

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE MEMORIA

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR

leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 30 de marzo de 2008

y contestación del
EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ



MADRID
MMVIII



LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE MEMORIA



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE MEMORIA

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR

leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 30 de marzo de 2008

y contestación del
EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ



MADRID
MMVIII

“Desde el día en que el hombre comienza a expresarse diciendo yo, saca a relucir su querido ego allí donde puede, y el egoísmo progresa incesantemente (...)

Aquel que al manifestar en público lo que ha aprendido delata el yugo de la escuela, o sea, falta de libertad para pensar por su cuenta, es el pedante (...)

Por lo demás, puede un artista de la política, tanto como un artista de la estética, regir y dirigir el mundo por medio de una ficción con la que acierta a suplantar la realidad”.

INMANUEL KANT

Discurso del
EXCMO. SR. D. PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR

Señoras y señores académicos, queridos amigos:

Quiero que mis primeras palabras sean de agradecimiento para las personas que me abrieron las puertas de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en especial para Julio López Hernández, José Luis Sánchez y Alberto Schommer, que tuvieron la generosidad de presentar mi candidatura. Permítanme también un breve recuerdo para Alfonso Sánchez Portela, el primer fotógrafo al que le cupo el honor de formar parte de esta institución que hoy nos acoge, representante de una de las más ilustres firmas de la fotografía española, con el que tanto aprendí en las largas horas en que trabajamos juntos en su desaparecido estudio-museo.

Constituye para mí una alta distinción el ser admitido como miembro de la Academia, y un honor añadido el de ocupar el lugar de una figura gigante de nuestra cultura contemporánea, como Julián Marías, cuyo magisterio tanto ha enriquecido a varias generaciones de españoles, no sólo por su doble condición de escritor y profesor, sino por su ejemplo de hombre íntegro, que tuvo la virtud de la conciliación en una España

agraviada por el fanatismo y la intolerancia. Aunque no sea la persona más merecedora de ocupar su sitio, sí puedo asegurar que, como él, tampoco yo voy a renunciar a lo mejor de nuestro pasado, a nuestro patrimonio y a nuestro destino, pese a las plurales intransigencias que afloran en este país enfangado aún en el lodo de la incivildad. Quizás mis únicos méritos sean los de haber procurado hacer siempre honestamente mi trabajo, tal como me enseñaron mis mayores, tratando de colaborar en la construcción de una sociedad mejor; una persona de provecho, alejada de toda sumisión; un ciudadano a jornada completa, que no dejase en vergüenza a su especie, en palabras de mi admirado Miguel Torga. Sólo me resta decir que recibo este honor con gratitud, con incredulidad y con no poco escepticismo, consciente de que en mí se reconoce el trabajo de todos aquellos fotógrafos condenados al olvido, cuya obra he ido reuniendo con pasión y perseverancia durante los últimos treinta años.

Decía Pío Baroja que en la novela cabe todo. También en la fotografía, un lenguaje tan próximo a la literatura, todo tiene su lugar, desde la experimentación y el formalismo, hasta el sueño, el documento, la creación y el puro gozo visual. A mí siempre me ha cautivado su carácter narrativo, su cualidad de espejo del pasado, su extraordinaria capacidad para consolarnos de la desconsideración del olvido. Por eso quiero hablar hoy de ese poder evocador que tiene la fotografía, que la convierte en el lenguaje más adecuado para recomponer nuestra devastada memoria común.

La fotografía como fuente de la memoria

Ningún lenguaje ha despertado, desde su mismo origen, tanta hostilidad y pasión como la fotografía; ninguno ha sido tan cruelmente denigrado e incomprendido desde las esferas oficiales del arte. Considerada por los puristas como el paradigma de lo antiartístico, los expertos se aprestaron a negarle sus cualidades creativas, su singularidad como lenguaje autónomo, su eficacia expresiva, e incluso su técnica y oficio específicos. Tan persistente llegó a ser el rechazo de la fotografía por parte de los fundamentalistas de la artísticidad, que los fotógrafos debieron habituarse pronto a vivir el desasosiego de su propia marginalidad, lo cual les llevó a imitar puerilmente las formas de la pintura, en un intento vano de redimir a la fotografía del pecado original de su origen mecánico. Trataban así de elevarla a los soñados olímpicos de la “Belleza”, despojándola previamente de sus cualidades de registro de la “Verdad”. En los años postreros del siglo XIX arreció la polémica sobre la naturaleza del lenguaje fotográfico, tras décadas de extenuadora repetición de las gastadas fórmulas alegóricas que caracterizaban a una parte de la peor pintura de la época. Se trataba, ya entonces, de enclaustrar a la fotografía en los inhóspitos olímpicos del arte, alejándola de la más leve sospecha de representación de lo real, tal como sugería el crítico británico Cornelius J. Hughes. Nació así la llamada fotografía pictorialista, que no fue sino el resultado de la falta de humildad de sus autores y del prejuicio que la propia fotografía tenía entonces de sí misma.

Los fotógrafos pictorialistas, provenientes en su mayoría de la aristocracia y la alta burguesía ilustrada, fuertemente influidos

por el prerrafaelismo británico, la pintura simbolista de Viena, el *Art Nouveau* y los primeros ensayos del *Art Déco* en Francia, se empeñaron en quebrar cualquier relación entre la realidad y la fotografía para que ésta pudiese convertirse en una auténtica manifestación artística. Con la pretensión de preservarla de las injurias de la masificación y la vulgarización propiciadas por los avances de la técnica, los pictorialistas trataron de recluirla en ámbitos inaccesibles, no sólo para la creciente legión de nuevos *amateurs*, sino para los mismos profesionales que vivían del esforzado ejercicio de su oficio. Desde las elitistas torres de marfil de la época —el Linked Ring Brotherhood de Londres, el Photo Club de París, el Camera Club de Viena, la Association Belge de Photographie o el New York Camera Club— se buscaba que la fotografía siguiese los pasos de la pintura, con el propósito de integrarla en el mercado artístico convencional. Se trataba en definitiva, de domar a la fotografía, despojándola de sus señas de identidad expresiva y reduciéndola a unas formas estéticas ya prefiguradas en el mundo de las Bellas Artes.

Pero la fotografía no nació con esta falta de humildad, como luego se encargaron de recordarnos los grandes maestros, como Steichen, Brassai, Paul Strand, Weston y Cartier-Bresson. Cuando el invento de Niepce y Daguerre fue presentado en París por el diputado liberal François Arago, la primera idea que llegó a la mente de todos los científicos y artistas franceses de la época fue su aplicación inmediata al campo del retrato y del paisaje. Ningún lenguaje tan apropiado para

reflejar de un modo fidedigno la imagen del universo. El espejo de metal tornasol –el verdadero espejo con memoria, como se le definió entonces–, devolvía la imagen exacta de la realidad con un grado de precisión inalcanzable para la pintura. De hecho, la primera víctima del daguerrotipo fue la pintura, y más concretamente, la miniatura pictórica. “El daguerrotipo –escribió ya en 1839, Jules Janin– está destinado a reproducir casi con total exactitud la belleza de la naturaleza y del arte, del mismo modo en que la imprenta reproduce las obras del espíritu humano. El daguerrotipo es un grabado al alcance de todos; un lápiz tan obediente como el pensamiento; un espejo que guarda todos los reflejos, la memoria fidedigna de todos los monumentos y los paisajes del universo; la espontánea, incesante e infatigable reproducción de las cien mil obras maestras que el tiempo ha construido o derribado sobre la superficie del globo (...) El daguerrotipo está llamado a popularizar entre nosotros y a un precio reducido las más bellas obras del arte, de las que sólo tenemos reproducciones costosas y de escasa fidelidad”¹.

Aquel procedimiento impersonal, “sin alma y sin espíritu”, como lo definió Baudelaire, constituía para Arago un magnífico instrumento para el estudio de la Naturaleza, y una herra-

¹ Janin, Jules, *Beaux Arts. Le daguerrotypie*, en *L'Artiste*, París, 27 de enero de 1839. Publicado después en *La Gaceta de Madrid*, el 22 de febrero de 1839.

Para conocer el reflejo que tuvo en España el daguerrotipo, consultar la obra de Bernardo Riego, *La introducción del daguerrotipo en España*, Biblioteca de la Imagen, Gerona, 2000.



Ch. CLIFFORD, ("Daguerreotipo inglés").
Retrato de varón. Daguerrotipo. Hacia 1850.

mienta imprescindible para la labor de astrónomos, naturalistas, arqueólogos y pintores. No fue un hecho casual que el daguerrotipo fuese presentado en la Academia de Ciencias Naturales y no en la de Bellas Artes. Pese a la visión fatalista de Paul Delaroche –“a partir de hoy la pintura ha muerto”, afirmó en una frase ya célebre–, ya se ve que la fotografía no nacía con pretensiones de artisticidad, sino con el humilde propósito de convertirse en un espejo fiel de la “Verdad”: el ojo, la mano, la técnica, frente al espíritu. Luego se vio que la fotografía, cuando era practicada por alguien con talento, también era capaz de transmitir las sensaciones del espíritu, abriendo un antiguo debate, todavía inconcluso, que tan hondamente preocupa a expertos, marchantes y a los propios fotógrafos, obsesionados por encontrar un sitio en el ámbito de las Bellas Artes.

Desde los primeros días del daguerrotipo, las imágenes capturadas por las cámaras se convirtieron en instrumento utilísimo para el trabajo de pintores, grabadores y científicos. Talbot y Daguerre dedicaron largas horas de investigación tratando de conseguir imágenes con los llamados microscopios solares, y Lewis Rutherford consiguió en 1862 la cartografía fotográfica de la Luna con la que había soñado Arago, desde el día ya remoto en que anunció a la comunidad científica la buena nueva del invento del daguerrotipo. Gracias a las infinitas posibilidades abiertas por el registro fotográfico se captaron imágenes de plantas e insectos, con lo que los estudios biológicos y entomológicos presenciaron un desarrollo espectacular.

“Inútil es ponderar –leemos en el semanario madrileño *El Museo Universal*, del día 15 de agosto de 1858–, las utilidades de la fotografía. La Astronomía, las Ciencias, las Bellas Artes le deben ya grandes adelantos. En París y Londres ven la luz periódicos con fotografías estereoscópicas, y no hay en Europa ceremonia notable, acontecimiento interesante, monumento célebre, que no sea inmediatamente reproducido por la invención de Daguerre”². Durante los años cuarenta del siglo XIX, mientras España se desangraba en una cruenta guerra civil entre los partidarios de don Carlos María Isidro y los de la reina María Cristina de Nápoles, el daguerrotipo se convertía en un instrumento esencial para artistas y científicos. Y, pese a las limitaciones derivadas de su condición de pieza única, su papel comenzó a ser decisivo para el acceso de grandes masas de ciudadanos a esa igualdad de derechos que supuso el retrato fotográfico.

² “La historia natural –escribió Pedro Felipe Monlau, en su célebre informe enviado desde París a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el 24 de febrero de 1839–, reportará inmensos beneficios del nuevo descubrimiento. Y sobre todo, la Anatomía patológica podrá reflejar fielmente consignadas en su atlas muchas de las aberraciones y particularidades. En una palabra, la Iconología científica experimentará una especie de revolución”.

Monlau, que se encontraba casualmente en París en los días en que Daguerre estaba en pleno proceso de difusión de su invento, tuvo una decisiva intervención en la realización del primer daguerrotipo en Barcelona, en noviembre de 1839. Como él, se ocuparon en España del daguerrotipo diversos artistas y científicos liberales exiliados en Francia. Entre ellos cabe mencionar a Joaquín Huser y Molleras, Pedro Mata, Juan María Pou y Camps, Mariano de la Paz Graells, José Camps y Camps, Tomás Monserrat y al propio Monlau.

