

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



A LA INNOVACIÓN POR LA OPOSICIÓN DEL PICTORIALISMO A UNA FOTOGRAFÍA MODERNA EN EL MARCO DE LA REAL SOCIEDAD FOTOGRÁFICA

ANA MARÍA MARTÍN LÓPEZ

Universidad SEK, Segovia

INTRODUCCIÓN

Las sociedades fotográficas españolas han sido, tradicionalmente, focos de fotografía pictorialista y principales animadoras de esta estética que se perpetuó en nuestro país hasta entrados los años cincuenta, cuando en el resto del mundo ya se había olvidado y superado. La Real Sociedad Fotográfica no fue una excepción, agrupando entre sus socios a algunos de los más destacados e ilustres representantes de esta corriente. Desde Kaulak, el conde de Esteban Collantes o el conde de la Ventosa, hasta José Ortiz-Echagüe, José Tinoco, Francisco Andrada o Eduardo Susanna, fueron muchos los miembros de la asociación que practicaban este tipo de fotografía aduciendo que les permitía crear imágenes artísticas y mostrar sus emociones mucho mejor que las frías copias al bromuro, por no hablar de la capacidad de intervención sobre el resultado que proporcionaban los procedimientos pigmentarios que todos ellos utilizaban.

Durante la II República hubo intentos de practicar una fotografía diferente. No hay que olvidar que, en esos momentos, el resto del mundo prefiere la fotografía pura, el documentalismo o el fotoperiodismo y que, sobre todo en Europa del este, las vanguardias están revolucionando las artes. En nuestro país recordaremos el trabajo de Nicolás de Lekuona—cuya prematura muerte truncó una interesantísima y prometedora carrera— y los ácidos e inteligentes fotomontajes de Josep Renau, así como el trabajo de Pere Catalá i Pic, Josep Sala, Ramón Batllés, Emili Godés o Aurelio Grasa.

Cuando finaliza la Guerra Civil el panorama es desolador en España. Los artistas y periodistas gráficos que habían peleado y trabajado del lado de la República tuvieron que exiliarse y, debido al bloqueo económico, y a pesar de alguna tímida iniciativa industrial,⁷⁵ los afortunados que pueden permitirse adquirir material fotográfico no encuentran demasiadas opciones. Así las cosas, las iniciativas culturales son prácticamente nulas y los pocos aficionados que pueden seguir practicando la fotografía se agrupan desamparados –como dice López Mondéjar (1996)– en torno a las sociedades que, debido a su falta de matiz político, continúan abiertas. El pictorialismo se revaloriza y José Ortiz-Echagüe –que durante estos años edita su famosa cuatrilogía–⁷⁶ se convierte en el modelo y ejemplo a seguir, siendo el fotógrafo más conocido y valorado tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras.

En estos difíciles momentos para la práctica fotográfica, los aficionados dejan de lado cualquier crítica o compromiso para continuar cultivando una estética con la que pueden optar a los premios que ofrecen los salones y concursos que organizan las asociaciones. Éstos, junto a los modestos boletines y a la revista *Sombras*, primero, y *Arte Fotográfico* más tarde, que actuaron como sus órganos de expresión, eran los únicos foros donde mostrar la obra propia y conocer la ajena.

SE OYE HABLAR DE FOTOGRAFÍA MODERNA

La Real Sociedad Fotográfica había sobrevivido a la Guerra Civil gracias al amor por la fotografía que unía a sus socios. Un amor que estaba por encima de tendencias políticas y que les llevó a organizar una incautación pactada de los bienes de la asociación para protegerlos de cualquier contingencia durante estos terribles años. La solución funcionó

75. En 1940 aparecía en el País Vasco la firma Valca y, en 1941, nacía en Barcelona la casa Negtor.

76. *España, Tipos y Trajes* (1933), *España, Pueblos y Paisajes* (1936-1939), *España mística* (1943) y *España, Castillos y Alcázares* (1956).

y, ya en 1940, gracias a una frágil normalidad, comenzaron a programarse actividades iguales a las que se organizaban a principios de siglo. Daba comienzo un período gris, que iba a extenderse durante varios años, y durante el que la fotografía dio varios pasos hacia atrás.

