que se centró en el espacio urbano propiamente dicho, con la ciudad de Pamplona como protagonista. En este trabajo Cánovas eligió la luz de la mañana, los cielos despejados y la distancia corta. Como él mismo explica, esta serie le "permitió explorar y reflexionar sobre diferentes aspectos de la fotografía que siempre me interesaron: la amplitud y las connotaciones del término documentalismo, la incidencia fundamental de las nociones de tiempo y distancia, y también aspectos más concretos: la selección, el encuadre y los cortes que introduce el fotógrafo en la escena, la composición, el tratamiento tonal, la intensificación o atenuación de elementos, etc. Y, atravesando transversalmente todos esos procesos, la cuestión de en qué medida lo único que hace el fotógrafo es intentar que las cosas fotografiadas reflejen sus ideas previas y, de manera tal vez menos deliberada, aunque no menos importante, sus dudas." Junto a la influencia de la Nueva topografía, se aprecia también la de Walker Evans y su noción de "estilo documental", en el que

lo poético queda implícito. Al decir de Cánovas, “la imagen fotográfica sería esencialmente poética, incluso sin la voluntad de quien la realiza”. Entra en juego uno de los conceptos clave en su obra, el de distancia, referido a la distancia emocional entre el tema y el fotógrafo, y no tanto a la física. En cierto modo Cánovas consideró esta serie como un fracaso, porque, aunque asumía que era posible realizar fotografías sin emoción, entendía que era algo que él no quería hacer, ya que la fotografía correría el peligro de convertirse en algo “abstracto e ilógico, un vacío ejercicio de estilo”. En este sentido Alberto Martín señala cómo en esos momentos Joan Fontcuberta encuadraba a Cánovas entre los autores que estaban emprendiendo un nuevo camino hacia un “documentalismo formalista y subjetivo”, pero en el que también se apreciaba lo poético y romántico. Un nuevo documentalismo que reflejaba “un formalismo entendido en clave interpretativa” que “subjetiviza los elementos estéticos y dota a la imagen de cierta calidez: la sensualidad del detalle, las texturas, la riqueza de la gama tonal, las composiciones y los encuadres elaborados.” Y todo ello relacionado con el protagonismo que adquiere la ciudad en la fotografía europea de esos años, que en España se adscribe al llamado documentalismo mediterráneo, en el que se introduce lo poético, distanciándose del modelo de neutralidad aséptica imperante en otros lugares y en el que quedan en segundo plano las vivencias del fotógrafo.

Aceptación de lo emocional

En 1990 el encargo de un nuevo proyecto en el Vallès Oriental (1990) supondría para Cánovas la posibilidad de una relectura de su anterior trabajo, pero ahora en un espacio desconocido, lo que le permitió volver plantearse una serie de cuestiones subyacentes. Gracias a este proyecto, centrado de nuevo en un territorio periurbano, similar al de Extramuros, pudo percibir cómo nuestra memoria visual crea una “conciencia de lugar” que nos permite establecer lazos con espacios desconocidos que, por afinidades con otros ya visitados, se convierten en familiares. En esta serie registra una luz diferente a la de sus proyectos anteriores, y se centra más en los detalles, que en cierta medida recogen la historia del lugar. Este trabajo permitió a Cánovas una posición intermedia, alejándose tanto de los paisajes engrandecidos propios del siglo XIX como de los asépticos de la Nueva topografía, introduciendo con más intensidad lo poético en sus imágenes.

Tras ella siguieron sendos proyectos que se centraron en paisajes fabriles o industriales, proyectos que se solaparon en el tiempo y que bebieron de una fuente común, *Paisaje sin retorno* (1993-1994) y *Paisaje anónimo* (1992-2005). En ambos se aprecia una evolución con respecto a Extramuros, tanto en la elección del formato, que tiende a la horizontalidad, como en las luces, que cambian, eligiendo preferentemente las de las últimas horas de la tarde. Además, desde comienzos de la década de los 90, Cánovas aumentó el formato de la cámara (4x5”), lo que representó un mayor control y una ralentización del proceso de toma.