Al tiempo que la técnica se desarrollaba, se ampliaba el catálogo de aplicaciones de la fotografía. Al sustituir el metal por el negativo de papel, Talbot abrió un campo inabarcable al nuevo lenguaje, haciendo posible la multiplicación y la consiguiente democratización de las imágenes. Años después, Baldus y Le Gray consiguieron unas emulsiones más transparentes y Niepce de Saint-Victor completó la tarea con el negativo de vidrio, verdadero origen del futuro imperio de la fotografía. En 1856, Ernest Lacan ya intuyó que la futura tarea de los fotógrafos iba a ser la de documentar exhaustivamente el universo y los sucesos más importantes y dignos de perpetuación y de memoria. “La fotografía –escribió– se ha convertido en un verdadero auxiliar de la historia. Ha traspasado los mares, franqueado las montañas, atravesado los continentes. Se ha introducido con los sabios y científicos en las colecciones preciosas de la ciencia; con los médicos, en los hospitales; con los magistrados, en las prisiones. Se ha hecho necesaria en todas partes, y en todas ellas ha ofrecido mucho más de lo que ella misma había prometido. Tras haber narrado las grandes escenas de la guerra (se refería a la de Crimea de 1852, al sitio de Roma de 1849 o a la guerra entre México y Estados Unidos, de 1846), se ha introducido ya en las conferencias internacionales y en los congresos de paz (...) La fotografía ya lo ocupa todo para registrar los hechos más memorables de nuestra existencia”³.

La posibilidad de realizar un número infinito de copias a partir de un mismo negativo potenció el nacimiento de una

³ Lacan, Ernest, *Esquisses Photographiques*, París, 1856.

nueva industria, pese a las enormes dificultades que todavía debían vencer los fotógrafos para trasladar sus equipos. Desde el ecuador del siglo XIX, el reto de los profesionales y de las grandes compañías fotográficas que entonces comenzaban a crearse, no fue otro que el de multiplicar y comercializar las vistas de ciudades, monumentos y obras de arte, con objeto de ponerlas al alcance de amplios segmentos de público. Un sueño que no acabó de hacerse realidad hasta 1851, año en que Scott Archer consiguió reemplazar la emulsión de albúmina por la de colodión, reduciendo sensiblemente el tiempo de exposición de las placas. Tres años después, Disderi anunciaba que el futuro desarrollo industrial de la fotografía iba a depender de su capacidad para crear una importante clientela, que incluyese no sólo a la aristocracia y a la ascendente burguesía, sino a las clases medias y al mismísimo proletariado. El propio Disderi había jugado un papel esencial en la democratización de los llamados Museos Fotográficos y, sobre todo, en la masificación del retrato, algo que a la larga resultaría decisivo para la definitiva conversión de la fotografía en una importante especulación productiva. Con la introducción de la *carte-de-visite*, Disderi cambió sustancialmente la estética del retrato fotográfico practicado entonces por los grandes maestros como Nadar y Carjat, impulsando decisivamente además, sus estructuras industriales y comerciales. “Ha llegado el momento –escribió, en 1861, sólo dos años después de realizar su célebre retrato del emperador Napoleón III–, de reunir las riquezas artísticas desconocidas y diseminadas por todo el orbe, con

el fin de hacerlas accesibles al gran público, a través de reproducciones baratas y asequibles para todos aquellos que tengan la curiosidad de conocerlas”⁴.

Gracias a su capacidad para documentar el arte y la imagen del universo, la fotografía comenzó a adquirir una nueva dimensión social. Con el desarrollo de la técnica fotomecánica se convirtió definitivamente en una verdadera industria, al conseguir reunir sus tres características esenciales y diferenciadoras: rapidez, nitidez y reproductibilidad. Al despojarse de sus limitaciones mecánicas, abandonaba definitivamente su carácter ritual para conquistar el terreno de representación y vislumbre mágico de la realidad. La fotografía se convertía así en una formidable memoria de los rostros, los monumentos, las ciudades y obras de arte existentes en el universo, ocupando una parcela que la pintura, asediada y en franca retirada, parecía abandonar. “Hay que reconocer –escribía el pintor Claudet, en 1861– que las artes están en proceso de desaparición, y que ha sido la fotografía la que ha venido a

⁴ Disderi, *Application de la Photographie à la Reproduction des OEuvres d'Art*, París, 1861. No hay que olvidar el papel decisivo que Disderi tuvo en el desarrollo de la industria fotográfica, consciente de que iba a ser el precio el que inclinase definitivamente al público hacia el retrato fotográfico, en detrimento de la pintura y la miniatura. En la segunda mitad de los años cincuenta, una docena de retratos fotográficos en formato *carte-de-visite* costaba 20 francos, mientras que los retratos al daguerrotipo costaban casi 100 francos. Y el coste se multiplicaba en los retratos pictóricos. En España, el precio de los daguerrotipos oscilaba entre los 30 y los 60 reales en el año 1860, mientras que los retratos fotográficos en formato *carte-de-visite* costaban entre 4 y 8 reales, sin contar con las copias sucesivas, que podían costar hasta 2 reales.



ESPÍN. Estudio fotográfico.

Ilustración publicada en *Blanco y Negro*. 22 de junio de 1907.



J. RIVAS. Caricatura fotográfica.
Carte-de-visite. Hacia 1865

darles la puntilla. ¿Por qué no hay ya miniaturistas? Pues por la sencilla razón de que la fotografía consigue una exactitud que, cuando menos, agrada al corazón y llena de satisfacción la memoria.”

Fotografía y memoria comienzan a convertirse en términos sinónimos. El fotógrafo es considerado no sólo como un artesano dotado de mayor o menor destreza y talento, sino como una especie de demiurgo, a través de cuyo trabajo se iba creando un puente indispensable entre el rostro del mundo y el de las grandes figuras y la posteridad. Las ciudades, los monumentos, los objetos y personajes fotografiados a lo largo de los años han ido desapareciendo, pero sus imágenes permanecen inalterables gracias al milagro de la fotografía, que alcanza así su cualidad de certificado utilísimo del pasado, de una credibilidad y fidelidad superior a la de cualquier otra forma de expresión. En plena secularización del mundo capitalista, con el concurso inapreciable de la ciencia y la democracia, es cuando la fotografía se fue ganando su reputación ética y su prestigio de instrumento de la Verdad. Porque, como ha señalado Weston, el de la cámara es básicamente un lenguaje honesto, al que es preciso mucho empeño para torcerlo, para obligarlo a mentir. Sólo la fotografía es capaz de mostrarnos de un modo fidedigno cómo fue el mundo en el que vivieron nuestros padres, y eso le confiere una cualidad de verosimilitud, inalcanzable para el resto de las artes. La memoria se convierte así en un acto de redención. “La fotografía –ha escrito Berger– nos vigila y nos exime del peso de la memoria”. Lo que la

fotografía muestra ha sido rescatado de la devastación del tiempo, mientras que lo que escapó a su mirada, se ha perdido para siempre en el vértigo del olvido.

Y es aquí, en esta cualidad de documento y espejo del pasado, donde reside buena parte de la fascinación que la fotografía provoca en nosotros, al mostrarnos un trémulo reflejo de la vida, instantes fugaces que se convierten en pasado en el momento mismo de la toma. Como ha señalado Susan Sontag, el tiempo eleva las fotografías, incluso las más despojadas de méritos artísticos o artesanales, al nivel de las artes. Las fotografías antiguas, y muy especialmente aquéllas cuyos autores no sintieron la necesidad de la manipulación, la mendacidad o la impostura, no sólo llenan de satisfacción la memoria, sino que ayudan a ésta a definirse, convirtiendo en realidad aquello que ya no existe ni en los confines más remotos del recuerdo. Los antiguos álbumes fotográficos constituyen un gigantesco inventario de los rostros, las miradas, las escenas ya abolidas por la inclemente severidad del tiempo, que sólo son gracias al milagro de la fotografía. Fotógrafos tan alejados del ideal de fidelidad y representación, como el conocido pictorialista cántabro Luis de Ocharán, no dudaron en subrayar este carácter de memoria de las imágenes fotográficas. “Fotografía es historia –escribió en 1907– porque constituye una fiel representación de lo acaecido, y con más verdad sabrán de nosotros los venideros, así de personas, cosas y sucesos, por la fotografía, que por las más justas descripciones narrativas o históricas. Fotografía es también recuerdo. Cuando el alma, olvidada de los que son, se recrea en los que han sido, nos suscita un

mundo de memorias que endulzan aquellas horas misteriosas en ellos consagradas. Y este lazo de unión entre vivos y muertos, es el recuerdo por excelencia”⁵.

En un momento en que la pintura parecía que renunciaba a sus cualidades de representación, la fotografía no sólo no se decidió a ocupar su parcela sino que, en un patético acto de sometimiento, se aprestó a imitar los cánones pictóricos, abdicando de sus propias cualidades como lenguaje autónomo. “Es evidente que la noción de artista, generalmente errónea –advertía ya en 1923, Paul Strand– ha sido y es la mayor obsesión de los fotógrafos, y el origen de su propia ruina. A los fotógrafos pictorialistas les gustaría ser recibidos en sociedad como verdaderos artistas y, por tanto, tratan de transformar la fotografía en lo que no es, introduciendo en ella una sensación pictórica, borrando su propio origen mecánico (...) La pretensión pictórica, la necesidad de convertirse en artistas, ha sido la mayor obsesión de los fotógrafos y la causa de su propio fracaso. De ahí la esterilidad de su trabajo”. Y todavía en 1943, insistía Weston en un juicio semejante: “Este falso concepto de lo artístico tomado de la pintura, que comparten algunos fotógrafos, es la causa de que, en nombre del arte, se hayan perpetrado tal cantidad de horrores por parte de los fotógrafos pictorialistas, desde la recreación de temas de inspiración alegórica, hasta inauditas imágenes escenificadas. Y es que el objetivo de todo propósito artístico en fotografía se convirtió en la realización de fopinturas en lugar de fotografías. Y

