

Fotógrafos anónimos. Una aproximación a la fotografía encontrada

Raquel Baixauli^a y Esther González Gea^b

^aUniversitat de València, rabairo@alumni.uv.es,

^bUniversitat de València, estgonge@alumni.uv.es

Abstract

On the late 19th century, photography became the perfect hobby for high class citizens thanks to the advancements in technology that transformed the medium. It is estimated that in the mid 19th century Madrid there existed no less than one thousand amateur photographers and more than three thousand in Barcelona. As the years passed, the photographic apparatus became a common tool, up to the extent that, after the first half of the 20th century, the average middle class family had a camera in their homes. This fact enforced the progressive accumulation of photographic images and conditioned the fate of many of them: the oblivion. Well entered the 21st century, we urge to rescue the images that were bound to be silenced thanks to our concern towards historic memory, the imposition of the so-called digital culture and the rise of visual studies. The present article aims to question the paradigms that govern the notion of photographic value and its own ambivalent nature; asking where the boundaries are between valid and excluded, we will reformulate the idea of a living photographic archive, which extends to History as a discipline, a living discipline that continues to be rewritten.

Keywords: anonymous photographers, found photography, image, oblivion, Ximo Berenguer

Resumen

A finales del siglo XIX, la fotografía se convirtió en el pasatiempo perfecto de las clases altas gracias a los avances técnicos que transformaron el medio. A medida que avanzaron los años, el aparato fotográfico pasó a ser un objeto común hasta tal punto que, pasada la primera mitad del siglo XX, cualquier familia de clase media contaba con una cámara en sus hogares. Este hecho propició la progresiva acumulación de imágenes fotográficas y condicionó el destino de muchas de ellas: el olvido. En los últimos años, sin embargo, hemos asistido al rescate de imágenes hasta ahora condenadas al silencio a través de la puesta en valor del trabajo de fotógrafos desconocidos. En esta línea camina el presente artículo, cuyo objetivo fundamental es cuestionar los paradigmas que rigen la noción misma del valor fotográfico y su propia naturaleza ambivalente; preguntándonos dónde se encuentran los límites entre lo válido y lo excluido,

reformularemos la idea de un archivo fotográfico vivo que se hace extensible a la Historia como disciplina, una disciplina viva que continúa reescribiéndose.

Palabras clave: *fotógrafos anónimos, fotografía encontrada, imagen, olvido, Ximo Berenguer*

“Crear una imagen es mortificarla y resucitarla en el mismo gesto” (Mitchell, 2017: 81).

1. Introducción

El mundo cada vez genera más imágenes cuyo destino es el abandono. Algo bien distinto a lo que sucedió en los albores de la creación del medio fotográfico, cuando conseguir una instantánea, en algunos casos, costaba caro. Por ello, normalmente, estos objetos se reservaban para los espacios más públicos del hogar –aquellos marcos lujosos en lugares señalados– o bien para esferas íntimas como los álbumes familiares, siempre con el fin dual de recordar y exhibir.

En la actualidad la doble función del medio sigue intacta, el acto se realiza tanto con afán de representar como de recordar, por lo que la fotografía sigue manteniendo su estatus de lugar de la memoria. Sin embargo, asistimos a una paradoja propia de los tiempos digitales: las fotos ya no son objetos preciados difíciles de adquirir, sino más bien basura acumulada en sistemas tecnológicos.

1.1. Un perfecto pasatiempo

La fotografía, desde prácticamente el principio, fue un buen entretenimiento para algunas personas acomodadas. De hecho, algunos especialistas en el medio señalan la importancia de los aficionados, equiparándola en algunas ocasiones a la de los profesionales; sólo tenemos que pensar en casos como el de Lewis Carroll o Julia Margaret Cameron (Sougez, 2007: 99-100). Entendemos como fotografía amateur aquella vinculada a lo doméstico y al hecho de ocupar el tiempo libre que regalaba la sociedad moderna, como un entretenimiento que abrazaba lo vernáculo al congelar la estirpe familiar para el recuerdo (Slater, 1997). Como afirma Enric Mira, “en esta relación entre lo doméstico, el consumo y el ocio se forjó el núcleo de la cultura fotográfica amateur” (Mira, 2014: 748).

