Lúcida y bella demostración de cómo con la fotografía somos capaces de construir una imagen de nuestra trayectoria individual y colectiva

El presente trabajo, a cargo del profesor Antonio Ansón, representa el segundo en la colección "Textos inevitables", lanzada por la editorial PROAP, habiendo sido el título inaugural *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, firmado por Juan Albarrán. Como se explicita en la página *web* de la editorial, la colección aborda "textos que enriquecen y confrontan las narrativas tradicionales del arte", y es que, en efecto, los diferentes capítulos que conforman la obra adoptan la fórmula genérica del ensayo (habitual en nuestro autor, como ya tuvimos la oportunidad de apreciar en su magnífico *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, editado en 2000) descartando el discurso historicista, aunque sus páginas hablan mucho de historia y de algunos condicionantes que determinan y han determinado la creación artística, en este caso, fotográfica, en nuestro país. Igualmente también se habla de ciertos modos de recepción de tales obras y de ciertos modos de comprender y (re)conocer los hechos históricos, concretamente la Guerra Civil, por parte de distintas generaciones. El papel de la memoria y cómo ésta se materializa o no en los proyectos artísticos, cobra un especial protagonismo en una época de vaivenes en lo político que, desafortunadamente, han llenado y vaciado de contenido (y de financiación) la controvertida noción de la "memoria histórica". Un concepto, el de "memoria" y su contrario, que substancia buena parte de las páginas de este libro, como aparece ya indicado en el propio título, y que aparece también en los proyectos artísticos donde lo fotográfico adquiere una dimensión protagonista.

El texto no es una historia de la fotografía "al uso", aunque, insistimos, tiene mucho de histórico, con nombres propios en el ámbito del reportaje fotográfico patrio (con una clara presencia de Agustí Centelles, sin ir más lejos) citados aquí y allá, y que suponen el anclaje conceptual a partir del cual partirán otros fotógrafos de generaciones posteriores para desarrollar algunos de esos proyectos, como tendremos oportunidad de comentar. No obstante, es cierto que la Guerra Civil apenas ha tenido un tratamiento específico en la historia de la fotografía española, más allá de esos artífices puntuales (nacionales y extranjeros, en este segundo caso, siempre a vueltas con Robert Capa) que, desde la vertiente del reportaje de actualidad, por tanto periodístico, tomaron esas imágenes en el campo de batalla (o no) que dieron la vuelta al mundo de la mano de semanarios ilustrados. En este sentido, el propio Ansón, se pregunta: "¿Cómo era posible que el asunto que había marcado la historia de España de manera profunda y dramática hasta hoy mismo no tuviera la menor incidencia en la historia de la fotografía de este país" (p. 11). Esta cuestión es la que mueve sin duda al autor a iniciar su discurso que, más que centrarse en esos nombres conocidos, cronistas coetáneos al conflicto, se va a ocupar de las experiencias inmediatamente posteriores y, sobre todo, ya en democracia. Así, establece una interesante y novedosa articulación generacional a partir de tres conceptos que se adscriben, respectivamente a cada una de estas generaciones: el **"silencio"**, que se asocia con los nacidos al poco de terminar la guerra o que eran niños durante la misma, el **"olvido"**, que formaría parte de la generación activa ya en los últimos años del franquismo, y la **"memoria"**, vinculada con las fotógrafas y fotógrafos nacidos precisamente en este periodo y que desarrollan sus trayectorias en los años ochenta, noventa y siglo XXI, en plena democracia (pp. 13-14, 24 y 43). No son nuevos estos tres conceptos (glosados en el apartado 2 del libro) en la reflexión de Ansón, puesto que el que firma estas

líneas tuvo la oportunidad de escucharlos por primera vez de su boca en la conferencia "Una arqueología de la mirada", impartida a finales de noviembre de 2013 en el contexto de la exposición *Todo Centelles (1934-1939),* instalada en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Asimismo, también fueron analizados en letra impresa en su artículo "En busca de la memoria perdida. La guerra civil y la fotografía española contemporánea", aparecido en la revista *Archivo Español de Arte* (Ansón, 2016: 151-164), que supone una especie de embrión del texto que aquí estamos considerando.