Paisaje sin retorno fue un proyecto sobre la ría de Bilbao, en un momento en que se estaba empezando a desman-

telar su entramado industrial, con los Altos Hornos de Bizkaia a la cabeza, para dar paso a una profunda reforma urbana que cambiaría el perfil de la ciudad. Para Martín probablemente este proyecto sea un punto de inflexión en la carrera de Cánovas, “el momento más intenso de su itinerario creativo”, así como seguramente uno de los trabajos de referencia sobre paisajismo urbano en España. Previamente al encargo de esta obra, Cánovas tenía ya interés por estos lugares, que ahora debía documentar antes de su transformación o desaparición, con lo que esto conlleva de carga emocional y reflexiva. Un aire melancólico predomina en un paisaje que él carga de sentido y emoción, que va a sufrir cambios trascendentales. La ría se convierte en protagonista en unas fotografías por las que transcurre serena, en las que se aprecia a veces la inmovilidad de las estructuras que se reflejan en el agua, y a veces la actividad, los humos, las luces. Según Martín en estas imágenes Cánovas pasa de la observación del paisaje a la observación del territorio a través del espacio, y adopta un tono de nostalgia reflexiva, que más tarde impregnará la serie *Séptimo cielo*.

En *Paisaje anónimo*, el fotógrafo trabaja de nuevo en todos esos lugares periféricos o suburbanos que rodean las ciudades, y en los que retoma nuevamente esa noción de “conciencia del lugar”. Son imágenes capturadas en tiempo largos, aparentemente inexpresivos. El autor señala que son “paisajes anónimos e inidentificables porque pueden ser nombrados e identificados en cualquiera de nuestras ciudades, escenarios convertidos en paisajes a fuerza de voluntad, en un esfuerzo, baldío seguramente, por elaborar criterios estéticos para la apreciación de sus hechuras”. Esta serie partía de un planteamiento personal, sin límite de tiempo en su ejecución, y se prolongaría a lo largo de diez años, lo que permitió su evolución según se iba desarrollando. A lo largo de esa evolución queda patente su intención de aunar en las imágenes la temporalidad con lo poético, muchas veces con una carga melancólica asociada a un tiempo pasado. Algunas de estas imágenes evocan recuerdos de la niñez, otras acarician sentimientos de libertad y felicidad, pero también las hay que recuerdan aspectos más duros. Espacios anónimos, al fin, en los que dar cabida a una poética personal.

Salto a la fotografía en color

Los cambios tecnológicos en el medio fotográfico llevaron a Cánovas a sustituir su trabajo con la fotografía química por la digital en 2004, lo que también le supuso un período de adaptación y ensayo. Eso trajo consigo, entre otras cosas, el paso a la fotografía en color, una posibilidad que llevaba tiempo acariciando. Cambios tecnológicos que conllevaron igualmente adaptaciones conceptuales, de nuevo en relación con conceptos que planean sobre la obra de Cánovas: la distancia, el tiempo y el espacio. La inmediatez de la fotografía digital paradójicamente representó un cierto conflicto para él, ya que necesitó adaptar los tiempos de planteamiento y reflexión de la imagen analógica al mundo digital.

En *Séptimo cielo* (2007-2017) utiliza el color como un elemento más existencial y emocional que descriptivo. En esta

serie recoge paisajes de su entorno más cercano, ese mundo intersticial en el que conviven lo urbano y lo semi-industrial con lo agrícola. Cánovas deambula y merodea por esos espacios cercanos, desconocidos por habituales, en lo que él define como “errancia”, a la búsqueda de esas imágenes que captan su atención. La serie nació de la invitación a participar en el programa *Tender Puentes*, una iniciativa del entonces llamado Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, ahora integrado en su Museo. Este programa plantea a artistas contemporáneos realizar obra nueva en diálogo con la colección de fotografía histórica de esta institución. La invitación le planteó a priori el problema de que las vistas urbanas del siglo XIX se vinculan sobre todo con la idea de lo pintoresco y con los paisajes sublimados, una concepción opuesta a sus planteamientos fotográficos. Finalmente, Cánovas seleccionó una serie de obras que le interesaron por la cercanía entre el fotógrafo y la escena, y por tratarse de temas en apariencia triviales. Tal y como él mismo señala, “en todas las fotografías elegidas parece haber un tiempo condensado y suspendido, que viene de lejos, como si la duración de las tomas, que presumimos lentas, avalase una condición de perennidad.”