En el caso español, también los fotógrafos aficionados existen desde el origen mismo de la fotografía; es más, como afirma Publio López, la mayoría de los pioneros –sin contar a los daguerrotipistas foráneos que buscaron aquí su negocio– fueron aficionados (López Mondéjar, 2005: 90). Además, en algunos lugares de Europa, entraron en juego a partir de la segunda mitad del siglo XIX las primeras sociedades fotográficas con el objetivo de servir de punto de encuentro entre los aficionados.

No obstante, la auténtica revolución que extendió la fotografía a la mayoría de ambientes burgueses se produjo a partir de 1888, cuando el gelatinobromuro empezó a usarse en soportes de celuloide, más flexibles y ligeros, que dieron pie a la aparición de cámaras portátiles. Todos estos avances van ligados a un nombre, el de George Eastman, responsable de la expansión de la fotografía a un número mayor de hogares. Desde ese momento Eastman va introduciendo innovaciones hasta popularizar su famoso eslogan: *You press the button, we do the rest*. Así, la máquina fotográfica cayó en manos de los ciudadanos y se produjo la verdadera democratización de la imagen.

1.2. Objetivos

El presente estudio trata de exponer cómo el medio fotográfico caminó de la mano del ciudadano de a pie desde prácticamente su invención. A partir de esta idea trataremos de reflexionar sobre el concepto de la autoría, parámetro que parece haber sido el medio por el cual juzgar muchas de las imágenes fotográficas, tanto en tiempos pretéritos como actualmente.

La historia de la fotografía, un tanto movediza, siempre reservó una minúscula parcela al colectivo desconocido agrupándolo en una insignificante masa de simpatizantes que fueron llamados por las posibilidades poliédricas del medio con una mezcla de pasión, juego y azar. Incluso algunos estudiosos de la fotografía, como Boris Kossoy, afirman que los fotógrafos anónimos o desconocidos han sido directamente borrados de la historia de la fotografía, y que reconstruir esta narración supondría un avance significativo en el área de la fotografía y su propia historia, proporcionando nuevos datos para el conocimiento del pasado (Kossoy, 2014: 285). Sin embargo, de un tiempo a esta parte, hemos asistido a la sustitución del término “aficionado” por el de “olvidado” en un resurgir de talentos ocultos que hacen nadar al público entre las aguas de la sorpresa y la sospecha.

Tras casi doscientos años desde la invención de la cámara fotográfica, la gran amalgama de instantáneas que nos rodean invita a preguntarnos dónde está el límite de estas imágenes, que oscilan sin determinación entre las fronteras de los recuerdos personales y las imágenes anodinas. Es más, la masa nos incita a escudriñar los parámetros que diferencian las grandes obras fotográficas de otras fotografías que quedan relegadas al anonimato según las modas de cada época. De nuevo, es Kossoy quien nos advierte que la selección del panteón fotográfico de todos los tiempos no está libre de ideología, que los libros repiten hasta la saciedad los mismos nombres y los mismos temas (Kossoy, 2014: 286).

Esta máxima parece abocarnos a la idea de una historia fija, inamovible, con resonancias a un pasado más preocupado por la técnica que por el aspecto social que amaga la imagen fotográfica. Pero lo cierto es que la historia, como disciplina viva, está en continuo movimiento. Es indiscutible que, dependiendo de los intereses existentes por parte de los agentes culturales dominantes, la fortuna crítica de las obras y de los artistas varía a lo largo del tiempo. Al hilo de esto, asistimos al momento en que una gran cantidad de estudiosos reivindican –hoy más que nunca– que no existe una Historia del arte, sino múltiples Historias del arte que coinciden en una intersección común que aúna tanto las grandes efemérides como sucesos que en un principio pueden parecer banales, en los que participan las grandes obras maestras y materiales cotidianos que van más allá del arte. En definitiva, “las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños” (Burke, 2001: 177).

Ante una imagen, sea cual sea, “el pasado no cesa nunca de reconfigurarse [...]. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2006: 12). En este sentido, las imágenes supervivientes –aquí no está de más apuntar la gran cantidad de imágenes destruidas tanto por intereses como por desidia– necesitan de historiadores que, como los astrólogos, rescaten esas sombras impresas, y que desde un presente tangible rememoren esas fotografías como si se tratara de destellos del pasado, dándoles vida y voz¹, aunque para ello tengamos que ser prudentes, pues no se trata de insertar las infinitas imágenes fotográficas de todos los tiempos dentro de la historia, sino más bien recordar que desde que apareció en escena el medio fotográfico el ser humano se ha afanado en representar el mundo y a representarse en él, pues “fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal” (Fontcuberta, 2015: 44).