Brevemente refiere el ensayista la labor de los "fotógrafos del silencio", cuyos máximos representantes fueron a su juicio los integrantes de Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense) (Terré, 2006), cuya estética "recuerda al neorrealismo, pero no su contenido". Es decir, que las fotografías de éstos "reflejan la pobreza, los terrenos baldíos y los descampados que aparecen en las películas neorrealistas italianas", sin olvidar el neorrealismo falangista "hedillista" de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) (p. 31), pero no acaban de orientar sus fotografías hacia la crítica social o hacia la denuncia de una realidad injusta. Está claro que las cortapisas censoras hicieron mucho por evitar una visión contraria al régimen.

Por el contrario, los años setenta son los de la "rebeldía". Aglutinados en torno a la revista *Nueva Lente*, nombres como Pablo Pérez-Mínguez o Jorge Rueda encarnaron a la perfección los nuevos aires irreverentes de la contracultura, en estricta sintonía con el resto del panorama internacional (VV.AA., 1995). Si bien es cierto, según aprecia Ansón, tampoco en ellos "existe un compromiso social y político con la situación que vive el país, y mucho menos el menor rastro que recuerde o señale nada que tenga que ver con la Guerra Civil". Y acaba sentenciando con una relación de jugosas y polémicas implicaciones: "La transición política española y la transición fotográfica comparten una misma voluntad de olvido premeditado" (pp. 38-39). Un olvido que será mitigado al hacer memoria, gracias a los fotógrafos de la tercera generación. Ciertamente, el interés principal se centra en éstos, casi todos españoles, a los que Ansón ha seguido la pista para describir cómo han hecho uso de la memoria, cómo ésta se ha constituido en el substrato para mover a las conciencias en aras de una reivindicación que no ha aspirado más que a recuperar, a su vez, la dignidad orillada por décadas de ignominia, la de las víctimas. Memoria, por tanto, soterrada en un primer momento por el silencio, el largo *Tiempo de silencio* que titulaba Luis Martín-Santos, evidentemente emanado de las políticas censoras, y que suele sobrevenir después de "experiencias traumáticas", como sucede con el caso de la *shoah*, de manera que el recuerdo doloroso, la "recuperación de la memoria", solo es posible mediando una generación, es decir, que son los nietos los encargados de rendir homenaje a las víctimas o de acusar a sus verdugos. En la línea del artista francés Christian Boltanski, que ha abordado en diferentes ocasiones en sus instalaciones, con un importante componente fotográfico, el tema del holocausto judío, como podemos ver en su obra *Sans-Souci* (1991).

Esa gestión de los hechos del pasado y su recuerdo, que define una estrecha relación, a veces no exenta de problemas, entre sus protagonistas y los que han venido después, es lo que la investigadora estadounidense Marianne Hirsch, citada por Ansón (p. 15), ha definido como "postmemoria" (Hirsch, 2009: 20-43). El paso del tiempo y la transformación de las ciudades parece que ha ocultado las terribles circunstancias que una vez acontecieron en ellas, pero la labor pertinaz de estos fotógrafos, que tienen mucho de historiadores por cuanto algunos han buceado en ocasiones en los archivos, se empeña en hacer aflorar esa realidad prácticamente ignorada sobre todo para los más jóvenes. Es así como se comprende el proyecto de Ricard Martínez *Forats de bala* (2009) o *Madrid, qué bien resistes* (2015), de Javier Marquerie, por tanto, pertenecientes a autores de la tercera generación, la de la memoria. El primero retoma las famosas imágenes de Robert Capa o Agustí Centelles ambientadas en Barcelona, y las reproduce a escala 1:1 para colocarlas en los lugares exactos donde tuvieron lugar algunos tiroteos. Entre las imágenes, no podía faltar quizás la fotografía más conocida de Centelles, en que aparecen tres guardias de asalto parapetándose tras unos caballos muertos en la Calle Diputació. De este modo se hace partícipe al transeúnte anónimo de unos hechos que puede perfectamente desconocer; se (re)construye visualmente el pasado, se le hace ocupar un espacio físico que en su día fue suyo.

Anterior a Martínez, Ansón alude a la obra pionera de Francesc Torres, nacido en 1948, por tanto, perteneciente a la generación intermedia, pero que por sus inquietudes puede ya incluirse en la tercera. Uno de los nombres más significativos del videoarte y del conceptual barcelonés de los años setenta, y del cual destaca su *Residual Regions* (1978), una instalación localizada en el ámbito rural, asentada sobre diferentes estratos arqueológicos (históricos) que confluyen en la Guerra Civil. Esta obra tiene la importancia de que "por primera vez, en la historia de la fotografía y del videoarte, la Guerra Civil española se convierte en objeto principal del trabajo de un artista" (p. 55), si bien el propio Torres llevaría a cabo en 1975, el año de la muerte de Franco, la instalación *La casa de tothom es crema* (*La casa de*

todos se quema), ubicada en un búnker de la Guerra Civil, amueblado como un sala de estar y donde proyectaba imágenes de películas bélicas en Súper 8. Además, había un texto mural sobre el estraperlo y las vicisitudes de María Iturrioz, madre de Torres, esquivando a la policía con sacos de arroz escondidos bajo las vestiduras durante el trayecto de Tortosa a Barcelona (Parcerisas, 2007: 277-278).