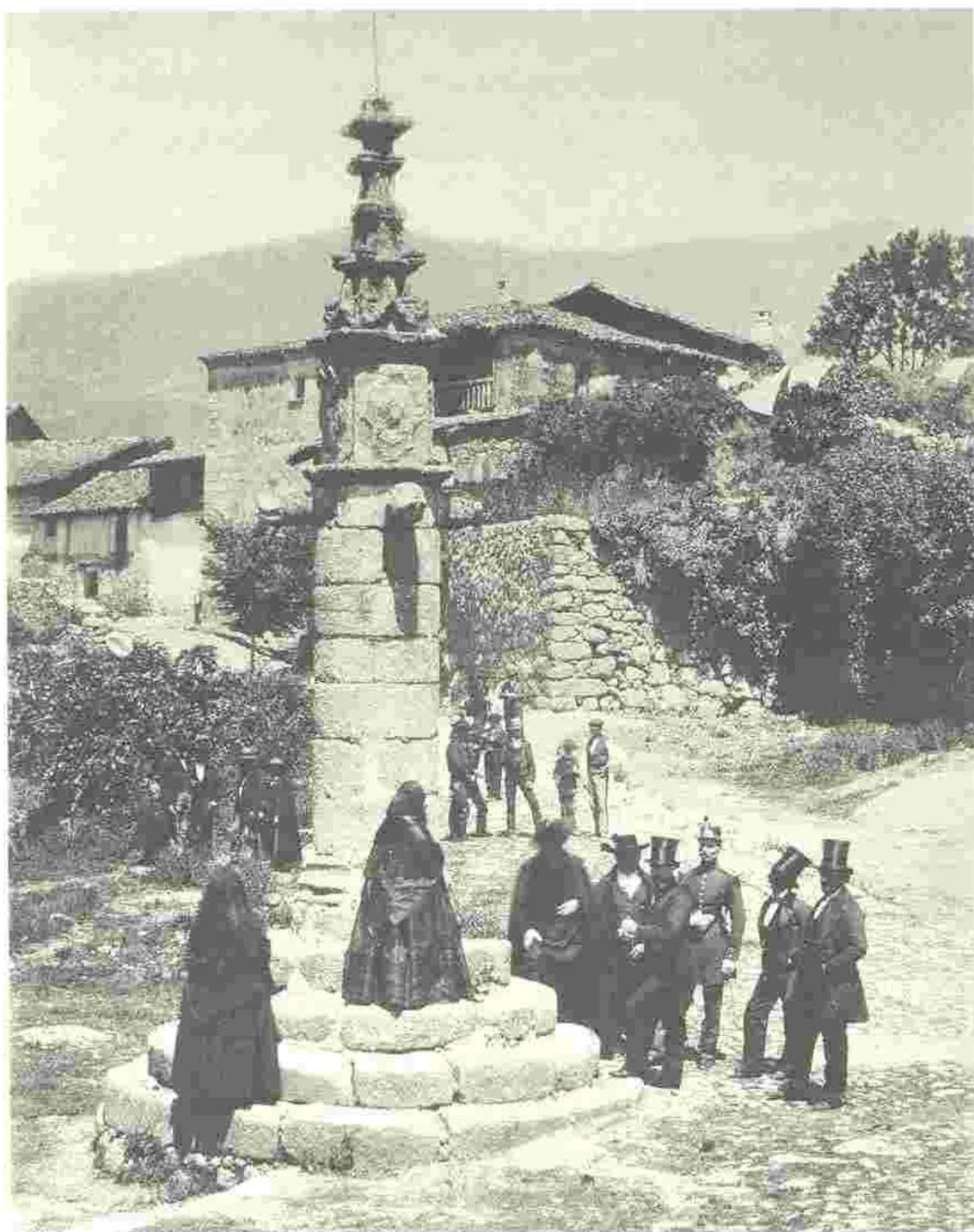
⁵ Ocharán, Luis de, en el Anuario de *Graphos Ilustrado* de 1906.

esta tradición aún persiste. La nefasta influencia de la tradición pictórica ha sido sustituida por los dictados de una nueva ortodoxia fotográfica, que esteriliza cualquier intento de visión creativa original”⁶.

Tratando de emular a la pintura, como hizo en su día el pictorialismo en sus sucesivas oleadas, un cierto sector de la actual fotografía parece haber renunciado a sus cualidades de representación, tras la arbitraria proclamación del agotamiento de la realidad. Como en los tiempos de Strand y Weston, el fotógrafo sintió de nuevo la necesidad de crear, de inventar sus propias imágenes, que, en palabras de D. Michals, proyectarían ahora sus “paisajes interiores”. Un propósito que ya había sido expresado por Kandinsky en 1911, y que Ortega y Gasset se encargó de traducir pocos años después en una de sus obras más célebres. “La fotografía de reportaje ha muerto –afirmaban en 1985, Jean F. Chevrier y François Hers–. Y ha muerto porque ya no queda nada que fotografiar”. De ese radical rechazo del realismo documental, que trataba de reducir la fotografía a una mera herramienta de experimentación artística, nace buena parte del actual academicismo fotográfico, o más propiamente, antifotográfico, en la línea de algunos autores interdisciplinares reclutados en todas las orillas del arte, que se acercan a la fotografía seducidos

⁶ Strand, Paul, *La motivación artística en fotografía*, publicado originalmente en *The British Journal of Photography*, Vol 90, pags 612-615, 1923.

Weston, Edward, *Viendo fotográficamente*, publicado en *The complete Photographer*, Num. 49, 1943.



Ch. CLIFFORD. Cruz-gótica. Jarandilla de la Vera, 1858.



Jean LAURENT. Vendedor de reliquias. Córdoba, hacia 1865.

por sus posibilidades plásticas y por su creciente presencia en ferias y mercados. En España, este fenómeno comenzó a detectarse en los años finales de la dictadura y el inicio de la transición democrática, en los que el compromiso cívico y el antiguo espíritu solidario de los años anteriores fue dejando paso a un arte más decorativista y complaciente, tras el acceso al poder político y cultural de las generaciones contestatarias del mayo francés, que con un entusiasmo de conversos se mostraron ávidas por ofrecer la imagen renovada de una España más liberal, progresada y definitivamente alineada con las corrientes internacionales de la modernidad⁷.

Las devastadoras consecuencias del neoliberalismo político y económico tuvieron una influencia decisiva en la llamada nueva fotografía española, marcada por una actitud genuflexa ante las sucesivas tendencias culturales importadas del mundo anglosajón, y seducida por la retórica de un vanguardismo inocuo y domesticado y por la sumisión a los dictados de la moda. Las nuevas corrientes vinculadas a la posmodernidad se inclinaban claramente hacia el pragmatismo, conforme se alejaban de los principios

⁷ “Una nueva generación –ha escrito Eduardo Subirats– se hallaba entonces a las puertas del poder político. Era joven. Era izquierdista. Confiaba en sus firmes propósitos de reforma. Desconfiaba de la historia española. En el fondo, desconfiaba de lo español. Si tenían que resolver un problema urbanístico llamaban a un especialista norteamericano. Si se trataba de una idea novedosa en el terreno intelectual o mediático, se acudía al más banal pero reciente modelo francés. Si había que tomar alguna decisión cultural o artística se echaba mano de un concepto internacional o simplemente prestado de vanguardia”.

Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1994.

humanistas y comprometidos de las generaciones anteriores. En lugar de destruir el pasado, tal como proponían las vanguardias de entreguerras, ahora sólo se trata de saquearlo. Lo que había sido insumisión y riesgo, se convierte hoy en docilidad y sometimiento. Lo heterodoxo forma ahora el corpus de una nueva ortodoxia de la provocación, auspiciada y subvencionada por las autoridades culturales del Estado y de las diversas satrapías autonómicas. De ahí el eclecticismo del arte posmoderno en general y de la fotografía en particular, su voluntad de visitar el pasado y su inclinación al plagio, lo que unido al mestizaje de técnicas y estilos, tantos estragos ha producido en buena parte del trabajo de los fotógrafos más jóvenes. Éstos se ven así zarandeados por las imposiciones de los burócratas del nuevo oficialismo experimental, que buscan imágenes complacientes con la ideología dominante, en una sociedad nacida de una costilla de las doctrinas neoconservadoras, que necesita un logotipo estético y moral basado cada vez más en las imágenes fotográficas⁸.

Y tampoco en esto puede decirse que la fotografía haya sido enteramente original. En plena deconstrucción semántica de las artes, el artista parece obligado a renunciar a las técnicas propias de su lenguaje, ya sea éste la pintura, la escultura, la literatura o la foto-

⁸ “Las capacidades gemelas de la cámara –ha escrito Susan Sontag– para subjetivizar la realidad y para objetivarla sirven inmejorablemente a estas necesidades y las refuerzan. La fotografía define la realidad en las dos maneras esenciales para el funcionamiento de la sociedad industrial avanzada como un espectáculo dirigido a las masas, y como un instrumento de control al servicio de los gobernantes”.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Buenos Aires, 1981.

grafía. Técnicas que, tras el huracán de la posmodernidad, no parecen interesar ya a nadie, ni a críticos, ni a expertos, ni a los propios artistas o aspirantes a artistas, que se ven así eximidos del largo y penoso aprendizaje de su oficio. “El mero hecho de que una obra esté bien hecha –ha escrito Hughes– parece ser para ellos un signo de elitismo y probablemente algunos críticos argumentarán que una obra de arte mal hecha es sólo una metáfora de la porquería que es el resto del mundo productivo, ahora que la ética del artesano casi ha desaparecido.” Al abdicar de lo real, despojándose de sus propias señas de identidad expresiva, la fotografía se ha limitado, una vez más, a copiar. Así ha ido surgiendo el paradigma del nuevo fotógrafo, que raramente aceptaría ser definido como tal y que comparte con otros creadores su condición de artista y el concepto campanudo que tienen de sí mismos, como ya observó Roland Barthes entre los pictorialistas clásicos.

La actual ortodoxia propone una suerte de neopictorialismo, deudor de la antigua vindicación victoriana de la condición de la fotografía como objeto artístico –o, más propiamente, como objeto de mercado, como señaló en su día Walter Benjamín–, de idéntico complejo de inferioridad respecto a la pintura y de la misma ausencia de humildad de sus autores. Un neopictorialismo nacido de la mixtificación posmoderna y de la deshumanización de la sociedad posindustrial, que supuso la desaparición de los resortes de solidaridad, de insumisión ante los dictados del poder y el final de las utopías éticas, con la coartada de una emergente opulencia que impulsaría el mercado de un arte suntuario y complaciente, en el que al fin estaría presente la fotografía. Para

acceder a ese estatus, los nuevos fotógrafos tratan de evitar el aspecto “fotográfico” de sus obras, importando mecánicamente las “ultimísimas corrientes” internacionales, al socaire de la apotheosis mercantilista de los años ochenta del siglo XX, que acabó por trivializar la industria del arte hasta invadir las galerías y museos, como ya observó en su día Robert Hughes en Estados Unidos: “El actual mercado está hoy dirigido casi completamente por especuladores financieros, víctimas de la moda y nuevos ricos ignorantes. El coleccionista, como conocedor, ha sido expulsado del mismo. El conocimiento no es más que una traba a su progreso. Sometido a sus malignos trapicheos, el conocimiento genuino es virtualmente redundante y muy pronto desaparecerá. El objetivo del mercado es borrar todos los valores que puedan impedir que cualquier cosa pueda convertirse en una obra maestra (...) El mundo del arte está hoy encorsetado. Los conservadores de museo continúan sometidos al dictado de los agentes y marchantes; la supuesta variedad es un mito, dado que se aferra al sistema de estrellas de los ochenta; las instituciones marchan al compás, imponiendo una uniformidad de gustos que casi no tiene precedentes en la historia cultural americana”⁹.

Si bien el precio no fue nunca sinónimo de valor, como nos ha dejado dicho don Antonio Machado, en un tiempo como el presente en el que la gestión especulativa de las obras de arte ha pasado a manos de los expertos en finanzas y altos funcionarios públi-

⁹ Robert Hughes ha estudiado la relación entre el mercado y el arte en sus obras, *A toda crítica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1992 y *La cultura de la queja*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994.



ALFONSO. Tostador de café en la calle de Toledo, Madrid, 1920.



Luis ESCOBAR. Agrupación socialista. Villalgordo del Júcar, hacia 1925.

cos, ésta ha acabado convirtiéndose en un gigantesco fraude, similar en muchos aspectos al que se produce en los ámbitos de la especulación inmobiliaria, de la droga, o del tráfico de armas que, paradójicamente, monopolizan los cinco países erigidos en encargados de velar por la paz en el mundo. “El capitalismo –afirma Peter Friedl– es la mayor forma actual de arte contemporáneo”. Y seguramente no se equivoca. Buena prueba es que los grandes artistas, los nombres consagrados, los que abrumaban a la propia lógica mercantil en todas las subastas, se han convertido en verdaderos monopolios, en los que sólo sus marchantes tienen capacidad de decisión. Como antes, como siempre, el arte sigue siendo un dócil siervo del poder. Si hubo un tiempo en el que el cliente del arte buscaba el conocimiento, hoy ya no parece necesario ser culto para tener éxito en la feria de las artes, porque sus propios resortes se encargan de convertir todo en dinero, al margen del mérito artístico de las mercaderías que se ofrecen a una clientela cada día más desavisada e indocta. Al fin y al cabo, la misión esencial del mercado no es la de distinguir entre la excelencia y la basura, sino la de convertir la basura en excelencia¹⁰.