¹ La comparación de los historiadores con los astrólogos se la debemos a George Kubler, quien pone en relación estas dos profesiones para acabar el párrafo concluyendo: “Los astrónomos y los historiadores tienen eso en común: se interesan en sucesos notados en el presente pero que ocurrieron en el pasado” (KUBLER, 1975: 29).

De cualquier modo, sumado a los grandes nombres que se han acomodado en la historia, debemos plantearnos el considerar la gran multitud de anónimos que con sus fotografías de acontecimientos, de lugares o de gentes ajenas configuraron un marco que debería, al menos, tener la posibilidad de convertirse en objeto de estudio para poder también, si cabe, descubrir miradas socavadas o falsos mitos que se encuentran demasiado asentados en lo que denominados Historia, y comenzar a atender incógnitas presentes en la misma naturaleza de la imagen abandonada².

2. ¿Quién amateur, quién profesional? Lugares de encuentro en el ámbito nacional

El número de aficionados a la fotografía se multiplicó en España desde la década de 1880, fecha en la que comenzaron a comercializarse las placas secas al gelatinobromuro y los reveladores de hidroquinona. Se calcula que en el año 1900 existían en Madrid no menos de mil fotógrafos amateurs y más de tres mil en Barcelona (López Mondéjar, 2005: 220). De hecho, la primera sociedad de aficionados en España, la Real Sociedad Fotográfica, se fundó en 1899, un acontecimiento que marcó el interés del público por el nuevo medio, aunque paradójicamente al principio no tuvo el apoyo suficiente por parte de las instituciones públicas.



Fig. 1. Exposición de Martínez Sanz en el Foto Club de Valencia, 1928. Archivo José Huguet

Los primeros en frecuentar tales agrupaciones, como es de suponer, fueron la clase aristocrática y la alta burguesía. La Real Sociedad Fotográfica llegó a tener de miembro honorario a Santiago Ramón y Cajal y a contar con el beneplácito de la familia real, especialmente de Isabel II que “encontró en la fotografía la mejor propaganda de su labor como gobernanta además de poner de moda dicha afición” entre la clase más pudiente (Carabias Álvaro, 2005). En Cataluña, ya en 1894 se había formado el Club Fotográfico Barcelonés, sin embargo, a pesar del interés mostrado, los fotógrafos catalanes no llegaron a fundar una sociedad estable hasta el 15 de junio de 1923, cuando se estableció la prestigiosa Agrupación Fotográfica de Cataluña (López Mondéjar, 2005: 223). Un año antes, en 1922, se gestó la Sociedad Fotográfica de Zaragoza que daría soporte a multitud de aficionados y nació, como ellos mismo cuentan, “para fomentar el arte fotográfico en nuestra tierra” (Sánchez Millán, 2013). Estas agrupaciones sirvieron de modelo para otros lugares de España.

² La historia de la fotografía cuenta con más imágenes anónimas que firmadas, hecho que responde a diversas razones probadas, algunas ya mencionadas; entre ellas su reproductibilidad, el carácter mercenario de muchos de sus artífices y el posterior avance de la técnica que ha dado como fruto que la actual imagen digital esté al alcance de todos.

Con la llegada de la dictadura estas sociedades sufrieron cierto aislamiento, mas sobreviven, y a mediados de los años 50, con la apertura al exterior y la influencia del neorrealismo italiano, se produjo un momento álgido y singular en su actividad. En 1957 nace el grupo *La Palangana* bajo la premisa de oponerse a las corrientes fotográficas clasicistas imperantes en esos momentos en el país, apartándose del pictorialismo en pro de una fotografía de corte documental. La realidad cotidiana se volvió su área de trabajo: más que una crítica social trataban de registrar el mundo que les rodeaba. Entre los miembros fundadores del grupo se encontraban Ramón Masats, Francisco Ontañón, Gabriel Cualladó, Rubio Camín, Leonardo Cantero y Francisco Gómez. Esta formación progresivamente se fue disolviendo hasta que, en 1963, con la aparición en escena de Juan Dolcet, Fernando Gordillo y Gerardo Vielba, se unieron en la denominada Escuela de Madrid (Lamirada, 2013; Cualladó y Parreño, 2014; Parra, 2014).

