

Ricard Terré. La intascendencia como estilo

Desde el pasado 21 de junio y hasta el 1 de septiembre, tenemos la oportunidad de contemplar en el Palacio de la Lonja, una exposición dedicada a la obra del fotógrafo catalán Ricard Terré. Una muestra apadrinada por el Festival Photoespaña, que nos ofrece una de las visiones más personales y auténticas de la renovación de signo realista que se dio en este medio en nuestro país a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado.

En febrero de 2012, en el mismo espacio que ahora acoge las fotografías de Terré, se colgaron imágenes del también catalán Francesc Català-Roca (Lázaro Sebastián, 2012), un autor que presenta numerosos puntos en común con el que ahora nos ocupa, desde la adopción del reportaje como medio de expresión hasta las temáticas basadas en la vida cotidiana de personas anónimas. Estos son algunos de los rasgos que han fundamentado ambas trayectorias, en un período de cambio en lo concerniente a la definición estética del arte y a su posible funcionalidad como indicador y elemento de avance del proceso histórico, tal como estaba propugnando paralelamente el dramaturgo Alfonso Sastre en su *Manifiesto* publicado en la revista *Acento Cultural*, en diciembre de 1958: “La revelación que el arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es inadmisibile” (Sastre, diciembre 1958: 63-66).

Se trata –la de Terré– de una propuesta heterodoxa donde prima el “aquí y el ahora”, el momento presente, la instantaneidad alejada de las esencias intemporales del tardopictorialismo, de sus paisajes (naturales y urbanos) idealmente compuestos, de sus “tipos” impersonales y de su búsqueda perenne de trascendencia, como había mantenido durante décadas el insigne

José Ortiz Echagüe. Por el contrario, esta (nueva) fotografía, amparada desde Afal (Terré, 2006), la entidad fotográfica que ejercería de abanderada de dicha renovación, abogaba por una manifestación propia de *“nuestro tiempo, dolorosamente buscada o milagrosamente hallada, más o menos “artística”, mejor o peor sentida, más o menos efectista, real o ficticiamente sencilla, pero siempre NUESTRA, de hoy, reflejo de nuestra vida actual, sin concesiones ni “escapismo” alguno, con toda su cruda autenticidad de documento humano, vital, cálida, tremendamente sincera...”* Así se expresaban los miembros de la Agrupación Almeriense, de la que Terré fue uno de sus más significativos representantes, en el Editorial del número cinco del Boletín editado en septiembre-octubre de 1956. Propuestas que están en sintonía con las que paralelamente se estaban debatiendo en el contexto cinematográfico español, en concreto, en el hito –mil veces citado, pero nunca reconocido en su verdadera dimensión como expresión de un fenómeno mucho más complejo y amplio que afecta a la mayoría de las manifestaciones artísticas del momento en nuestro país–, las Conversaciones de Salamanca de 1955. En este sentido, Juan Antonio Bardem hablaba de la necesidad de que *“nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional creando películas que reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos, y su realidad en épocas pasadas y, sobre todo, en nuestros días...”*

En suma, una apuesta decidida por la transmisión de un mensaje, de un contenido, búsqueda que podía disponerse incluso por encima de la forma, de la técnica, y de la tan siempre ansiada consecución de belleza. En uno de los paneles del montaje de la muestra pueden leerse las siguientes palabras de Terré: *“La belleza, en sí misma, no es ningún valor fotográfico. La belleza, como la composición, e incluso la técnica, son elementos que nos sirven para comunicar lo más valioso en fotografía: la emoción y los sentimientos”*. Es decir uno de los valores santificados por las nuevas academias en que se habían convertido las agrupaciones fotográficas

tradicionales quedaba en un segundo plano, o, en todo caso, pasaba a ser una categoría más, no la única, por la cual el arte (fotográfico) podía ser considerado. Ahora, dentro de los nuevos condicionantes en convergencia con las teorías de la comunicación que iban penetrando en el discurso metodológico e interpretativo de los fenómenos artísticos a mediados del siglo XX, ese aspecto de la comunicación (la *proposición* que definirán después los artistas conceptuales) adquiriría un rango de primer orden, de ahí la prevalencia del contenido sobre la forma. Además, de esta manera, el fotógrafo (Terré y sus colegas de la renovación, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Joan Colom, en Barcelona, pero también Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Gerardo Vielba, Francisco Gómez o Francisco Ontañón, en Madrid) lanzaba un grito desesperado de autonomía creativa frente a las dependencias con respecto a la pintura, unas deudas que la fotografía había arrastrado desde prácticamente el principio de su aparición.

Prevalencia del contenido sobre la forma que se puede vislumbrar en los cortes intencionados de las figuras dentro del encuadre, en los desenfoques igualmente buscados, en la constatación del grano, etc. Efectos -que no defectos-, que paralelamente estaban llevando a cabo otros nombres importantes de la fotografía de reportaje del ámbito internacional, como William Klein en su libro *Nueva York* (1956); una obra que despertaría numerosas vocaciones entre algunos de los nombres de la renovación que más arriba hemos citado.