Esta misma situación se ha ido reproduciendo en España, mostrando así la dependencia y el carácter pedáneo de la llamada creación artística española respecto a las modas importadas del mundo anglosajón. “El mercado –ha escrito recientemente Tomás Llorens–

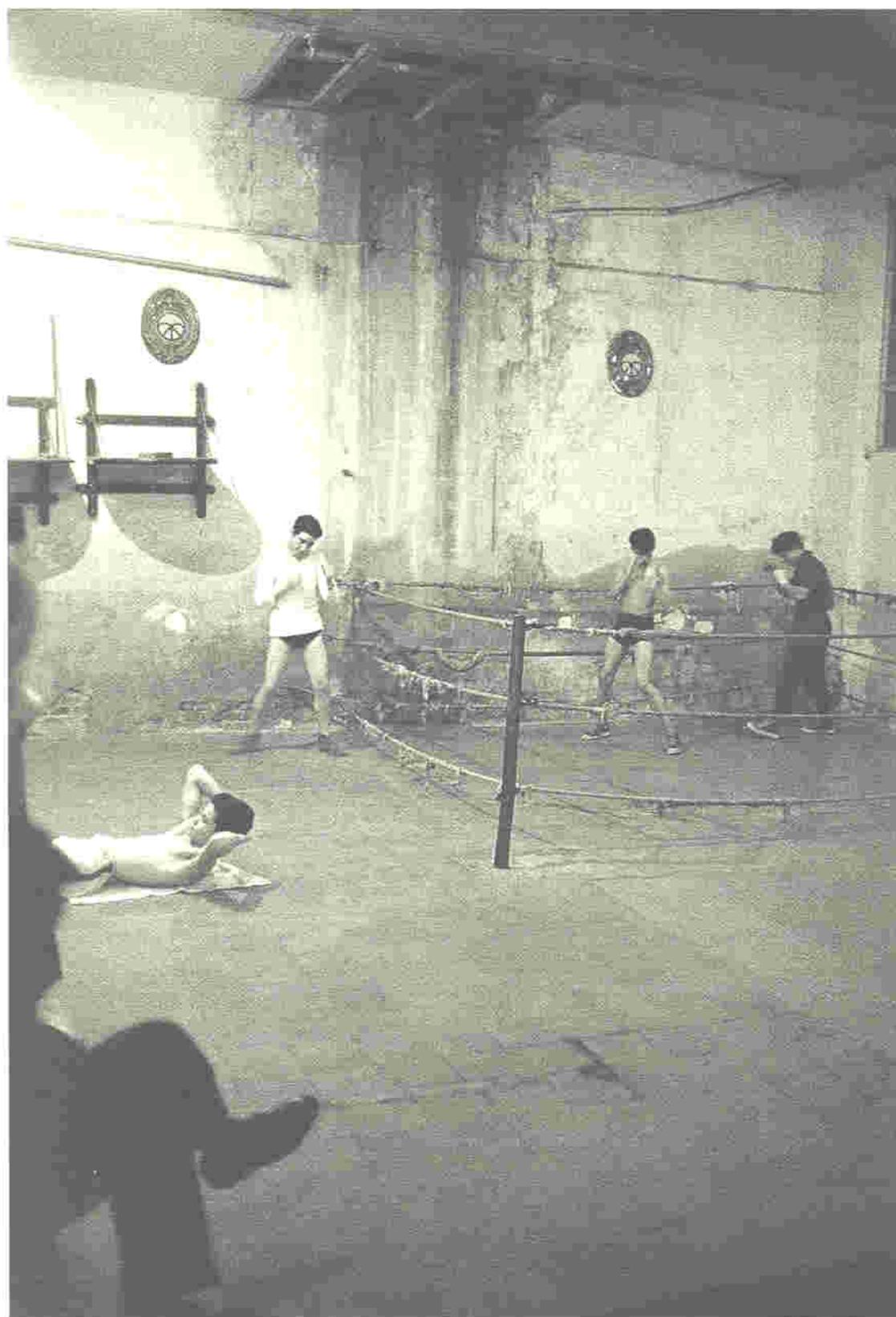
¹⁰ “Si bien el mercado siempre reguló el precio de las obras de arte, nunca reguló su mérito o su valor. Hoy regula el precio (o más bien lo *gestiona*) como valor o mérito”. Azúa, Félix de, *Diccionario de las artes*, Ed. Planeta, Barcelona, 1996.

se ha hipertrofiado y ha invadido el espacio institucional del discurso público, especialmente el de los museos, cuyos patronos, directores y conservadores son cada día más vulnerables e impotentes frente a las fuerzas reales del mercado. En las escuelas, desterrada la ambición de excelencia e incluso la misma noción de calidad artística, se habla sólo en términos de estrategias publicitarias o poder de mercado. Por otra parte, y esto es lo más grave, este discurso invade y contamina cada vez más el espacio de la creación, el discurso del taller, la jerga de los artistas”¹¹. Por imperativos de la moda, el arte realista sigue estando aún bajo sospecha, contemplado con recelo por los conservadores y programadores de los grandes museos y centros de exposición, pese a algunos signos contrarios enviados ya por las subastas, y a que mantiene intacto el aprecio del público. Consecuentemente, la nueva fotografía, la que con absoluta ausencia de recato no ha dudado en denominarse a sí misma como creativa, se ha ido haciendo cada día más dependiente de las fuerzas reales del mercado artístico, cuyos agentes tratan de despojarla de sus cualidades de representación, tras el creciente descrédito de la realidad, que observadores tan atentos como Joan Fuster, detectaron ya en los años cincuenta del siglo XX en otros ámbitos de la creación artística. ”La fotografía –ha escrito Muñoz Molina–, ha tenido siempre una doble condición de oficio artesanal y de sugerencia de brujería, y aún ahora existen expertos que la desdeñan a no ser que se instale lo más al margen posible de la realidad, que se limpie sanitariamente de toda sospecha de documentalismo,

¹¹ Llorens, Tomás, *Arte contemporáneo y mercado*, en *El Cultural*, Madrid, 13-19 de febrero de 2002.



CATALÀ-ROCA. Piropo. Granada, 1959.



Ramón MASATS. *Neutral Corner*. Madrid, 1961.

de simple temblor de experiencia humana (...) Los expertos y teóricos quieren mezquinamente convertir a la fotografía en lo que se han convertido todas las artes: en un reino frío y fortificado contra el mundo, en un club exclusivo, una secta dotada de la pertinente jerga, del imprescindible hermetismo. A los expertos en fotografía lo que más les gusta no son las fotos, sino la conciencia de participar de un privilegio inaccesible para la mayoría, exento de las desagradables adherencias de la realidad. Al fotógrafo que mira a su alrededor, que busca en las caras de la gente el estremecimiento de una revelación, los expertos y teóricos los acusan de reporterismo, y con eso tratan de expulsarles del privilegiado paraíso de las artes”¹².

Tratando de despojar a sus imágenes de toda sospecha de documentalismo y de su propio aspecto fotográfico, los fotógrafos no han dudado en recurrir a todo tipo de procedimientos de intervención y manipulación, desde el fotograma en sus diversas variantes, hasta las instalaciones, las performances, la foto-pintura y la foto-escultura, pasando por el quimigrama, el infograma, el hemograma, el collage y otras formas de simulación que han acabado por convertir a la cámara en un objeto perfectamente prescindible. Parecería que en los últimos años el arte sólo puede ser innovador si se instala en la originalidad y la experimentación como hábito, cuando es bien sabido que la renovación ha llegado las más de las veces a través de formas ya prefiguradas, cuando el artista tuvo la determinación y el talento precisos *para penetrar en significados*

¹² Muñoz Molina, Antonio. *La vida entera en blanco y negro*, prólogo de la obra de López Mondéjar, Pablo, *Historia de la fotografía*, Lunwerg-Editores, Barcelona-Madrid, 2005.

nunca antes desvelados, por decirlo con palabras de Julio López Hernández. Lo académico es ahora aquello que en los años de entreguerras era visto como provocador, pero previamente domesticado e integrado en las estructuras de la crítica y, sobre todo, del dinero. Nunca como hoy fueron los artistas más complacientes con el poder del dinero, tan vasallos de sus dictados y caprichos. En esta confusión, la fotografía parece haber heredado la hegemonía que antes tuvo la pintura, hasta convertirse en lo que alguien ha llegado a calificar como el “medio de los medios”, el lenguaje en el que se resumen todas las artes, la herramienta indispensable para revelarnos las claves del mundo real. Pero este éxito aparente es seguramente transitorio y, en contrapartida, ha ido haciendo más angostas las sendas expresivas de la fotografía, ocasionando la inevitable adulteración de su propia identidad como lenguaje autónomo.

En esta situación no faltan los que predicán el definitivo acabamiento de la fotografía, imitando a los que, a su vez, plagiaron a Hegel, que ya había anunciado la muerte del arte en sus *Lecciones de estética*. Una idea que entusiasmó a las vanguardias y que acabó por convertirse en dogma para los teóricos de la posmodernidad, que con esta nueva concepción de lo artístico que cuestiona la excelencia y el mismísimo talento, han hallado una coartada inmejorable para aplicar su impostura. Pero, en pleno desprestigio de lo real, no parece que la fotografía haya muerto, como interesadamente se proclama desde la curia del actual oficialismo. Todavía nos queda el trabajo de un grupo numeroso y creciente de fotógrafos que no abdicán de su condición de tales, que no han olvidado el componente moral del arte del que nos habló Kant. Fotógrafos alejados de todo acomoda-