A toda esta labor de posicionamiento de la fotografía como afición y modo de vida, se debe añadir la cooperación de distintos colectivos entre los que se encuentran la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), nacida definitivamente, como ya se ha mencionado, en 1923, el Foto Club Valencia que se instaura a partir de 1928 y la Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL), que comenzó su andadura alrededor de 1950, además de otros organismos o asociaciones nacidas por toda España.

En 1956 se funda la revista AFAL –por supuesto, no fue la primera revista fotográfica nacida en territorio español ni la única de su época–, que servirá de soporte a todos estos fotógrafos. La verdadera novedad de la publicación radicó en tratar temas próximos al documentalismo, a una realidad social necesitada de visibilidad (Morales, 2016). Curiosamente, muchos de estos profesionales, como fue el caso de Gabriel Cualladó, a pesar de la calidad de sus instantáneas, nunca vivieron del medio, quedando relegada la fotografía a una mera afición.

El aparato fotográfico se hizo tan común que, pasada la primera mitad del siglo XX, cualquier familia de clase media contaba con una cámara en casa que le permitía retratar a sus familias y los acontecimientos destacados de la misma. Así, “la fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical” (Sontag, 2010: 18-19).

Conforme avanzó el siglo muchos de estos fotógrafos ocasionales se convirtieron en verdaderos aficionados. Su pasión por el medio traspasó los momentos puntuales de la actividad familiar para convertirse en un modo de mirar, en una vía de escape a la realidad. Este hecho propició la progresiva acumulación de fotografías desde mediados del siglo XX y condicionó el destino de muchas de ellas.

Entrado el siglo XXI, el interés por la acumulación de fotografías, su olvido y su hallazgo, se ha visto desatado, importando tanto como material documental u objeto de interés histórico, como factor para un proceso artístico³. Esta primera aproximación trata precisamente sobre ello, tratando de introducirse en la inquietud que suscitan las imágenes abandonadas –recientemente descubiertas– que sacan de ellas la voz individual de sus practicantes, mientras que otros siguen sumidos en el maremágnum del desamparo. No obstante, la incógnita continúa, pues

³ La fotografía vernácula está sufriendo una revalorización como material de análisis. Un ejemplo cercano lo tenemos en la reciente investigación de María Rosón, donde a partir de imágenes de diferentes archivos nacionales, públicos y privados, reconstruye toda una historia social y crítica de la España del momento (Rosón, 2016). En cuanto al uso de este tipo de imágenes para la creación artística, dejando a un lado la técnica del collage usada en la Historia del arte desde principios del siglo XX, en la actualidad existe un gran número de artistas que emplean fotografías abandonadas para la elaboración de nuevas obras y discursos, agrupados bajo el término algo ambiguo de “apropiaciónismo”. Ejemplo de ello es la obra de Sandy Carson, fotógrafo escocés residente en Estados Unidos que lleva más de diez años recopilando fotografías cotidianas y anónimas de las décadas de los 50 a los 70 en su proyecto *Yet, By no Means*, en una suerte de ejercicio nostálgico que nos recuerda el poder de la fotografía física en la era digital.

tal como predijo Susan Sontag, “el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte” (Sontag, 2010: 30).

3. Al rescate del pasado fotográfico

El afán por rescatar imágenes condenadas al olvido se podría deber a múltiples factores; entre todos: a la relativamente reciente preocupación por la memoria, la imposición progresiva de la denominada cultura digital, la influencia de los estudios visuales y sus métodos de trabajo y, especialmente, al intento de mirar la fotografía –que podemos extrapolar al arte en general– con nuevos ojos, quizá más críticos y justos, debido especialmente a los cambios acaecidos en las mentalidades propios de los nuevos tiempos. Tampoco debemos descuidar que muchas de estas imágenes que cayeron en el olvido han sido víctimas de la incomprensión, de la marginación interesada o de los intereses políticos.