Como dice Rafael Doctor (1996: 20), al mirar estas obras que exaltaban las bellezas patrias y la tipicidad de nuestras costumbres, parecía que el tiempo se había detenido en los años anteriores a la guerra. «Todo era bello, todo estaba bien. La fotografía, al igual que el cine, la literatura y la pintura, debía ofrecer la imagen heroica y bella de un país en ruinas.»

Pocas imágenes se separaban de este modo de concebir la fotografía, pero algunas había. Baste como ejemplo la anónima *El niño del tebeo* (1942) en la que, a una temática diferente a lo que por entonces se veía en los salones, habría que añadir, y agradecer, la frescura de una imagen instantánea de la realidad cotidiana, tratada a la manera de la fotografía directa o documental, que ya se practicaba en otros lugares del mundo. Años más tarde, en la Real Sociedad Fotográfica, se suceden las exposiciones del joven Carlos Saura, que presenta entre otras cosas su serie «Madrid de noche», y del retratista Antonio Palau Claveras; ambos sorprenden a los cronistas por tratarse de autores con una concepción de la fotografía que aún lo clásico con un punto de vista más moderno.

Gracias a estas tímidas iniciativas y con la democratización del medio que se produce durante la década de los 50, a pesar de estar el tardopictorialismo todavía en pleno auge, un nuevo público se interesa por la fotografía y se acerca a las agrupaciones. La Real Sociedad Fotográfica no es una excepción y pronto se produce un relevo generacional en su seno. Uno de sus socios, Juan Dolcet, explicaría más tarde que, por aquel entonces, la Entidad era una especie de coto cerrado, integrado por un grupo de «señorones», hasta que llegaron los jóvenes dispuestos a revolucionar todo aquello (Zumeta, 1987: 421). Así, esta renovación de la fotografía comienza a ser objeto de encendidos debates en las asociaciones y, desde las páginas de los boletines y de la influyente *Arte fotográfico*, se aboga por una fotografía diferente.

Un artículo de Luis Conde Vélez (1952), publicado en ésta última, es toda una llamada a la acción:

Es preciso dirigirse a los jóvenes que son jóvenes por su espíritu, no por sus años, y a los viejos que son jóvenes por virtud de ese mismo espíritu inquieto, vibrante, que alienta en los seres humanos cuando en ellos reside una facultad creadora y titilante.

¡Cread! Dejad las viejas casitas, los viejos molinos, las nubes, los frailes en su huerto, los arroyitos, los árboles, las barquitas con sus velas blancas. Dejadlo. O utilizadlo solamente como accesorio necesario para vuelos audaces por espacios ilimitados. Y volad. [...] Sed audaces. [...] No os avergoncéis de vuestras extravagancias.

La fotografía espera en España eso, precisamente: personalidades vibrantes, que no se asusten ni avergüencen.

Iniciemos –o iniciad, los que os creáis dotados para conseguirlo– la regeneración de nuestra alicaída fotografía.

UNA RESPUESTA A LA LLAMADA

Si recordamos que, durante los años 50, la prensa fotográfica especializada era más bien escasa, entenderemos fácilmente la enorme repercusión que el artículo antes citado tuvo entre los aficionados. En el caso de los socios de la Real Sociedad Fotográfica, la respuesta no se hizo esperar: ese mismo mes, un grupo de ellos exponía 52 obras en los salones de la Agrupación Madrileña. José Aguilar, Fernando Maqueda, Luis Olivenza, Ángel Lorente, García Moya y Aurelio Osuna eran calificados por los cronistas como un grupo de autores «que ven y sienten modernamente».⁷⁷

Pero, ¿qué se entendía entonces por moderno? Una lectura de las bases del I Salón Nacional de Fotografía Moderna que organiza la Agrupación Fotográfica de Cataluña daba la siguiente definición: «toda

77. «Seis expositores en la Real Sociedad Fotográfica» en *Arte fotográfico*, Madrid, enero de 1953.

actividad fotográfica que saliéndose de los viejos cauces y las normas clásicas ponga de relieve un anhelo de innovación y de abandono de las reglas tradicionales». ⁷⁸ Por aquel entonces, fotografía clásica era sinónimo de fotografía «salonista», así que, para estos jóvenes autores, la renovación consistía en hacer algo distinto a las imágenes que veían colgadas en la sede de la Real Sociedad Fotográfica.