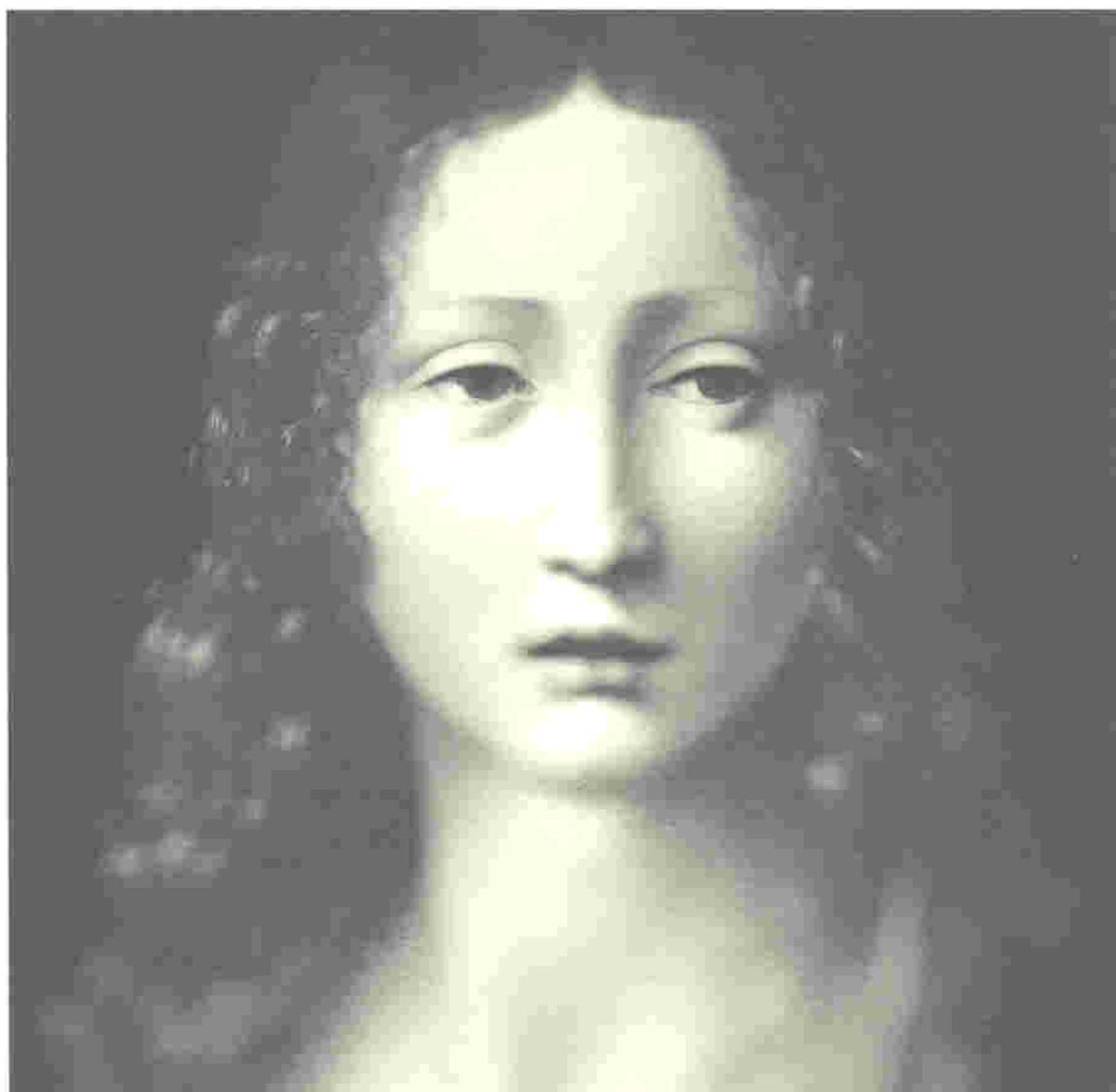
miento, capaces de descubrir la emoción y la belleza en los rincones más humildes de la realidad. Fotógrafos a medio camino entre la empatía idealista y la constante documental, que saben que en la realidad se contiene todo, que sólo es preciso creer en ella, esperar a que se manifieste en la gozosa plenitud de sus formas, y que honestamente tratan de restituirle una parte, por pequeña que sea, de lo que de ella han tomado. Desde sus propias certezas, dudas e inquietudes, desde ópticas y planteamientos estéticos diversos, estos fotógrafos prestan más atención a la medida del hombre que al artificio de las cosas, recordándonos que una fotografía no es sólo el resultado de una contemplación, sino de una forma personal de mirar. Los paisajes, los rostros, los objetos, la realidad en suma, sigue ahí, delante de los ojos capaces de descubrirlos. La emoción de la belleza, el dolor y las desgarraduras producidas por el hambre, la violencia, el expolio y la injusticia que nos mostraron reporteros como Robert Capa o Agustí Centelles en España, Felice Beato en la China del siglo XIX, o Werner Wischoff en su camino alucinado hacia Grecia, los encontramos hoy en el trabajo de Sandra Balsells, Javier Bauluz, Pep Bonet, Koldo Chamorro, Alberto García Alix, Cristina García Rodero, Lobo Altuna, Ramón Masats, Isabel Muñoz, Gervasio Sánchez, y tantos otros que han asistido a los infiernos interiores generados por la sociedad de la opulencia, al martirio de la prostitución infantil en Camboya, al espanto de Kosovo, a la muerte inacabable en las ciudades de Irak y el Congo, a las hambrunas del Tercer Mundo y al drama de los condenados de la tierra, empujados por la desdicha a los países de promisión occidentales. Y el rostro de los otros, que ya nos fue mostrado por los pioneros del siglo XIX, sigue presente en el trabajo de Castro Prieto, Fernando Molerés,

Ricky Dávila, Díaz Burgos, José Manuel Navia, por hablar sólo de fotógrafos españoles. Y qué decir de los que, como Chema Madoz, han sabido crear un universo iconográfico propio, que las cámaras nos muestran sin la más mínima adulteración.

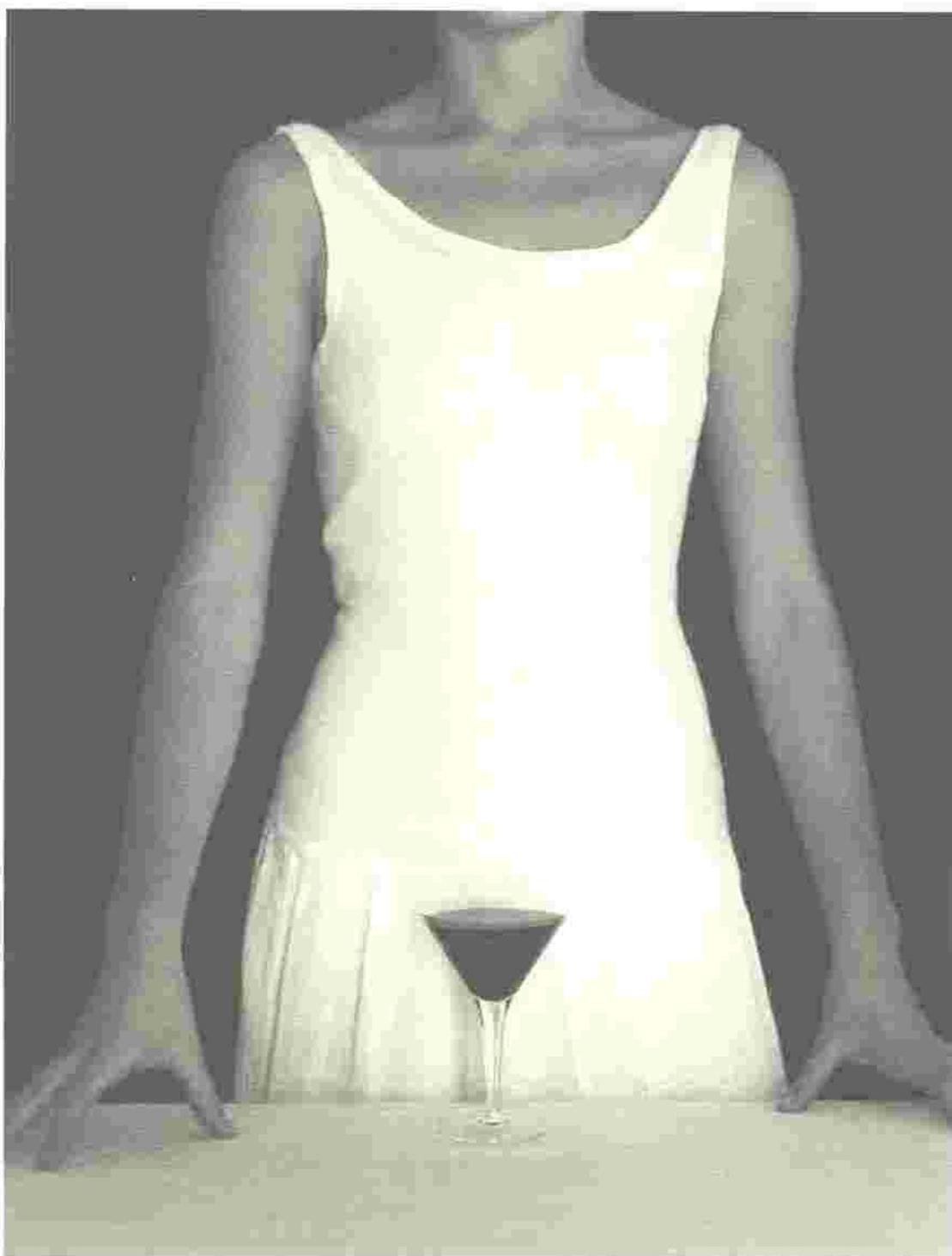
La fotografía realizada por aquellos reporteros que, como nos recuerda el maestro Kertesz, tan sólo tratan de recoger un recuerdo o un testimonio, nos dice que los fotógrafos deberían ser más humildes. Porque si la humildad es necesaria en el ejercicio de todas las artes, en fotografía es una condición indispensable. Sólo cuando la fotografía asumió las cualidades propias de su lenguaje consiguió resultados apreciables para la historia del arte contemporáneo y para su propia historia, como muestra el trabajo de Stieglitz, Paul Strand, E. Weston, E. Smith, Robert Capa y Cartier-Bresson. Contrariamente al delirio de los burócratas de la actual ortodoxia vanguardista, la fotografía sólo ha conseguido formar parte de la propia vanguardia cuando cuestionó su condición artística y no al revés. Pese a la obsesiva exigencia de novedad abanderada por funcionarios y marchantes, lo que define al arte del último siglo no es la mecánica sustitución de unas formas por otras, sino el pluralismo. Y eso incluye a la fotografía, que nunca encontrará un lugar en el ámbito de las Bellas Artes, mientras siga tratando de seguir la cambiante estela de la pintura, olvidando su propia naturaleza expresiva. “Los rivales –nos recuerda Brassai– no deberían ser la pintura y la fotografía, sino la pintura que trata de ser fotográfica y la fotografía que aspira a convertirse en pintura, la llamada fotografía pictorial o pictorialista. ¡Pues que se maten entre ellas y desaparezcan entre sí para siempre jamás”!



Cristina GARCÍA RODERO, Lavapiés, Madrid, 1997.



CASTRO PRIETO. Museo Lázaro Galdiano. Madrid, 2000.



Chema MADDOZ. Sin título. 1997.

Crónica de un expolio

Como afirmaba en el atrio de este discurso, siempre me ha cautivado el carácter narrativo de la fotografía, su cualidad de espejo y fuente de memoria. No por casualidad titulé así mi más ambicioso trabajo, la trilogía *Las Fuentes de la Memoria*, en la que he tratado, no sólo de hacer una historia de la fotografía española –una de las muchas posibles–, sino de recrear una imagen de la España que ya no es, antes de que el soplo del Progreso acabe por borrarla para siempre. Dado el estado de abandono en que se encontraban los archivos fotográficos españoles que habían logrado sobrevivir al polvo y a la incuria, aquella tarea se me antojaba entonces imposible. Hoy, cuando han transcurrido casi treinta años desde que un pequeño grupo de iluminados nos propusiéramos reconstruir la historia de la fotografía española, ya sabemos –en realidad, siempre lo supimos– que todo es posible, cuando se tiene la fe y la determinación necesarias. De las dificultades acumuladas en tan largos años de inquisiciones, de mi experiencia investigadora en archivos públicos y privados, en España y fuera de ella, he obtenido algunas enseñanzas, que he querido incorporar a este texto.

* * *

En 1870, Ángel Fernández de los Ríos achacaba al desapego oficial por la cultura la responsabilidad última de la destrucción de nuestros archivos y la ausencia de un verdadero interés por reunir

y preservar el patrimonio artístico español. Más de un siglo después, las palabras del escritor y periodista liberal podían aplicarse aún a los archivos públicos españoles, y la experiencia investigadora de autores como Pío Baroja y Ramón Valle-Inclán en los años de la anteguerra y de la nutrida legión de investigadores en los tiempos oscuros de la dictadura sólo han venido a confirmarlas. En los dos últimos siglos desaparecieron de España más de diez mil obras de arte, tras el sistemático saqueo de iglesias, archivos y catedrales. Y el expolio alcanzó proporciones alarmantes entre 1965 y 1980, según los informes de la Brigada Policial del Patrimonio. Todavía hoy se producen más de doscientos robos anuales de objetos artísticos en domicilios e iglesias, ante la incompetencia y la pasividad de las autoridades¹³. Esta realidad es aún más penosa en el campo de los escasos archivos fotográficos, arrumbados aún en los más insólitos trasteros. Cuando inicié mi trabajo, en vísperas de la transición democrática, la situación era absolutamente dramática, tras la destrucción de los fondos de la práctica totalidad de los fotógrafos que trabajaron en el siglo XIX. La historia de la fotografía española era entonces poco más que la crónica de un expolio. Periodos completos, como los del daguerrotipo y el calotipo, se habían perdido para siempre y sus escasos despojos sólo han podido salvarse merced a la bene-

¹³ Entre 1965 y 1980 se produjeron en España cientos de expolios artísticos que afectaron especialmente a las iglesias y ermitas del ámbito rural. A pesar de sus carencias, la actual Ley del Patrimonio trata de preservar los tesoros artísticos, posibilitando un registro exhaustivo de bienes culturales, que en los primeros años sumaron más de cien mil, lo cual dificulta su saqueo al permitir su seguimiento.