Recientemente hemos asistido a la puesta en valor del trabajo de fotógrafos aficionados, fotógrafos anónimos que dan lugar a un archivo encontrado, como Eugene de Salignan, un funcionario del Departamento de Puentes y Estructuras de la ciudad de Nueva York que se dedicó a captar instantáneas entre los siglos XIX y XX que congelaban el ritmo de la metrópolis y cuya obra vio la luz a finales del siglo pasado. No obstante, el caso más sonado en el ámbito internacional ha sido el de la fotógrafa americana Vivian Maier, aunque en nuestro país también hemos visto resurgir la obra del fotógrafo Virxilio Viéitez o la de Luis Ramón Marín, no exentas de polémica (Roa, 2013)⁴.

Sin embargo, dejando de lado las razones y la lógica, toda fotografía tiene algo de resurrección (Barthes, 2007), por eso fascina tanto el encuentro con imágenes del pasado, aunque en algunos casos sean ajenas. Robert Flynn Johnson, conservador jefe de la Fundación Achenbach para las Artes Gráficas de San Francisco, pasó más de una década rescatando de rastros y mercadillos imágenes que posteriormente recopiló en el libro *Anónimo. Imágenes enigmáticas de autores desconocidos*, publicado en nuestro país en 2004. Fotografías sin artífice, pero con sujetos que remiten a un tiempo congelado, ése es precisamente el atractivo de estas imágenes, que no dan soluciones sino pistas que nosotros como espectadores debemos reconstruir. Siguiendo la idea de Roland Barthes, esto situaría al espectador como la medida de las fotografías del pasado (Barthes, 2007).

La fotografía sin firma parece conjugar tres factores: azar, realidad y tiempo, haciendo partícipe al interlocutor de un misterio superior al de las fotografías (re)conocidas, pues estas imágenes contienen en esencia un *punctum* singular con características similares a las grandes obras. Como reconoce Óscar Colorado, “cuando se mira la fotografía de desconocidos, automáticamente se da un tipo de lectura diferente que es un tipo de experiencia que también vale la pena porque la distancia emocional, temporal e incluso espacial nos permite apreciar aspectos distintos de esta imagen casual, familiar, ubicada en el terreno de la fotografía vernácula” (Colorado Nates, 2016). Clement Chéroux le asigna a este tipo de instantáneas tres características básicas: son utilitarias, domésticas y heterotópicas. La fotografía vernácula es utilitaria porque esa es su razón de ser; es doméstica porque circula en el ámbito de lo familiar; y por último, es heterotópica porque se sitúa fuera de lo digno de interés para las instancias que legitiman el arte y la cultura (Chéroux, 2014: 12).

También en la línea de la fotografía encontrada existen proyectos artísticos de discreta repercusión hasta la fecha que parten de la fotografía vernácula. *Els Oblidats* es una iniciativa de la artista valenciana Reyes Pe –aficionada al rastreo de imágenes desatentidas– en el que, armada con una sencilla cámara analógica, sale a la

⁴ A pesar de que la crítica ha propiciado la puesta en valor de esta fotografía más popular, autores como Lola Garrido, coleccionista y experta en fotografía, ponen en duda el valor artístico de la misma. También en este sentido, Jorge Ribalta, comisario especializado en fotografía, alude a los problemas de alzar al estatus de autor a este tipo de fotógrafos que trabajaron esencialmente por encargo (Fernández-Santos, 2013).

calle en busca de imágenes de personajes anónimos, en concreto de la tercera edad, para homenajear de alguna forma la fotografía doméstica y poner en relieve la vejez, uniendo ambas ideas en sus series. El colectivo Left Hand Rotation configuró el proyecto *Album Lixo* recopilando fotografías que la gente desechaba y tiraba a la basura en la *Feira da Ladra* en Lisboa, una iniciativa que nos habla de la fotografía analógica y sus destinos. Además de la muestra que se realizó con todas ellas en 2014, a través de la página web creada para almacenarlas se añade la posibilidad de rescatarlas del abandono en caso de hallar algún vínculo personal con ellas. Con una filosofía similar pero añadiendo la adquisición económica, el fotógrafo Brendan Corrigan se dedicó a comprar cámaras en los *car boot sales* de Cardiff para configurar el proyecto *Make me an offer*. También, el archiverista francés Thomas Sauvin negoció con los trabajadores de un vertedero ilegal de Pekín para comprar a peso las películas tiradas a la basura por particulares desde el 2009 para componer el proyecto *Silvermine* que acumulaba la historia visual de las últimas décadas de la capital china. Obviamente, en ninguno de los proyectos se busca revalorizar a estos fotógrafos anónimos, en esencia familiares, sino más bien exponer vestigios de una fotografía analógica que parece condenada a desaparecer, al menos para la masa, en beneficio de la fotografía digital que, como comentábamos, también está abocada al olvido, pero esta vez dentro de tumbas tecnológicas.