Sin embargo, renovación no significó entonces revolución. Se trataba, sí, de oponerse a la fotografía pictorialista cuyos practicantes gozaban de un enorme prestigio en la Entidad Madrileña pero era más bien una actitud o una declaración de intenciones, actuando sobre lo externo pero desde un vacío conceptual. Como escribió años más tarde Oriol Maspons (1957), eran más bien «fotografías modernas de salón». Y es que no podemos olvidar que, también durante estos años, en la Real Sociedad Fotográfica se continúa trabajando para poner en marcha la idea del salón nacional único circulante y generando proyectos para sacar a los socios de una época de apatía.

Comparando las imágenes de estos jóvenes aficionados con las que hacían sus antecesores, ⁷⁹ vemos que no existen diferencias radicales. Es cierto que se van abandonando los artesanales procesos pigmentarios, con lo que la intervención sobre la copia es menor, y cada vez se ve con mejores ojos la utilización del negativo de paso universal –conocido entonces como tamaño miniatura. Estos cambios en el aspecto técnico producen, como es natural, otra estética. Las copias pierden ese romántico aspecto desenfocado y el grano se reduce considerablemente alejándose de la pintura.

Los tipos populares como *El arrabelero* o *El vaquero*, de Francisco Andrada, los escultóricos frailes de Eduardo Susanna –ambos fuertemente influidos por el trabajo de José Ortiz-Echagüe y los brumosos

78. «Actividades de las sociedades fotográficas» en *Arte fotográfico*, Madrid, enero de 1953.

79. Algunas de las imágenes que estos autores obtuvieron durante esos años, están depositadas en la fototeca de la Real Sociedad Fotográfica y pueden consultarse a través de su base de datos que incluye parte de sus ricos fondos digitalizados.

paisajes de Diego Gálvez, dejan paso a temas cotidianos, menos grandiosos y poéticos: un promontorio con tres árboles sin hojas, como el que realiza Osuna, o una nevada nocturna en el viaducto de Madrid, como la que presenta García Moya, por poner un par de ejemplos.

Los encuadres se ajustan y se hacen más atrevidos, los planos se significan y las composiciones buscan dar dinamismo a la imagen. El propio José Tinoco, cuya producción anterior es clasificable dentro de la denominación de fotografía clásica, presenta a principios de los años cincuenta una imagen como *Los que tienen prisa*, en la que el autor, usando un contrapicado se vale del contraluz y de las sombras que provoca sobre las escaleras de una estación de metro, para crear una imagen original en su temática y factura...

La consecución del prestigioso premio Negtor por parte de un joven Juan Dolcet, con la casi minimalista *Estilos 1955*, animó a otros muchos a participar en el III Salón de Noveles y en el I Salón Nacional de Fotografía Artística de Miniaturistas, sin embargo, todo ello no son, como decíamos, sino tímidos intentos y esta joven estética aún convive con la imagen pictorial que, preferentemente, cultivaban los grandes nombres del panorama fotográfico nacional. La renovación había dado sus primeros pasos pero aún tendría que llegar una auténtica revolución, aquella tras la que no habría vuelta atrás.

EPÍLOGO

Esta fotografía moderna –denominación ya aceptada a mediados de los cincuenta, que la separaba claramente de la fotografía tradicional- no deja de ser motivo de debates. A pesar de la enorme influencia sobre los aficionados españoles del catálogo de la muestra *The family of man* y el revulsivo que supuso la Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL), son muchos los que aún se cuestionan el concepto. El deliberado descuido formal es cultivado como oposición frontal hacia la preocupación que demostraban los pictorialistas, y se huye de su grandilocuencia captando temas simples en exceso (Dolcet, 1956):

Tengo duda si nos estaremos haciendo un verdadero «taco» en ir demasiado deprisa y traspasar los límites que creo no conocemos [...] Hay que reformar lo hecho, y es una labor muy difícil pues la herencia que tenemos es de muy alta calidad y uno de los principios fundamentales de la fotografía moderna es simplificar su estructura y decir mucho, pero hacer una obra fría, sin alma que no recrea nuestro espíritu creo que no tiene base de éxito.