García-Osuna, Carlos. *En busca del arte ... ¿perdido?*. El Cultural, 13-4-2006.

mérita acción de un puñado de investigadores y coleccionistas, que no iniciaron su actividad buscadora hasta bien entrado el siglo XX. Y lo mismo ocurrió con la fotografía realizada durante el reinado isabelino, con lo que de los autores más importantes de aquel tiempo, como Alonso Martínez, Eusebio Juliá, Martínez Sánchez, José Spreafico, Antonio García o Martínez Hebert, sólo conocemos una ínfima parte de su trabajo, milagrosamente descubierta en rastros y mercadillos, en colecciones privadas y en los álbumes regalados a la familia real, que ésta fue arrumbando en los más arcanos chiscones de sus palacios. Archivos tan valiosos como los del fotógrafo Christian Franzen, que guardan la memoria de la Restauración, se fueron degradando fatalmente en los trasteros de una conocida institución pública. El obstinado desprecio de nuestros responsables culturales se mantuvo, inalterable, hasta ayer mismo, y en buena medida se mantiene aún, provocando la destrucción de cientos de colecciones de negativos de cristal, injuriadas por el olvido, utilizadas para los fines más mezquinos, malvendidas a las ópticas como simples cristales, regaladas a los chamarileros, arrojadas a los contenedores.

En 1980, cuando se publicaron las primeras obras dedicadas a la elucidación de la fotohistoria española, la fotografía no figuraba en el catálogo de bienes culturales de la Nación, y las escasas colecciones existentes se deterioraban gravemente en edificios públicos, como el importantísimo archivo de Jean Laurent y sus sucesores, olvidados en los sótanos del mismísimo Ministerio de Cultura. Ante la inexplicable pasividad oficial han ido desapareciendo, total o parcialmente, los archivos de los grandes maestros

de la fotografía española, en uno de los más devastadores genocidios culturales de nuestra historia contemporánea. Y lo mismo puede decirse de los propios estudios fotográficos, verdaderos espejos sociales de un tiempo irrepetible, de los que ya no se guarda memoria, tras la reciente demolición de las últimas galerías de retrato en las principales ciudades del país. Aquí mismo, en las cercanías de la Academia, acaban de desaparecer las históricas galerías de Káulak y de nuestro recordado compañero Alfonso, víctimas de la especulación inmobiliaria consentida por los responsables políticos municipales.

Yo me pregunto cómo podría ser la historia de la fotografía española, si desde una institución como la que hoy nos acoge se hubiese dado cabida a este lenguaje desde sus inicios, desde aquellos días ya remotos del verano de 1839 en que el daguerrotipo fue presentado en las más nobles instituciones políticas y culturales de París. Desgraciadamente no fue así y la historia de nuestra fotografía hemos debido elaborarla a partir de los menguados restos del expolio. Parafraseando a Larra, podría afirmarse que investigar en los devastados archivos fotográficos españoles ha sido llorar. Y, en buena medida, aún sigue siéndolo. Consecuentemente, la historiografía académica ha venido ignorando la existencia de la fotografía, y ni siquiera se han hecho intentos serios de integrarla en la Universidad como fuente de conocimiento histórico. Mientras en la mayoría de los países occidentales comenzó a hacerse con rigor la historia de la fotografía en los días postreros del siglo XIX, en España no se acometió la recuperación del pasado fotográfico hasta cien años después¹⁴.

Esta situación se ensombrece aún más si se la compara con la de otros países de nuestro entorno cultural, en los que el Estado y sus principales instituciones entendieron pronto el valor artístico y documental de la fotografía y sus infinitas posibilidades de registro y representación. En el mismo año 1839, el Estado francés adquirió los derechos del daguerrotipo, y en 1851 estableció el depósito legal para las fotografías, con lo que se ha podido crear la excelente colección fotográfica que actualmente se guarda en la Biblioteca Nacional de Francia. En el mismo año se fundó la legendaria Misión Héliographique, con el propósito de realizar un exhaustivo inventario fotográfico de las ciudades,

¹⁴ Tras la primera historia de la fotografía, realizada por H. Gossin (París, 1887), Josef M. Eder, director de la Escuela Imperial de Fotografía de Viena, publicó en 1890 su monumental *Geschichte der Photographie*. A esta obra de referencia siguieron otras importantes como la de Georges Potonniée (París, 1925), Erich Stenger (Nueva York, 1939), Raimond Lecuyer (París, 1945), Beaumont Newhall (Nueva York, 1949), Peter Pollack (Nueva York, 1958), Michel Braiwe (Bruselas, 1965), Emmanuel Sougez (París, 1965) y Helmut y Allison Gerheim (Londres, 1966). De ellas, sólo la obra de Gerheim había sido traducida al español antes de la muerte de Franco, en una edición de 1967 absolutamente descatalogada desde hace años. Obras básicas, como la de Newhall no fue traducida al español hasta 1982, un año después de que Marie-Loup Sougez publicase en España su conocida *Historia de la Fotografía* (Ed. Cátedra). Otras historias ya clásicas como las de Naomi Roseblum (Nueva York, 1984) y Michel Frizot (París, 1994) siguen siendo absolutamente desconocidas entre nosotros.

En España, los estudios historiográficos son escasos y tardíos, y apenas pueden ser considerados como tales. El primero es de 1898 y se debe a Joaquín Rubió y Ors, y no pasa de ser un recuerdo nostálgico de los años de invención del daguerrotipo, contados en dos artículos de prensa. En 1939, con motivo del centenario de la invención de la fotografía, Josep Demestres rememoró la realización del primer daguerrotipo en Barcelona, y en 1954, H. Alsina Munné dedicó un breve capítulo a la fotografía española en su *Historia de la fotografía*.

Para conocer el proceso de recuperación de la historia fotográfica española es menester consultar el documentado trabajo de Bernardo Riego, *La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica*, en Imagen e Historia, revista *Ayer*, Marcial Pons Editor, Madrid, 1996.

monumentos y obras de arte más sobresalientes del país; un proyecto en el que trabajaron fotógrafos ya clásicos como Baldus, le Gray, Bayard, Mestral y Le Secq, cuyos negativos originales siguen conservándose en los valiosos archivos fotográficos franceses. La actividad conservadora del Estado francés continuó después con la adquisición de los fondos de la importancia de los de E. Atget (1921) y los de Nadar (1951), y con la creación de instituciones como la Mission du Patrimoine Photographique (1980), que cuida y difunde los archivos fotográficos públicos. Gracias a su eficaz política de conservación, catalogación y difusión, la Mission ha recibido numerosas donaciones, no sólo de colecciones completas de fotografías, como las del Fondo Lartigue, sino de una significativa cantidad de copias originales de autores como Collar o el propio Lartigue. Pese a que los negativos son contemplados con no poca prevención por parte de los sectores oficialistas de la fotografía, que aún recelan de su propia reproductibilidad, los archivos fotográficos del Estado francés han apostado precisamente por su cuidado y conservación. La Mission du Patrimoine, como depositaria y propietaria de sus derechos, se encarga de conservarlos y difundirlos a través de tirajes adecuados y publicaciones reunidas en la colección *Donations*, iniciada en 1989.

En otros países como Canadá se creó en 1908 el Archivo Nacional de Fotografía, y en la antigua Unión Soviética se inició en 1926 un ambicioso programa de documentación fotográfica, que reunió en un archivo central todas las imágenes relacionadas con la revolución de octubre. La cualidad testi-

monial de la fotografía ha sido considerada también por diversas instituciones como la National Photographic Record Association, creada en 1897 en Inglaterra por Benjamín Stone, con el objetivo de “conservar en fotografía, no sólo nuestros edificios y monumentos, sino nuestra vida cotidiana, nuestros usos y costumbres, nuestros modos de vestir, de trabajar y de divertirnos: todo lo que muestre en el futuro lo que fuimos y cómo vivíamos”. En 40 años de intensa dedicación, esta asociación consiguió reunir un archivo de más de 25.000 fotografías, “en provecho de las generaciones futuras”. Una iniciativa semejante fue llevada a cabo por Leon Vidal y Fleury-Hermages, creadores del Museo de Fotografía Documental (1894), que contó con colaboradores en toda Francia. Más relevante aún fue la actividad de la Liga Fotográfica, creada en Estados Unidos en vísperas de la Gran Depresión de 1929, con el propósito de documentar la imagen de la sociedad norteamericana en aquellos años oscuros. “La fotografía –se lee en su documento fundacional– tiene un enorme valor social; sobre ella recae la responsabilidad y el deber de plasmar la imagen del mundo actual, de modo que nuestros nietos puedan un día conocer cómo era nuestra vida (...) La Liga trabaja en armonía con la tradición de Stieglitz, B. Abbot, Paul Strand, Edward Weston y aquellos fotógrafos puros que se alejan de la anquilosante y mixtificadora falsedad del pictorialismo, que se avergüenza del propio lenguaje fotográfico”. La importancia de la Liga fue decisiva en la fotografía norteamericana de la época, y pese a la profunda escasez de medios, en ella llegaron a colaborar figuras tan relevantes como Paul Strand, Berenice Abbot, Weston,

Ansel Adams, Henry Cartier-Bresson, W. Evans, Margaret Bourke-White y Robert Capa¹⁵. Simultáneamente, el Estado norteamericano iniciaba, a través de la Farm Security Administration (FSA), una exhaustiva documentación fotográfica sobre las durísimas condiciones de vida de los campesinos, provocadas por la Depresión. A partir de 1935, y durante ocho años de intensa dedicación, Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Carl Mydans y Gordon Parks, recorrieron los pueblos del país realizando cientos de excelentes imágenes, que hoy son consideradas como uno de los más valiosos tesoros de la historia de la fotografía.

Lamentablemente, nunca se alentó en España un proyecto similar, y menos aún en tiempos tan remotos. El terreno de la cultura se ha asemejado durante largos años a un erial, dado que las autoridades a las que habría correspondido su fomento y estímulo no manifestaron más que un evidente desapego por la misma. En el año 1898, más de un 60 por ciento de los españoles permanecían uncidos aún a la desdicha del analfabetismo, un 63 por ciento eran braceros y campesinos sin tierra, y sólo uno de cada seis trabajaba en la industria. En los umbrales del siglo XX, sólo diez mil familias poseían la mitad del catastro y un 15 por ciento era dueño de casi la mitad de los bienes de la Nación. Aquella España preindustrial, desigual y desigualitaria, sólo dedicaba una ínfima

¹⁵ Algunos de estos maestros formaron parte de la Junta de Consejeros de la Liga. Su entusiasmo les llevó a crear la ya mítica revista *Photo Notes*, dedicada enteramente a la fotografía documental. Cuando en 1940 murió Lewis Hine, su obra fue donada enteramente a la Liga.

parte de sus presupuestos a la ciencia y la cultura —exactamente 25.000 pesetas, entre 1875 y 1904—, mientras que un ejército todavía colonial mantenía en nómina a 561 generales, 582 coroneles y 19.790 oficiales, y solamente en el año 1921 se dedicó a la infortunada Guerra de Marruecos nada menos que doscientos millones de pesetas. Mientras tanto, los estudios académicos continuaban siendo el privilegio de las clases acomodadas, cuyo desinterés por la cultura corría parejo con su arrogante y secular ignorancia. La situación se mantuvo, inmutable, durante los años finales de la Restauración y la Dictadura primorriverista. Tras la trémula esperanza republicana rota por un golpe de Estado militar que hundió al país en la más cruenta guerra civil de su historia, y los años oscuros del franquismo, que dieron la espalda a todo proyecto de regeneración cultural, los archivos fotográficos españoles consumaron su gradual ruina y acabamiento.