Sin dejar de considerar la obra de Torres, Ansón utiliza otros ejemplos de sus instalaciones que siguen profundizando en estas particulares relaciones entre historia y memoria colectiva, teniendo siempre como fondo la Guerra Civil; así ocurre en *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape* (1988) (p. 55), *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007) (p. 56) y *¿Qué sabe la historia de morderse las uñas?* (2016) (p. 57).

Como antes hemos apuntado, la labor de archivo es muy importante para muchos de estos artistas que, sin aspirar a ser historiadores, fundamentan algunas de sus propuestas en un profundo trabajo de documentación. Es lo que hace Clemente Bernard (nacido en 1963), en *Desvelados* (2011), donde se interesa por las fosas existentes por todo el país (p. 61), una iniciativa que tiene mucho que ver con la vídeoinstalación de Montserrat Soto (Barcelona, 1961) titulada *Secreto 1. Las fosas comunes de la Guerra Civil española* (2004), integrada, a su vez, en un proyecto mucho más amplio y de largo recorrido denominado *Archivos de archivos* (1998-2006) (p. 62).

También hace gala de un exhaustivo trabajo de documentación, que se erige en auténtica fase, no solo preparatoria sino con entidad propia, en el transcurso del proyecto fotográfico, Ana Teresa Ortega en *Cartografías silenciadas* (origen del proyecto en 2005). Consiste en la "localización e identificación de espacios naturales y civiles que albergaron campos de internamiento y concentración de presos republicanos, durante y después de la Guerra Civil" (pp. 131-132). El conjunto de imágenes, edificios, algunos de ellos, que acogen hoy día funciones que nada tienen que ver con las que tuvieron en origen, espacios descontextualizados, solares, etc., está acompañado de textos que explican lo que fueron y lo que son. Unas cartelas que, de no estar, según la valoración de Ansón, convertirían a esas fotografías en "doblemente mudas, por la historia y por la fotografía" (p. 134). De este modo el texto contribuye a dotar de voz a la imagen, no es tanto un complemento, es un elemento sin el cual el significado de la fotografía queda incompleto y puede llegar a interpretarse como un vacío ejercicio formalista.

Sobre este proyecto, la misma autora habló en su conferencia "Lugares de la memoria. La historia y su construcción", dentro del ciclo organizado en abril de 2018 por Antonio Ansón y Amparo Martínez, titulado *Vida en ficciones. Fotos como novelas*, en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

Igualmente participó en este evento el fotógrafo barcelonés Martí Llorens, que es referenciado en el libro que reseñamos a raíz de sendos trabajos como *Viaje a Icària. Barcelona 1987-1992*, que no tiene que ver con la Guerra Civil, pero sí con la transformación de la ciudad justo en el periodo que precedió a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. Los cambios en la faz de la capital catalana certifican un interés por el tiempo y la memoria, "la visualización del tiempo en constante devenir" (pp. 69-70), como dan buena cuenta otros tantos proyectos de Llorens.

Y todo ello por medio del recurso a procedimientos técnicos totalmente superados, decimonónicos, como el colodión húmedo, en el que es un verdadero experto. Se trata de técnicas auténticamente artesanales que están detrás de un concepto en torno a lo fotográfico y su proceso de creación muy diferente al actual, dominado por las herramientas digitales. Es en este punto en el que Antonio Ansón plantea en unos pocos párrafos una serie de interesantes reflexiones sobre el predominio de la imagen digital en nuestros días, y cómo ésta "elimina por completo los tiempos de espera. La voracidad de imágenes está a la altura del frenesí con el que se destruyen" (pp. 78-79). Con estos comentarios se sitúa en la línea de pensamiento de otros teóricos como Joan Fontcuberta en *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía* (Fontcuberta, 2010).