Con un concepto un tanto distinto hallamos la obra *Los Modlin* del fotógrafo Paco Gómez, quien tiende a cuestionar los límites de la realidad fusionando la investigación documental, la literatura, el cine y la ciencia ficción. El proyecto nace del encuentro con una montaña de fotografías tiradas en la basura en la madrileña calle del Pez una primavera de 2003. Después de cierto tiempo, Gómez reconstruye la historia de una familia partiendo de su archivo íntimo arrojado a un destino vago; pero no es lo único que hace, pues valiéndose de las imágenes ajenas, en una suerte de remix de disciplinas que mezclan la micro historia familiar con la historia de un pasado próximo lleno de sueños e ilusiones en el Madrid de las oportunidades por medio de entrevistas y un rastreo riguroso, salpicado de datos biográficos que sirven de hilo conductor al relato, finalmente se aproxima a los entresijos del mercado del arte y la fortuna aleatoria que sufren muchos artistas, como es el caso de esta familia americana tan peculiar (Gómez, 2013).

Estos son tan sólo algunos ejemplos, quizá de los menos conocidos, en el vasto campo que presentan los nuevos tiempos⁵. La persecución de restos fotográficos continúa, pues la denominada fotografía vernácula y, en general, las imágenes captadas por aficionados, generan cada vez mayor interés entre los teóricos de la fotografía y los apegados a ella. A las habituales plataformas que ponían en circulación este tipo de objetos, como los rastros, mercadillos y almonedas, se suma el auge de nuevas herramientas de comunicación, como es el caso de Internet. La red y los dispositivos a través de los cuales accedemos, como nuevas técnicas de dominación, generan “objetos de devoción que se introducen con el fin de someter” (Han, 2014: 26). Y qué son sino las imágenes, objetos devocionales por excelencia que tienen la capacidad de punzar. La escasa atención que suscita la autoría, y por ende la calidad, de muchas de ellas –imágenes silenciosas, silenciadas–, nos empuja a descubrir qué se

⁵ El presente artículo es una primera aproximación al tema de la fotografía encontrada partiendo del punto de mira de la Historia del arte. En él nombramos algunos de los proyectos que conocemos y que están vinculados con inquietudes y vivencias personales. No obstante, es evidente que existen otros artistas con distintos proyectos que han trabajado la misma idea bajo parámetros distintos. Para conocer más sobre ellos, véase cómo Joan Fontcuberta desarrolla los trabajos de Lúa Coderch, Janet Cardiff o George Bures Miller entre otros (Fontcuberta, 2016: 141-152). Igualmente, es destacable la compilación que hicieron los investigadores Michel Frizot y Cédric de Veigy de fotografías ajenas y que vio la luz en forma de libro, actuando como su antología subjetiva de fotografías encontradas (Frizot y de Veigy, 2006). Creemos conveniente decir que, aunque no bajo el ejemplo de las imágenes encontradas, pero sí bajo el paradigma del archivo, existen múltiples proyectos artísticos que en un futuro pueden complementar este tema de investigación. Para más información, véase el libro de Anna Maria Guasch (Guasch, 2011).

necesita para que traspasen el limbo del olvido. Y, de repente, aparecen autores que cambian el devenir de la historia de los desdichados y ponen en jaque todo parámetro establecido por los grandes clásicos de la fotografía.

4. Ximo Berenguer y el archivo como paradigma de resurrección histórica

Todo historiador de las imágenes sueña con encontrar algún día un archivo completo para reconstruir la mirada de un autor desconocido. El archivo, entendido como la compilación de una actividad que deja tras de sí documentos, imágenes, objetos, recortes y un sinfín de etcéteras, nos permite acercarnos a “la forma contemporánea del relato cuya razón de ser no es establecer lo cierto de su contenido, sino lo plausible de su historia” (Marzo, 2016: 33).