Y lo más grave es que, en el tiempo presente, los protagonistas de nuestra historia fotográfica han ido desapareciendo, privándonos así de un formidable caudal de conocimiento, absolutamente indispensable para los historiadores y para las generaciones futuras. Hombres como Christian Franzen, Luis Escobar, Juan María Ardizzone (último representante de la firma *Káulak*), Luis Sánchez Portela, Martín Santos Yubero, Manuel Ferrol, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Xavier Miserachs, o los recordados compañeros nuestros Juan Gyenes y Alfonso Sánchez Portela, han muerto ante nuestros ojos, sin que poco o nada se haya hecho por parte de los poderes públicos para preservar debidamente el legado de su memoria. Estaríamos ya, y esto es aún más dramático, en pleno proceso de la

posmemoria, porque nunca más tendremos ocasión de disfrutar del testimonio directo de estos grandes fotógrafos, del magisterio de su trabajo y la enseñanza de sus vidas.

El valor documental de la fotografía ha sido reconocido por los responsables de decenas de museos de todo el mundo, que, sin desdeñar sus valores artísticos, han recurrido a ella como utilísimma herramienta de trabajo. Los propios fondos de negativos originales son considerados ya como una parte esencial del material museístico en diversos museos y centros de arte del mundo. A partir de los años veinte del siglo pasado comenzaron a establecerse en ellos importantes secciones fotográficas, aunque la UNESCO no reguló su tratamiento hasta 1978, año en que recomendó la preservación, catalogación y difusión de la fotografía, a la que comenzó a incluir en la categoría de bienes de interés artístico. Desde esta institución se hizo un llamamiento enérgico a las autoridades culturales, instándoles a preservar el patrimonio fotográfico universal. Pese a estas recomendaciones y al ejemplo cercano de países como Francia, Alemania, Inglaterra o Portugal, en España se mantienen aún las antiguas y profundas carencias en el campo de los archivos públicos de fotografía. La ignorancia y el desprecio de los responsables culturales del Estado y de las Administraciones autonómicas y provinciales han provocado una situación dramática, pese a los importantes logros conseguidos en los últimos años, debidos en buena parte al patrocinio de instituciones privadas de carácter financiero, cada día más fuertes, frente a la indigencia de los poderes públicos, cada día más débiles.

A diferencia de otros países de nuestro entorno, todavía carecemos de un Centro Nacional de Fotografía, que emprenda la tarea pendiente de elaborar un informe exhaustivo sobre la situación de los dispersos archivos fotográficos del país y sus más apremiantes carencias, reunir los restos de la devastación, conservar y clasificar adecuadamente los fondos ya existentes, hacerlos públicos y ponerlos a disposición de la sociedad, aprovechando las infinitas posibilidades que ofrecen las modernas técnicas digitales. Algo que viene demandándose insistentemente en las recientes disposiciones de la UNESCO, y que no parece que España esté en condiciones de cumplir ante la ausencia de una decidida política oficial en este campo y la preocupante desvertebración institucional, provocada quizás por el ascenso imparable de los provincianismos, regionalismos, nacionalismos y otros excesos¹⁶. Esta tarea sólo puede emprenderse desde los organismos de la

¹⁶ Algo que quedó meridianamente claro en las Jornadas de Conservación de Archivos Fotográficos celebradas en Madrid, en 1985. Ya entonces se vio la inviabilidad de una acción común, dirigida a la conservación de los archivos fotográficos españoles. A partir de aquellos años se inició un trabajo intenso y descoordinado, que ha conseguido preservar decenas de fondos históricos. Sin ánimo de ser exhaustivos, instituciones tan diversas como el Museo de Arte y Tradiciones Populares de Barcelona, el Cehiform de Cartagena, las Filmotecas de Salamanca y Sevilla, los archivos municipales de Barcelona, Vitoria, Gerona y Vigo, el Centro de Fotografía e Imagen Histórica de Guadalajara, y el Museo de Pontevedra, han realizado una estimable labor de catalogación y difusión en los últimos años. Archivos tan importantes como el del Patrimonio Nacional fue catalogado gracias al decisivo apoyo de una institución financiera catalana. Los fondos de la Biblioteca Nacional de España, no fueron ordenados hasta 1989, aunque aún quedan miles de negativos de cristal sin ordenar ni documentar. Especialmente reseñable es la gestión del Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña desde el inicio de los años ochenta del siglo pasado, partiendo de una política de donaciones, que deberían imitar otras instituciones públicas.

Administración, desde el reconocimiento definitivo por parte de las autoridades culturales de la Nación del carácter de creación artística de la fotografía y de su condición de espejo y fuente de memoria. Y en este empeño no debería estar ausente esta Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tanta sensibilidad ha mostrado en los últimos años hacia el lenguaje de la fotografía, cuyo concurso debe ser, como ya lo es en otros ámbitos artísticos, absolutamente decisivo para prevenir futuros estragos, orientar a los profesionales, sugerir auxilios y aportar remedios.

Reunir las imágenes del pasado, rastrearlas obsesivamente en los más incógnitos y distantes trasteros y contenedores, darlas a conocer en mis libros, ha sido mi ocupación principal en los últimos treinta años. Quizás este empeño no haya sido otra cosa que un vano intento de preservar lo más noble y perdurable de lo que fuimos, de lo que fueron nuestros padres en este país nuestro, convaleciente aún de las injurias de su historia. Pero no existe para mí otra herramienta mejor que la fotografía, para tratar de hallar el nombre exacto de las cosas, como quería Juan Ramón Jiménez. Porque no es posible convivir armoniosamente, y menos aún, vislumbrar las sendas del futuro, si carecemos de una memoria común: la que trémulamente nos ofrece la fotografía.

Muchas gracias.



ALFONSO SÁNCHEZ PORTELA.

Primer fotógrafo miembro de la
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ.



Martín CHAMBLÉ.
El gigante de Paruro.
1929.

Sres. Académicos:

Esta Real Academia me hace el honor de que sea yo el encargado de dar respuesta en su nombre al discurso de ingreso de un estudioso de nuestro pasado histórico a través de la fotografía española.

He de agradecerlo muy sinceramente, pues con ello creo hacerme portavoz de esta entidad que hoy no sólo da entrada a un eminente historiador y crítico, sino que, además, da muestras de querer remediar, en la medida de sus posibilidades, una gran injusticia.

Los reveladores datos que hemos oído sobre la desidia y el abandono que la cultura de nuestro país ha manifestado respecto a la fotografía reclaman una imperiosa rectificación. No hace mucho tiempo, en 1996, algunos medios de información daban noticia de la paradoja que implicaba la abundante bibliografía generada en el ámbito fotográfico, con la publicación de numerosos libros técnicos y una extensa información científica o conceptual, frente a la ignorancia que la historia académica parecía destinar al fenómeno. El Real Decreto del 10 de julio de 1987, sin embargo, se adelantaba a esa noticia que comentamos para contrarrestarla con la modificación de los estatutos de la Academia que dieron cabida también a la fotografía entre las artes, siendo así Publio López Mondéjar la

quinta personalidad destacada, que perteneciendo en exclusiva a esta materia, viene a integrarse en la sección de Nuevas Técnicas de la Imagen de esta casa. Su presencia aquí me hace albergar esperanzas, por el impulso y constancia con que, sin duda, trabajará para dar a la fotografía el lugar que le corresponde.

Viene ahora, por tanto, entre nosotros un historiador al que tiene que responderle un escultor que, sin conocimientos científicos ni tecnológicos en la materia, sí ha convivido con la fotografía de una manera cercana, cordial, emotiva, diría más incluso, deudora por la amplitud que, gracias a ella, la observación y sentido de la realidad adquieren.

Para todo artista, la naturaleza del hombre y las múltiples entidades que lo acompañan son el modelo, o mejor, la senda por donde caminar. En algunos medios y, dado mi compromiso con lo real, se ha dicho de mi obra que sus personajes han sido recogidos de reportajes periodísticos. No es del todo exacto, al menos dicho de esa forma. Lo cierto es que la fotografía no actúa en mí guiándome bajo un aspecto formal y plástico, sino como un incitador de ideas. La realidad para mí, sin duda, se ha ampliado a través de la información gráfica que recibo. Pero, en realidad, mi obra responde a vivencias que se han formado en contacto conmigo. Muchos de mis personajes son familiares y vecinos que tangencialmente coinciden con los que quedaron recogidos en el reportaje gráfico. Puede suceder también lo contrario: es decir, se fusionan de tal manera el modelo físico con el fotografiado que el primero adquiere la carga emotiva y simbólica, provocada por una noticia lejana

en el espacio y su cobertura en imágenes de las que procede el segundo. Quizá en esto radique el documentalismo que, para Muñoz Molina, proporciona “ese simple temblor de experiencia humana”, como acabamos de oír. Para mí, como para muchos artistas que nos precedieron —más tarde veremos algún ejemplo—, la fotografía se perfila como un auxiliar estimable.

Nos llegan, digo, las ideas de un historiador que, con el aliento y el impulso de los clásicos, no sólo nos enseña con su obra la historia de la fotografía, sino que, atendiendo al poder evocador de este lenguaje, ha construido un gigantesco fresco de la realidad social, histórica y política del país. Con estas palabras, o muy parecidas, se han recibido y celebrado todos y cada uno de los libros que ha publicado.

Dentro de su biografía, no deja de ser curioso que su nacimiento se produjera en Casasimarro, Cuenca, el año 1946. Es como si el destino le reservara casi el centro de la península para que pudiera abarcar con facilidad toda nuestra geografía con su estremecida historia. Aquel niño, con la inquietud que nacía entonces en él, miraba asombrado las antiguas fotos que su madre guardaba en latas de Colacao. Lo hacía desde ese punto equidistante que favorecerían sus futuros viajes, tanto reales como virtuales, por toda nuestra tierra y por las rutas de una mente ilusionada, atesorando detalles y testimonios de nuestro pasado.

En la Universidad Complutense de Madrid, entre los años 1963 y 1968, combina de una manera muy acertada los estudios de

ciencias políticas y económicas con los de periodismo. Yo creo que, complementándose estas dos materias, consiguió una formación que ha resultado ser muy eficaz.

A punto de acabar sus estudios, los completa con cursos, seminarios y colaboraciones con Alonso Zamora Vicente, Ramón Masats y H. Cartier-Bresson. Después de colaborar en la sección de cultura de revistas como *Sábado Gráfico*, *Estafeta Literaria*, *Criba*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Triunfo* y en los diarios *Informaciones*, *Madrid* y *Pueblo*, publica en 1970 su primer libro "Poesía de la negritud", significativo título que ya dice mucho de su inclinación humanística. En 1980, aparecen sus "Retratos de la vida", primera muestra en España dentro del género de investigación fotográfica. Con una actividad intensa colabora en revistas, hace investigación histórica, dicta conferencias, realiza exposiciones y dirige la colección de monografías fotográficas "Cuenca en la mirada". Después de publicar libros como "Memoria de Madrid" (1984) y "Crónica de la luz" (1985) inicia en 1988 la edición de su obra magna, la trilogía "Las fuentes de la memoria".