Además del proyecto centrado en Barcelona, Llorens ha materializado otros trabajos en los que sí aparece la Guerra Civil como *leit-motiv*. Así se da en *Memorias revolucionarias* (1997), que parte de imágenes del rodaje de la película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), y que, gracias a sus extensos conocimientos en técnicas antiguas, "hace pasar" por fotografías auténticas tomadas en el contexto de la marcha de la Columna Durruti de Barcelona hacia Aragón. Publicadas en formato libro, cada una de las tomas se acompaña de textos manuscritos y mecanografiados que las "explican", como si, de nuevo, de un archivo histórico se tratase. Fotografías que, "lejos de ser un artificio fotográfico al servicio de la ficción, trata de la construcción de un imaginario que se propone recuperar y restituir una memoria transgeneracional y heredada" (p. 89).

Un poco más adelante, concretamente en el capítulo *Paisajes sin paisaje*, Ansón parece detener momentáneamente su análisis sobre los proyectos fotográficos en torno al papel (y al rescate) de la memoria asociada a la Guerra Civil, para incluir una aparente digresión sobre la fotografía aplicada al paisaje y a la arquitectura durante el siglo XIX. Un medio que, tras sus usos orientados para ampliar el conocimiento del mundo por su cualidad de registro y de archivo, también asumió pronto una función para la apropiación de otros territorios, de otras realidades culturales, a través de la imagen. Antes de la aparición de la fotografía, dice Ansón un poco más adelante, estaban los relatos de viajes, que eran "una invitación al ensueño", con la fotografía la mirada se impone, se exhorta al observador a tener una consideración unívoca de la realidad circundante: "el relato (visual y fotográfico) parece decir «mira, así es», y basta" (pp. 126-127).

No lo concreta el autor, pero puede deducirse que en el contexto sociopolítico del colonialismo, la fotografía se define "como un proceso de imposición primero y de apropiación visual a continuación al servicio del Estado" (p. 101). Algunas de estas ideas no está de más cotejarlas con el libro editado por Juan Naranjo *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (Naranjo, 2006).

En las páginas siguientes, Antonio Ansón se muestra retador desde el punto de vista metodológico, y abre un debate teórico que se imbrica directamente con los aspectos anteriores sobre los usos del medio fotográfico y que atañe también a su propia historiografía. Y lo hace en el sentido de lanzar una acusación hacia los contenidos de las "historias" de la fotografía; contenidos selectivos que se acomodan a los intereses del poder, que "dicta las normas y las condiciones de la visión y las explicaciones sobre el pasado que justifican el presente". Que favorecen unos temas o nombres concretos en detrimento de otros, y que, entre otras consecuencias, influyen en la interpretación y valoración de los hechos del pasado que han sido recogidos en imágenes: "Las historias de la fotografía no dejan de ser, en este sentido, una perversión que reinterpreta el pasado para justificar el presente del arte fotográfico vaciándolo, sustancialmente, de su función instrumental y mercenaria" (p. 103).

Por otro lado, al hilo de estos comentarios, el autor también incide en otro concepto sugerente que es la naturaleza social de la fotografía. La cual, a su juicio, una vez ha adquirido el estatus artístico ha quedado desactivada ("fue expropiada de su función simbólica"), en favor del predominio de lo individual y de lo subjetivo que asume la expresión personal (esteticista las más de las veces), y dejando a un lado la vertiente colectiva, de representación de la comunidad (de su memoria) que había tenido antaño. Citando sus palabras: "El álbum de familia como depositario de una memoria compartida ya no ocupa un lugar privilegiado en el corazón de la tribu. La fotografía ya no está en el centro de nuestras ceremonias y nuestros ritos" (p. 104). Ese mismo álbum de familia se convierte en un instrumento propio de la modernidad, antes del cuestionamiento definitivo de la entidad de la imagen con lo digital y la expansión del individuo por medio de las redes sociales (p. 115).