La serie se ha ido articulando, a lo largo de más de diez años, en torno a cuatro bloques principales: los márgenes de un espacio que, aunque en sí mismo es periférico, también tiene sus propios límites, los tiempos climáticos que se suceden, la identificación de lugares en lo que quiere ser una aproximación al sentido que se suele dar al término lugar y, por último, los diferentes signos y señales que aparecen en ese espacio y que reclaman nuestra atención. En este sentido, el título de esta serie viene precisamente de un grafiti que aparece en una de las imágenes, que establece una relación sutil, irónica, con ese paraíso al que alude, en el que no todo tiene que ser bello. Sutileza que queda reflejada más o menos veladamente en no pocas de estas imágenes.

A través del recorrido por todas estas series, queda patente la idea del propio Cánovas sobre la fotografía, que él entiende “*como una actividad permeable a la experiencia en cada lugar y en cada momento, una experiencia que puede manifestarse en respuestas diferentes*”, pero que, desde su carga poética, gira en torno a las ideas de tiempo y distancia.

Ignacio Miguéliz Valcarlos

CARLOS CÁNOVAS, EN EL TIEMPO

In this exhibition, Carlos Cánovas takes us on a journey through his different photographic series that examine the construction of the urban landscape. Together, the photographs provide an experience that is linked to both the creation of each image and the consolidation of its aesthetic and poetic dimension. They feature landscapes that the artist considers interstitial, located as they are on the fringes of the city. His interest is drawn by the different readings that can be made with regard to concepts such as the space, distance and time these images contain, which in turn allows him to establish a dialogue on the act of photography itself. Over the course of his career, Cánovas has focused on two main subject areas: urban landscapes, and plant life and the natural world. These interests often converge and overlap, given that on many occasions he photographs plants in the urban spaces that give rise to his landscapes. His work takes the form of photographic series that have been developed and extended over time, thereby allowing each series to evolve. In addition to these subjects, Cánovas has also explored other areas, sometimes under commission and other times prompted by his own personal interests. This offers him greater freedom, which in turn allows him to indulge in experimentation.

His early career was marked by his dual role as photographer and teacher/researcher: his work was influenced by artists of previous generations, as well as his own research into formal solutions and early photographic techniques. The

studies he conducted into the history of the photographic medium, along with his awareness of developments outside Spain (particularly in Europe), also played an important role in the way he defined himself as an artist and forged his own understanding of photography. In the words of Alberto Martín, “*In Cánovas's work, we can observe a constant preoccupation with matters such as composition, the nature of the photographic document, the formal image creation process, and light. We can also see evidence of what is, for him, a concern that is repeated throughout his work: namely, the question of distance with regard to the subject being photographed. Not just the physical distance, but also, and in particular, the emotional distance, which in some way is also connected to the delicate and ambiguous notion of beauty or, if you prefer, of poetry, which he treats with clarity and strength despite the fact that it has been neither an easy nor common subject to tackle in recent decades. In this respect, Cánovas can be defined as an eminently thought-provoking photographer.*”

His knowledge of 19th-century photographers led Cánovas to discover the predominant landscapes of that time. Most of them, however, were ennobled places and alluded to distant, exotic locations, far removed from the intimate quotidian subjects that had always interested him and which were the focal point of his work. To a certain extent, his conception of photography recalls that of Eugène Atget, whose images of early 20th-century Paris also share the same inti-



CIZUR MENOR, 2016 (SÉPTIMO CIELO)

mate perspective. Indeed, Atget's wanderings through the city share much in common with Cánovas's own concept of *errancia*, or straying off the beaten path. In his work we can also see the influence of the photographs of Berlin city life taken by Michael Schmidt, with his attempts to achieve neutral images that maintain an emotional distance, and the work of other artists such as Timothy O'Sullivan, Bernd and Hilla Becher, Robert Adams and Gabriele Basilico. Cánovas was also influenced by the exhibition "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape," which was held in 1975 and opened up new avenues for the urban landscape genre. The photographs featured in that exhibition were of neutral, aseptic spaces dominated by the human presence, and offered a scientific, almost anthropological vision that eschewed criticism or artistry in order to place special emphasis on post-industrial and suburban architecture. However, Cánovas distances himself from this aseptic and supposedly objective view of the urban landscape and prefers to establish an emotional connection with the spaces he presents.