Por otra parte, ese contenido no se substancia en momentos de gran trascendencia, se materializa en "*instantes decisivos*" (parafraseando la célebre estrategia de Henri Cartier-Bresson), pero sobre todo, en momentos "*in-between*", según se ha definido la práctica del fotógrafo suizo Robert Frank, es decir, los menos importantes, los más anecdóticos. Considérese al respecto la imagen en que el fotógrafo catalán capta la

presencia de una mosca sobre la calva de un señor o el momento en que unos soldados observan sonrientes –ajenos a la presencia del fotógrafo– un escaparate de lencería femenina. Se trata de circunstancias en que Terré manifiesta un particular sentido del humor, una ironía, que se puede poner en relación con la manera de proceder del francés Robert Doisneau, tal como ilustra su famosa obra (más bien, auténtica serie) *Una mirada oblicua* (1948), en que obtiene las diversas miradas indiscretas de viandantes parisinos ante el escaparate donde se expone un cuadro con un desnudo femenino.

Esa huida de la trascendencia (los más críticos dirían falta de seriedad o dignidad) se da también hasta en un tema que a priori requiere de esa solemnidad y boato, la Semana Santa, del que tenemos una buena cantidad de obras en la exposición que estamos comentando: sin ir más lejos, en la célebre imagen del niño nazareno con chupete (*Semana Santa de Barcelona*, 1958), etc. El propio Català-Roca, que antes hemos citado, desarrollaría un interesantísimo reportaje sobre la Semana Santa sevillana, toledana y murciana. Unos trabajos que, a pesar de ser encargos oficiales a instancias de la Dirección General de Turismo con objeto de confeccionar carteles turísticos, mostraban un sentido bastante alejado del boato y solemnidad que pretendía transmitir la administración a los referidos actos en pleno desarrollo del denominado Nacionalcatolicismo. Es por tanto, un conjunto de imágenes –las de Català-Roca y el propio Ricard Terré– muy diferente del realizado por el fotógrafo sevillano Luis Arenas Ladislao (1911-1991) que, con sus libros *Semana Santa en Sevilla* (1947) o *Sevilla eterna* (1973), representaba esa visión más *oficialista*, más cercana al boato referido antes, buscando un componente más impactante y emocional a partir del protagonismo de pasos y procesiones.

En el caso de Català-Roca y Terré, se destacan momentos particulares, intermedios, descansos, expresiones de rostros, acciones banales, presencias aparentemente ignoradas, que el

objetivo del fotógrafo sabe y puede captar, a veces indiscreto, otras veces con el conocimiento y la participación de los protagonistas. Por todo lo dicho, se descarta la visión sacralizada y trascendente en favor de una celebración más humanizada, interiorizada e íntima, evitando el uso de recursos como contraluces, etc., que añadan a las imágenes un ingrediente más emocional y teatralizado.

Más adelante, en 1965, seguirá con esta pauta Francisco Ontañón en su reportaje sobre la Semana Santa publicado por Lumen con el título *Los días iluminados*, junto con textos de Alfonso Grosso, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o José Manuel Caballero Bonald, entre otros.

Finalmente, Cristina García Roderó, heredera de esta tradición, y ahondando en la reformulación del reportaje costumbrista, lleva a cabo a partir de los años setenta una singular revisión de las fiestas, tradiciones y costumbres españolas, y, con ello, como dice ella misma, con palabras que nos recuerdan mucho las premisas de Terré: *"fotografiar el alma misteriosa, real y mágica de la España popular con pasión, amor, humor, tensión, rabia, dolor, con verdad. Los momentos más intensos y plenos de vida de personajes tan simples como irresistibles, con toda la fuerza interior..."* (García Roderó, 1989).

Dentro de estas costumbres citadas, García Roderó se ocupa de buena parte de las vivencias relacionadas con la religión, de la que ofrece su lado más irreverente y esperpéntico, no exento en ocasiones de cierta valoración crítica. Ese lado irreverente, centrado en la Semana Santa, puede quedar ilustrado en su célebre *Las potencias del alma*, tomada en Puente Genil (Córdoba), en 1976. O como sucede en la curiosa romería de Santa Marta de Ribarteme, en As Neves (Pontevedra), donde la fotógrafa recoge a los participantes que portan ataúdes con los penitentes vivos. Una temática de la que también se ocupa Terré y que igualmente está presente en la exposición.

Así en efecto, volviendo con el fotógrafo catalán, encontramos temas muy diferentes pero que son tratados de la misma manera honesta y directa: desde el reportaje de cariz antropológico sobre la matanza del cerdo (años sesenta), hasta este aspecto de las creencias populares (romería de Santa Marta o imágenes de la práctica de los exvotos de diversas poblaciones gallegas), pasando por la vertiente más luctuosa de las viudas del mar en localidades costeras portuguesas o la más lúdica del Carnaval. Obras estas últimas más cercanas en el tiempo, junto con otros trabajos, de indudable resonancia polémica, como los centrados en la presentación de las deficiencias mentales y físicas (*Os nenos de San Francisco*, Vigo, 1998).

Por último, la muestra se cierra con algunos ejemplos, también fechados a lo largo de 1997-1998, pertenecientes a la serie *Mort poética de les coses petites*, de muy diferente resolución a lo comentado hasta ahora desde el punto de vista genérico y significativo, en que el autor se centra en detalles particulares de la cotidianeidad que pueden pasar desapercibidos para la mayoría pero que generan una (pequeña) realidad de sugerentes apariencias; fotografías que nos recuerdan a las combinaciones extrañas de objetos, a esa cotidianeidad reinterpretada y reaprovechada que genera en sus composiciones Chema Madoz.