Cuando imágenes de fotógrafos hasta el momento desconocidos embriagan nuestra mirada, todavía inocente y capaz de sorprenderse, son muchas las preguntas que surgen en torno al hecho de que dichas imágenes traspasen o no la frontera del anonimato. Siguiendo a Kossoy, más allá de las cuestiones de calidad, lo interesante de las instantáneas, manufacturadas por anónimos otrora y encontradas en el ahora, es que independientemente del asunto representado se documenta la visión personal del mundo sin grandes ínfulas. La fotografía actúa, así, como “un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente y por aquello que nos informa acerca de su autor” (Kossoy, 2014: 54).

Esto es lo que sucede con la obra de Ximo Berenguer, obra compuesta por imágenes que evidencian el ambiente de la esfera *underground* catalana de su tiempo y que plantean paradojas en cuanto a la cuestión de la autoría en el medio fotográfico. El descubrimiento de este fotógrafo de origen valenciano hasta el momento olvidado se debe a Mira Bernabeu, artista y responsable de la también valenciana Galería Visor, que presentó ante el público la muestra *A chupar del bote, 1974-1976*. Ximo Berenguer con motivo de la cuarta edición de Abierto Valencia (2016) organizada por la Associació de Galeries d'Art Contemporani de la Comunitat Valenciana (LaVac) para acercar el arte contemporáneo al público.



Fig. 2. Ximo Berenguer, Sin título, 1974-1976

Indagando en el sugestivo título de la exposición de Espai Visor descubrimos que *A chupar del bote* fue uno de los espectáculos más sonados de los años 70 que dieron vida al famoso music-hall barcelonés El Molino, en un momento social de cambio y liberación tras el fin de una dictadura que había suprimido todo comportamiento y actitud alejada del canon establecido (Gasch, 1972). Esta representación, que seguía la línea del teatro de variedades, tenía como objetivo denunciar en clave humorística la corrupción y los tejemanejes políticos que estaban sucediendo en ese momento, intercalando un fuerte componente erótico en el mismo (Levenfeld, 2016). Los nombres de figuras como Yvette Rene, Christa Leem o el Negrito Poli, sonaban en el ambiente alternativo

de ese momento y sus cuerpos pasaron a ser inmortalizados por fotógrafos de renombre como Kim Manresa, Josep Tobella, Xavier Miserachs o Josep Gol (Manresa et al., 1992). Basta recordar la película que en 1977 José Antonio de la Loma presentó bajo la etiqueta de comedia musical, *Las alegres chicas del Molino*, aunque desde el mismo título se evidencia el ambiente un tanto bizarro que atravesaban El Molino y otros music-halls del momento.

Según el entramado biográfico, Ximo Berenguer viajó en 1966 a Barcelona para estudiar en la Escuela Industrial. Estando allí, ingresó en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya y participó en las actividades del Grup Jove, interesándose por la fotografía de reportaje y tomando las primeras instantáneas con una Kodak Retina heredada de su padre. En 1973 entró a trabajar como aprendiz en el estudio de Leopoldo Pomés, y con su primer sueldo obtuvo una cámara Pentax SL con objetivo Takumar de 55 mm. Dos años después conoció al coreógrafo de El Molino, quien le invitaría a fotografiar el ambiente nocturno. Ximo Berenguer llegó a preparar incluso una maqueta para la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen, pero un accidente de moto en 1978 le impidió continuar versionando el esbozo original.

Tras el reciente hallazgo del fotógrafo, pronto la prensa, las redes sociales y la crítica cultural se hicieron eco de este descubrimiento acaecido en Valencia, mencionando la calidad de las fotografías, que actúan como testimonio de un momento crucial dentro de los años inmediatos a la dictadura. Tanto por ello como por contar con el reconocimiento de una galería y demás instituciones oficiales que avalan la sugestiva historia, nadie puso en duda la información ni la existencia del autor.

Sin embargo, el pasado 19 de julio se presentó en la Fundación Foto Colectania el libro *A chupar del bote*, un libro que recupera aquella maqueta que quedó truncada tras la muerte de Ximo Berenguer y que persigue las pautas para obtener el reconocimiento de este fotógrafo y de sus obras. Así, se reveló que Ximo Berenguer es, en realidad, Joan Fontcuberta, tal como afirmó el Premio Nacional de Fotografía en la misma presentación.