Tapias (1980), which loosely translates as "Walls," was his first series of small-format images and provided an indication of some of the approaches that would characterize his later work. According to Martín, this first series is notable

for the artist's treatment of "walls and undefined spaces, and for the attention he pays to relatively contained nature, plants and other vegetation." It is a series that encompasses both the documentary and the metaphorical, albeit without resolving either of these concepts, and where the aesthetic and the poetic play a very important role. The wall is linked to the notion of impermanence, given that it deteriorates with the passage of time. Here, Cánovas uses a small, intimate format far removed from the grandiosity that is so often a feature of landscape scenes. The composition is classical, with a linear horizon that serves to level the image and order the elements within it, in much the same way as the images of the French photographer Gustave Le Gray. In Cánovas's work, these elements are located within the space and adjust to it in a way that is subtle, simple and seemingly unimportant.

In *Extramuros* (1983-1990), or "Outside the City Walls," however, Cánovas chose a square format that allowed him to enclose his subject matter even further. With the city of Pamplona as its subject, it was the first of his series to focus on the urban space itself. It is characterized by the use of early-morning light, clear skies, and close-ups. As the artist himself explained, this series "allowed me to explore and reflect on different aspects of photography that had always

interested me, such as the scope and connotations of the term “documentary” and the fundamental effect of the concepts of time and distance. I was also able to focus on more specific aspects, such as the selection, framing and cropping that the photographer imposes upon the scene; the composition; the treatment of tone; and the heightening or softening of different elements. And cutting across all these processes is the question of the extent to which the photographer’s exclusive aim is to create images that reflect his own preexisting ideas and, perhaps less deliberately, yet no less importantly, his own doubts.

Besides the impact of the “New Topographics” exhibition, Cánovas’s work also reflects the influence of Walker Evans and his notion of a “documentary style” with its own implicit poetry. In the artist’s words, *“a photograph is essentially a poetic image, even if this is not the intention of the person taking it.”* This brings us to one of the key concepts in Cánovas’s work: namely, distance; not so much a physical distance, but the emotional distance between the photographer and his subject. In a sense, Cánovas considered this series to have been a failure, because, although he presumed it was possible to take photographs without emotion, he understood that it was something he did not want to do, as his photography would then run the risk of becoming something *“abstract and illogical; an empty stylistic exercise.”* Martín recalls how, at this stage, Joan Fontcuberta ranked Cánovas among the artists who were forging a new path towards *“a formal and subjective documentary style”* that nevertheless retained an appreciation of the poetic and the romantic. This new documentary approach reflected *“an interpretative formalism that lent subjectivity to the aesthetic elements and gave the image a certain warmth, in the form of the sensuality of its details and textures, the richness of the tonal range, and the quality of the compositions and framing employed.”* All these developments are related to the central role that the city began to play in European photography at the time. In Spain, this trend became known as Mediterranean documentary photography. It allowed photographers to introduce poetic elements and distance themselves from the model of aseptic neutrality that held sway elsewhere and relegated the photographer’s own life experiences to the background.

Accepting the Emotional

Some time later, the commissioning of a new project in the form of *Vallès Oriental* (1990), named after a county in Catalonia, offered Cánovas the opportunity to undertake a rereading of his earlier work in a space he did not know, which would in turn allow him to once again pose a series of underlying questions. Like *Extramuros*, this new project also focused on the urban periphery. It enabled Cánovas to understand how our visual memory creates a form of “awareness of place” which in turn helps us establish links to unknown spaces that become familiar due to their similarity to others we already know. The lighting for this series is also different to that of the artist’s earlier works and there is a greater focus on detail. Indeed, it is this detail that, to a certain extent, articulates the history of the space. *Vallès Oriental* allowed Cánovas to adopt

a more intermediate position and introduce more poetic elements into his images, thereby distancing himself from the grandiose landscapes of the 19th century and their aseptic equivalents in the “New Topographics.”