Así, de "obra magna" precisamente, la calificó el poeta y hasta hace unos meses director del Museo Esteban Vicente de Segovia, José María Parreño, en un extenso reportaje del año 1998. Aseguraba no exagerar nada al calificar esta trilogía (1989, 1992 y 1996) como uno de los libros más importantes que se hayan editado en nuestro país. Lo consideraba simultáneamente como un libro de historia de España a través de las imágenes y un libro sobre la historia de la fotografía española. La editorial fue

Lunwerg Ediciones, con la que trabaja López Mondéjar desde 1986 y la publicación dio origen a un programa de exposiciones itinerantes que intentaban ilustrar intensos periodos de nuestro devenir histórico. Éstas se estructuraban en apartados llamados “Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX” (1989), “Fotografía y sociedad en la España de 1900 a 1939” (1992), y “Fotografía y sociedad en la España de Franco” (1996). La itinerancia por el extranjero de estas exposiciones obligó a importantes traducciones de los catálogos y, como consecuencia, del libro que los reunió y que, a modo de gran retablo, nos hacía ver, con su palabra y sus escogidas imágenes, una memoria estremecida, capaz de dar vida a un pasado evocador y entrañable, capaz de recopilar los rostros de padres, abuelos y bisabuelos en el dibujo de su agitada circunstancia. Memoria y retablo que venía a sugerirnos cómo “su lazo de unión entre vivos y muertos se convierte en el recuerdo por excelencia” y cómo “la memoria entraña un acto de redención”, porque “lo que se recuerda ha sido salvado de la nada”. Y esto, incluso, a pesar de las palabras de John Berger, según las cuales también “la cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace dios y vigila por nosotros”. Para Publio, en cambio, la memoria no se esconde ni protege e impulsa a mostrar la verdad múltiple de una sociedad y su tiempo.

Son tantos los datos biográficos de López Mondéjar —las ediciones y reediciones de sus libros, las importantes obras colectivas en las que colabora con coautores de la talla de Juan Benet, Mario Vargas Llosa, Luis Carandell, José Manuel Caballero Bonald, los

numerosos premios y galardones que recibe—, que ellos mismos aconsejan pasar a otros temas.

En el discurso que acabamos de oír, yo percibo dos vías o caminos, a través de los cuales sus conocimientos científicos e históricos por un lado y, por otro, el debate intelectual sobre la identidad de la fotografía avanzan impulsados por un espíritu de noble ambición.

Se observa igualmente que, a medida que los avances proporcionan nuevos instrumentos y las conquistas expresivas enriquecen la capacidad de captación de la realidad, los conceptos que intentan mantener viva la entidad pura de la fotografía se sienten amenazados e incrementan sus argumentos para no perder su misión ni su destino. En esos momentos, cuando las dos sendas se entrecruzan, el lenguaje duplica sus significados y el autor, con su mente deductiva, apasionada, bien asentada en su capacidad, nos involucra en el dilema y, fascinados por la cuestión, tenemos que optar: la fotografía es un “procedimiento impersonal, sin alma”, como lo definió Baudelaire; o es, más bien, “la imagen del universo, reflejada en el espejo de metal tornasol, el verdadero espejo con memoria”.

Por compañerismo, en este punto, conviene recordar que el eminente poeta también criticó duramente la escultura por su condición de antimoderna, calificándola de “arte de salvajes, brutal y positiva como la naturaleza”. Resulta, si no raro, al menos llama la atención, que en el instante en que el lenguaje considerado

más moderno le niegue a la fotografía valores de la tradición y a la escultura le afee su apego al pasado. Esto quiere decir que los conceptos cambian, según se disponga de un punto de mira con panorama más amplio y perspectiva más nítida.

Durante el discurso, aflora con alguna frecuencia el enfrentamiento entre la búsqueda de una identificación de la fotografía, –superando su condición mecánica como creación artística– y el arte que la historia avala como tal. El autor nos señala “la fascinación que la fotografía provoca en nosotros, al mostrarnos el trémulo reflejo de la vida, son instantes fugaces que el tiempo convierte en pasado”. Y nos recuerda a Susan Sontag, “elevando las fotografías, incluso las más despojadas de méritos artísticos o artesanales, al nivel de las artes”.

Con respecto a este dilema, convendría recordar lo que escribió Bonnard cuando, bajo el agobio y la zozobra, se propone el dibujo de unas flores: “Intenté pintarlas –dice–, unas rosas, directamente, con precisión, pero me dejé llevar por detalles... Encontré que me hundía, que no iba a ninguna parte, se me había perdido. No podía recobrar mi primer impulso, la visión que me deslumbró, mi punto de partida.”

Es el mismo sueño, expresado en lenguajes diferentes.

En todo caso, podemos acogernos a una precisión que hace John Berger y que diferencia de otras imágenes visuales, las gestadas por la fotografía, que no es ya una imitación o una interpreta-

ción de su tema, “sino una verdadera huella de éste”. De hecho, ninguna pintura o dibujo, por muy naturalistas que sean, consiguen pertenecer a su motivo del modo en que la fotografía, en cambio, lo hace.

De la condición especial de la creación fotográfica, a mí me enseñó mucho cierta instantánea, publicada por la revista *Paris Match* del escultor Giacometti, una semana después de su muerte. Ahora la he vuelto a ver para confirmarla como el primer indicio y testimonio del artista y de su obra.

El formato era vertical y también tenían esta medida las ventanas de los edificios, tras la efigie del escultor. Todo, por lo tanto, parecía alargarse e inspirar una sensación de huida. La imagen caminaba, siguiendo unas marcas circulares de la calzada que, por efecto de la perspectiva, parecían acercarla a nosotros. Cada vez más próxima se cubría con una gabardina que, embozándolo, adelgazaba sin embargo su cuerpo hasta lo inverosímil, como si fuera una más de sus propias figuras, sepultada en las telas, empapada por una lluvia que quitaba materia y peso a todo lo que circulaba bajo ella. De este modo, se representaba un espacio a punto de desaparecer.

Para mí el tema y su fotografía eran una misma cosa y lo que apuntaba Berger se confirmaba. Como se confirmaba igualmente aquello señalado por Susan Sontag de que la fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), también es un vestigio, un rastro directo de la imagen previa, como

una huella o una máscara mortuoria, algo que conserva de un modo nostálgico las trazas de su primer origen.

Se la tiende a considerar un arte preciso y totalmente realista, pues en su traslación al papel, a la estampa, reproduce una completa fidelidad. Tan real es que, como se dice de antiguo, “sólo le falta hablar”. La lealtad al motivo la entiende muy bien Publio, aunque es cierto que, para él, la fotografía, como la pintura o la escultura, habla además con su silencio y su quietud, compartiendo espacio con “el sueño, el documento y la creación”. Por eso, Publio incorpora lo narrativo a su especial visión de lo fotográfico, para prestarle palabras y ponerse verbalmente al servicio de su expresividad, con un total acierto, una total entrega poética y enternecida.

De ahí que al iniciar sus ensayos sobre los fotógrafos que estudia, suele hacerlo aludiendo o citando a algún poeta que, por afinidad con aquéllas imágenes, pueda sintetizar el sentido visible de lo que venga después.

Esto ocurre muy claramente con el libro “Martín Chambí, fotógrafo del Perú”, que arranca con ese verso, “Perdonen la tristeza”, de Vallejo, verso de trascendente significado, petición de disculpas delicada por la crudeza de las imágenes que se suceden. Publio, con palabras sin duda impregnadas del mismo espíritu, nos confiesa estar “subyugado por la mirada del fotógrafo, por su sencillez, por su comunicación con el modelo, al que mira con una profunda carga de ternura, de dulce ingenuidad y



Isabel MUÑOZ. *Serie Danza Cubana*. La Habana Vieja, 2001.

de amor”. Poco más adelante, subraya cómo la mirada de Chambi va más allá de la fría objetividad de la cámara, del simple certificado de la vida, más allá, probablemente de su propia voluntad, al retratar a estos personajes que parecen “vestidos ya para la muerte”.

En uno de los últimos encuentros que tuve con él, se me reveló un aspecto de su personalidad de gran atractivo. Visitaba mi estudio de escultor, acompañando a Isabel Muñoz, fotógrafa –como saben– de enérgicas y sutiles figuraciones. Después de recorrer la superficie destinada a almacén de obras ya acabadas, permanecimos hablando propiamente en el taller, delante de un volumen de arcilla acumulada que ya empezaba a tomar forma. Se percibía –y ellos así lo manifestaban– que el barro, la materia plástica iniciaba un recorrido en busca de la expresión más propicia. La superficie de las partes querían ser ellas, marcando su función, al tiempo que guardaban lealtad a la dirección interna del conjunto que guiaba la trayectoria del trabajo. Éste, por supuesto, estaba muy lejos todavía de estar concluido y, buscando esa idea profunda, casi ignorada que, al final, es la que genera todo tipo de creación, yo les comentaba el inédito sistema de trabajo de algunas obras de Rodin. Sobre fotografías realizadas en el taller, recogiendo aspectos totales o parciales de sus obras, el autor diseñaba con trazos de pluma y lápiz modificaciones y añadidos, o bien, descubría nuevos agrupamientos de las imágenes emulsionadas, imponiéndose de esta suerte dos periodos o etapas en la consecución de la obra, una confirmada y la siguiente todavía en la penumbra.

Otro escultor italiano, Medardo Rosso, con la fotografía que realiza sobre sus esculturas inacabadas, con las intervenciones que practica sobre los negativos, modificando encuadres, velándolos parcialmente, rascándolos para inmaterializar algo de ellos, no hace otra cosa que anticipar no uno, sino varios finales para su obra con los que intentar poseer ya lo venidero. Publio, de igual manera, con impulso entusiasta y profundamente profesional, reclamaba medios para dejar documentados estos períodos todavía sin final. Quería que nada escapara a su afán de captación de la vida y, por tanto, de la total y también inacabable realidad.

Yo recordé, de nuevo, unas palabras de César Vallejo: “Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo”. Sentí como, si no con la misma gravedad, con parecida convicción acompañada de su generoso empeño, el estudioso e historiador no quería sólo dejar constancia de lo que es o ha sido. También quería que preservemos del olvido lo que aún no es, que guardemos el recuerdo de lo que está por venir.

Publio López Mondéjar, fotohistoriador notable, hombre de oficio y espectador atento que sabe ver más allá de la unión de la palabra con la imagen, lector y viajero por las rutas del arte y de la vida, compañero de los infortunados, mente apasionada de lejana visión, trae a esta institución nuestra la poesía y la verdad del blanco y negro, el arte de la fotografía como baluarte de la memoria.

La Academia te da su más cordial bienvenida.

*La presente edición ha sido posible
gracias a la generosa colaboración de:*

LUNWERG EDITORES

ÁREA GRÁFICA. ROBERTO TURÉGANO
que hizo el diseño y la maquetación

FOTOMECÁNICA LUCAM
que preparó la preimpresión

BRIZZOLIS. ARTE EN GRÁFICAS
que ha realizado la impresión en sus talleres en Pinto

HERMANOS RAMOS
que se ocupó de encuadernarla

*Especial agradecimiento del autor por la cesión
de las fotografías que lo ilustran a:*

ALBERTO SCHOMMER, RAMÓN MASATS,
ISABEL MUÑOZ, CASTRO PRIETO,
CRISTINA GARCÍA RODERO, CHEMA MADDOZ,
FAMILIA CHAMBI, HIJOS DE CATALÁ-ROCA,
LUIS ESCOBAR UREÑA

© de los textos: los autores

ISBN: 978-84-9785-464-1

Depósito Legal: M-14160-2008