Este concepto se clarifica en lo que muchos vieron como «la exposición del año». La colectiva de Terré, Masats y Miserachs, que se celebra en 1957, deja a su paso por Barcelona, Madrid y Almería un soplo de aire fresco que muchos miembros de la Real Sociedad Fotográfica agradecen:

... sus fotos tienen la valentía de todo lo nuevo que trata de abrirse paso entre una masa de intransigentes adocenados y rutinarios, y el mérito de marcar un nuevo camino a los que creen, como yo, que la fotografía no ha agotado todos sus recursos, a los que creemos en la evolución y renovación de las formas, a los que pensamos que ahora empieza una nueva era fotográfica.⁸⁰

Cuando Masats llega a Madrid con el ánimo de establecerse profesionalmente y toma contacto con varios miembros de la Real Sociedad Fotográfica, su reportaje sobre los Sanfermines les deja impresionados. Esos mismos fotógrafos, Gabriel Cualladó, Rafael Romero, José Aguilar y Francisco Gómez –casi recién llegados a la veterana Agrupación Madrileña– cuelgan su obra en 1958, en la sala de exposiciones de la librería Abril y, dejando a un lado el hecho novedoso en nuestro país de que una galería de arte expusiera fotografía como si de pintura o escultura se tratara, la colección fue muy bien valorada por recoger el espíritu de la fotografía que se quería hacer en esos momentos: Cualladó con sus sensibles retratos ofrece la obra más poética y da muestras del gran retra-

80. «Exposición de Terré, Masats y Miserachs» en *Real Sociedad Fotográfica*, Boletín mensual para los Sres. Socios. Madrid, junio de 1957.

tista que era y que llegaría a ser; Romero hace suya la teoría del «instante decisivo» y sus fotografías están llenas de movimiento y vida; Gómez capta imágenes de gran interés humano con esa visión propia de unos pocos privilegiados y Aguilar está en plena búsqueda de un estilo propio.

Cuando Masats, Cualladó y Gómez conocen a Rubio Camín y forman, junto con Leonardo Cantero y Francisco Ontañón, medio en serio, medio en broma, La Palangana, semilla del movimiento conocido más tarde como Escuela de Madrid, seguramente no imaginaban la importancia que tendría el grupo para la pequeña historia de la Real Sociedad Fotográfica y para la historia de la fotografía española, en general.

Pero la búsqueda de un camino para la realización de una fotografía distinta, genera todavía durante los años sesenta respuestas encontradas. Para unos estas iniciativas suponen una verdadera fuente de inspiración mientras que, para otros, resultan incomprensibles. Por otro lado, aunque los grandes –últimos– pictorialistas como José Ortiz-Echagüe prueban a fotografiar a la manera moderna –su imagen *Muchacha al sol* podría ser un buen ejemplo–, no debemos olvidar que la primera continuaba siendo la estética imperante por lo que desde la Real Sociedad Fotográfica podía afirmarse aquello de que seguían siendo salonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁNOVAS, Carlos (1992): «Entre dos rupturas», *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*, Barcelona, Fundación Caixa de Cataluña, Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura.
- CONDE VÉLEZ, Luis: «El momento fotográfico» en *Arte fotográfico*, Madrid, diciembre de 1952.
- DOCTOR RONCERO, Rafael (1996): «Apuntes del pictorialismo español» en *50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1996): *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*, Madrid, Editorial Lunwerk.
- FONTCUBERTA, Joan (1983): «Notas sobre la fotografía española» en NEWHALL, Beaumont (1983): *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MARTÍN LÓPEZ, Ana María Y MUÑOZ GARCÍA, Manuel (2004): *Historia de la Real Sociedad Fotográfica: Voluntad de fotógrafos*, Segovia, Ministerio de Educación y Cultura, Real Sociedad Fotográfica, Universidad SEK, (en prensa).
- VIELBA, Gerardo (1988): «Ese grupo... Esa escuela: pequeña crónica de una actitud continuada» en *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950/1975*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.
- ZUMETA, Gorka, «Juan Dolcet: el camino de la coherencia», en *Arte fotográfico*, 421, Madrid, enero de 1987.