The series was followed by *Paisaje sin retorno* (1993-1994), or “One-Way Landscape,” and *Paisaje anónimo* (1992-2005), or “Anonymous Landscape.” These overlapping projects focused on industrial and manufacturing landscapes and drew their inspiration from the same source. In both works, we can observe an evolution of the approach taken in *Extramuros* in terms of choice of format, which here tends towards the horizontal, and in terms of lighting, which is more varied, although the last hours of evening are preferred. Notably, from the early 1990s onwards, Cánovas used a larger-format camera (4x5”), which offered him greater control over the photographic process while also slowing it down.

Paisaje sin retorno focused on the Bilbao estuary at the time when the area’s industrial fabric was being dismantled, beginning with the Altos Hornos de Bizkaia ironworks, in order to allow for wide-ranging urban redevelopment that would change the face of the city. For Martín, this project marked a probable turning point in Cánovas’s career or, as he put it, *“the most intense stage in his creative journey.”* It may be one of the most important works of urban landscape photography to be produced in Spain. Before receiving this commission, these areas had already attracted Cánovas’s interest. He was now faced with the task of documenting them prior to their transformation and disappearance, with all of the emotional and thought-provoking impact this entailed. A melancholy air pervades this landscape, which the artist has loaded with meaning and emotion in the face of the momentous changes it was to undergo. The estuary becomes the protagonist as it flows serenely through these images, in which we can sometimes glimpse the immobility of the structures reflected in the water and at other times the energy of the smoke, lights and bustle. According to Martín, in these photographs Cánovas made the transition from observing a landscape to observing a territory through a given space. The photographer adopted a tone of thoughtful nostalgia in this project, and it would also pervade the later series known as *Séptimo cielo*, or “Seventh Heaven.”

In *Paisaje anónimo*, the artist returned to the city’s peripheries and suburbs in order to once again explore this idea of “awareness of place.” According to the artist, these seemingly inexpressive images, which were created over an extended period of time, represent *“landscapes that are anonymous and unidentifiable, because they could be given any name and found in any of our cities. They are spaces that have been converted into landscapes through sheer force of will, in an (undoubtedly pointless) appropriation of aesthetic criteria in order to add value to their existence.”* The series was a personal project with no deadline for completion, and as a result it was created over a 10-year period: this extended genesis enabled the series to evolve as it progressed. Over the course of this evolution, it became clear that the artist’s intention was to unite the transient with the poetic, often with the air of melancholy associated with times past. Although some



DÁRSENA DE AXPE, 1993 (PAISAJE SIN RETORNO)

of these images evoke memories of childhood and feelings of freedom and happiness, there are others that recall less pleasant sensations. Ultimately, they are anonymous spaces that are nonetheless able to house a personal poetry.

The Move to Color Photography

Technological developments in the field of photography led Cánovas to move from chemical processing to digital in 2004; a switch which necessitated a period of adaptation and testing. Among other things, the move also brought with it the switch over to color, which was something the artist had been considering for some time. These technological changes also required a certain amount of conceptual adaptation with regard to the ideas of distance, time and space that underpin Cánovas's work. Paradoxically, the immediacy of digital photography generated a certain amount of conflict in the artist, as he needed to adapt the planning and analysis time in keeping with the realities of the new digital medium.