El capítulo siguiente, "Todo aquel que hace fotografías es además culpable", continúa ahondando en torno a una posible definición de la fotografía en la que el autor participa de la clásica dicotomía que ha planeado históricamente sobre las prácticas artísticas, la utilidad, lo aplicado, y lo no útil, lo pensado para el goce estético. La fotografía, como ingenio mecánico nacido en el siglo XIX, en plena revolución industrial, es hija del positivismo, y desde su surgimiento se convierte en una herramienta para el mejor conocimiento del mundo. Luego viene el arte. Los archivos configurados a partir de imágenes de edificios, paisajes, costumbres y gentes, todos esos materiales pasan a ser considerados arte porque cambia la mirada y el tipo de apreciación. Lo que en un primer momento fue documento, fruto del encargo de una entidad pública o privada las más de las veces, se ve ahora con ojos estéticos. La fotografía rompe con ese tradicional apriorismo que afirmaba que el arte nace del espíritu libre, sin mediaciones, mientras que se miraba con recelo al trabajo de encargo, olvidando quizás que "la Capilla Sixtina es el encargo más célebre de la historia del arte" (p. 109). Estas consideraciones nos recuerdan otras del fotógrafo catalán Xavier Miserachs, que hablaba de una especie de esquizofrenia que aquejaba a buena parte de sus compañeros de generación allá por los años sesenta del pasado siglo. Parecía que había que tomar partido entre la fotografía creativa, artística y la del encargo profesional, y que una y otra eran incompatibles. Él en absoluto estaba de acuerdo: "El futuro era de una incertidumbre total, pero en la base de nuestra decisión estaba nuestro compromiso de progresar en el conocimiento de la fotografía desde la práctica diaria, y también dse ella dar a conocer que la fotografía útil no tenía por qué estar marginada del mundo de la cultura" (Miserachs, 1998: 188).

Asimismo, este capítulo integra otro aspecto decididamente polémico y que, por sí mismo, podría ser objeto (como de hecho ya ha sido) de numerosos ensayos: la presencia de la ficción en la fotografía. Una noción aplicada con notable profusión y éxito en muchas experiencias de

la fotografía de creación desde los años setenta en adelante, y que de manera intermitente ha despertado no pocos recelos incluso entre la crítica especializada, “será porque a la fotografía se le exige siempre la verdad” (p. 113).

A partir del capítulo titulado “Cien pequeñas muertes”, Ansón retoma su estudio sobre diferentes obras, sobre todo ubicadas cronológicamente en los primeros años del actual siglo, en que aparecen implicadas la fotografía, la memoria y la Guerra Civil. Para no hacer demasiado prolijo el texto con la mención de cada una de ellas, queremos ir concluyendo con una última reflexión que el autor aborda en el capítulo “Del dolor como objeto de exhibición”. Se basa en la recepción -que citábamos al principio de este texto- de ciertas obras, y asociadas a éstas de los hechos históricos que se narran, en este caso, y en coherencia con el tema principal del libro, la Guerra Civil española. Aquí observa un cierto fenómeno instaurado en fechas recientes que tiende a vincular cuestiones tan dispares como el turismo, la guerra y su memoria y el puro espectáculo. Y en todo ello hay un componente que se orienta hacia la trivialización, hacia la frivolidad que algunos historiadores, como Jordi Font Agulló, citado por Ansón, han advertido igualmente para algunos lugares especialmente relevantes por lo terrible de lo acontecido en ellos, como el caso del Camp de la Bota en Barcelona, donde fueron fusiladas casi dos mil personas. El recuerdo, por luctuoso que sea, se convierte en mercancía, en auténtico reclamo donde “los turistas de la historia se hacen fotos posando en las trincheras” (p. 153). Un ejemplo evidente de esta situación es, según Ansón, el recorrido histórico por la ciudad de Barcelona organizado por el mencionado fotógrafo Ricard Martínez, autor del proyecto *Forats de bala*, y que busca recorrer los lugares que inmortalizó Centelles en los primeros momentos de la Guerra Civil en la Ciudad Condal. Antonio Ansón parece haber sido uno de los participantes en esas excursiones que aúnan lo fotográfico con lo histórico y, por ello, parece haber presenciado algunas actitudes quizás discutibles que tienen como protagonistas a “jóvenes (que) se proponen imitar a los guardias de asalto tras unos caballos imaginarios muertos, con una sonrisa entre la satisfacción, el divertimento y la chanza”. Esos gestos que no pueden por menos de “chirriarle”, según confiesa el autor, inevitablemente le conducen a dudar de la verdadera conciencia que tienen las “generaciones alejadas del conflicto” sobre el pasado y sobre el enfrentamiento bélico que tanto marcó de manera indeleble a la sociedad española de ahí en adelante.

El libro de Antonio Ansón es una lúcida y bella demostración de cómo con la fotografía somos capaces de construir una imagen de nuestra trayectoria individual y colectiva, y de que la memoria dispone de esas imágenes para hacerse presente a pesar de los olvidos forzados o intencionados.

Este sugerente texto nos ayuda a comprender que esa misma memoria es frágil y selectiva, que puede ser ocultada o reinterpretada, y que las imágenes, que son su cristalización, necesitan de una voz que les haga hablar y hacernos recordar lo que un día ocurrió por muy duro que fuera.