In *Séptimo cielo* (2007-2017) he uses color more as an existential and emotional element than a descriptive one. The series features landscapes found in the artist's immediate surroundings: an interstitial world in which the urban and semi-industrial coexist alongside the agricultural. Cánovas wandered around these spaces, which were unknown to most residents despite their nearness, in a process he described as *errancia*, or "roaming," in search of images that caught his attention. In fact, this series was born out of his invitation to participate in the Building Bridges program, originally the initiative of the University of Navarra Photography Collection, which now forms part of the Museum. This program invites contemporary artists to create new works through dialogue with the Museum's collection of historical photographs. The invitation presented Cánovas with a

challenge: namely, the fact that urban images from the 19th century are almost invariably linked to the idea of the picturesque and ennobled landscapes, and this concept is in direct contrast to his own photographic approach. In the end, Cánovas selected a series of works that interested him due to the close relationship between the photographer and the image, as well as the fact that these images concerned themselves with seemingly trivial subject matters. As the artist himself commented, "*in all of the photographs I chose, time seemed to be condensed and suspended, as if it had come from afar, or as if the duration of the exposure, which one must assume was lengthy, lent the images a form of permanence.*"

The series was assembled over the course of more than 10 years and is organized around four main concepts: the fringes of a space which, although peripheral, has its own limits; the climatic conditions of this space; the identification of places that offer an insight into the meaning that is commonly given to the term "place"; and the different signs and signals that are found in these places that attract our attention. In keeping with these concepts, the title of this series was taken from a graffiti that can be seen in one of its constituent images. The title establishes a subtle and sarcastic connection to the paradise it alludes to, where not everything is necessarily beautiful. It is a subtlety that is reflected, to a greater or lesser extent, in a great many of these images.

Having completed our journey through these series, Cánovas's conception of photography shines through clearly. He understands the medium as "*an activity subject to permeation by the experience of each place and each time; an experience that can manifest itself in different ways.*" Ultimately, for Cánovas, this experience is poetic in nature and revolves around the concepts of time and distance.

Ignacio Miguéliz Valcarlos



Carlos Cánovas inició su actividad fotográfica en 1972. Hasta 1980 obtuvo numerosos premios y distinciones en salones de fotografía y, a partir de ese año, comenzó a desarrollar su obra personal y a ejercer una notable actividad docente, impartiendo talleres y cursos especializados en diversos centros y universidades, tanto de naturaleza técnica como de historia de la fotografía, así como en relación con su propio trabajo, sobre el que ha publicado diversos libros. Su obra se ha mostrado en numerosas exposiciones, individuales como las realizadas en el Museo de Bellas Artes (Bilbao) o el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), y colectivas, entre las que destacan las realizadas en el Instituto Cervantes en diversos países, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), en el Museum of Contemporary Photography (Chicago) o en el Instituto Cultural de México (Washington).

Carlos Cánovas began his photography career in 1972. Until 1980, he won many awards and honors in photography lounges and began to develop his personal work and teaching activity. He gave workshops and specialized courses in various centers and universities, both of technical nature and history of photography, as well as in relation to his own work, on which he has published several books. His work has stood out in individual exhibitions, such as those held in the Museum of Fine Arts (Bilbao) or the Valencian Institute of Modern Art (Valencia), and collective, among which stand out those made in the Instituto Cervantes in various countries, In The Reina Sofía National Museum of Art (Madrid), the Museum of Contemporary Photography (Chicago) or the Cultural Institute of Mexico (Washington).

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
CARLOS CÁNOVAS
EN EL TIEMPO
5 ABR
1 OCT
2017



Una producción del
Museo Universidad de
Navarra con la
colaboración de
Fundación ICO



MUSEO
ICO

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Rector Universidad de Navarra
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez
Presidente del Patronato
Ángel Gómez Montoro
Director General del Museo
Jaime García del Barrio
Dirección Artística
José Manuel Garrido Guzmán
Rafael Levenfeld Octiz
Rafael Llano Sánchez
Fernando Pagola Marín
Valentín Vallhonrat Ghezzi
Administradores
Fernando de la Puente García
Ganges
Departamento de Comunicación
Elisa Montserrat Rull

EXPOSICIÓN

Comisariado
Juana Azlegui
Coordinación
Ignacio Miguéliz Valcarlos
Laboratorio fotográfico
AC Imagen SL
Macros
Xosé A. Sánchez
Montaje
Cloister Services S.L
Seguro
Axa Art
Traductor
Tradtec
Diseño gráfico
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL: DL NA 659-2017 / ISBN: 978-84-8081-547-5

Museo Universidad de Navarra

+34 948 425 700
MUSEO.UNAV.EDU
MUSEO@UNAV.ES