La intención del reconocido fotógrafo y teórico catalán no fue contar una mentira y mantener el engaño, sino crear un *fake*, entendiendo que éste “nunca es un fin en sí mismo, sino un instrumento” (Marzo, 2016: 15). No obstante, mucha de la prensa que admiró el trabajo de Berenguer tras su descubrimiento, ahora tachaba de falso al fotógrafo. Mediante este entramado, Fontcuberta nos invita a reflexionar sobre la metodología del *fake* en sí mismo, interviniendo a través de unas imágenes *reales* –si es que en algún caso una imagen puede considerarse como verdadera–, realizadas en un espacio y tiempo concreto, cuya autenticidad queda legitimada por ciertas instituciones y agentes culturales⁶.

¿Pueden considerarse estas fotografías como fotos encontradas? Si seguimos la descripción que en *La furia de las imágenes* nos da el propio Fontcuberta, lo cierto es que sí, pues para que ciertas imágenes se inscriban dentro de la categoría de encontradas “las fotos deben ser mudas para facilitar que nosotros podamos ponerles voz; nuestra voz. En otras palabras, las fotos deben desprenderse de los lazos que podrían ligarla a un espectador, soltar las amarras de todo reconocimiento para poder funcionar como pantallas perfectas” (Fontcuberta, 2016: 148).

En definitiva, un archivo encontrado tiene la capacidad de situarnos en una escena libre de artistas, en la que el nombre apenas tiene importancia en comparación con su valor documental. El corpus de obra de El Molino es

⁶ Este *fake* nace, en última instancia, de un seminario organizado por el propio Joan Fontcuberta bajo el título *La metodología del fake* y que reunió a distintos estudiantes de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, de Historia del Arte de la Universitat de València y del IVAM, en el que tuvimos el placer de participar. Además de la galería, el fotógrafo contó con el apoyo del ya citado museo de arte contemporáneo, de una editorial y de personas de renombre dentro del mundo de la fotografía como Rafael Levenfeld, Horacio Fernández o Fernando de Castro. Tras la presentación de la exposición en Espai Visor, el propio Mira exhibió las obras de Ximo Berenguer como una de las propuestas para representar a la galería en la Feria Arco 2017.

real, responde a las inquietudes de un fotógrafo en la Barcelona de los 70 que captó la atmósfera del espacio, bien responda al nombre de Ximo Berenguer o al de Joan Fontcuberta. Lo curioso de estas fotos, lo que realmente punza las miradas, es el componente social de las mismas. Las vemos y es como estar dentro del music-hall, es como vivir la liberación que atravesaba Barcelona en ese momento. En suma, estas imágenes van más allá de lo documental, pues además de ser una evidencia histórica, son un elemento clave para entender el contexto de la posguerra en España. Un contexto al que Ximo Berenguer contribuyó, aunque sufriendo una peor fortuna que algunos de los compañeros que también dispararon con sus cámaras a un fragmento de la Barcelona *outsider* de aquellos años. ¿Influye la autoría a la hora de establecer los límites entre lo aceptado y lo excluido? ¿Cuál es el umbral del valor fotográfico? ¿Quizá la Historia de la fotografía depende demasiado de los clásicos estándares de la Historia del arte?

5. A modo de conclusión

Tras la muerte, con apenas 22 años, de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman, quedó bajo el dominio de sus padres, los artistas George y Betty Woodman, un archivo de casi un millar de imágenes. Actualmente, sólo han visto la luz poco más de cien. En paralelo a la historia de Ximo Berenguer, la historia de los Woodman brinda ciertas incertezas que nos obligan a recapacitar sobre el sentido actual de la fotografía.

Todo archivo encontrado, sea cual sea la historia que lo rodea, nos remite a la idea de la acumulación. Como tecnología de consumo, el medio fotográfico ha contribuido a formar la sociedad en la que nos hemos convertido, una sociedad que respira y emite imágenes, que produce y necesita capturar los momentos, tanto que desde la aparición de este invento nuestras memorias se han convertido en trasteros desordenados aparentemente sin sentido (Virilio, 2000: 39). En medio de este cajón de sastre de imágenes, puntualmente se rescatan fotografías encontradas que parecen tener algo del aura benjaminiana perdida⁷.

La producción de fotos en masa, su ir y venir en la red, ha hecho que se produzcan cambios en el valor de la imagen. Somos cómplices de la ontología de la postfotografía, pues con nuestros disparos digitales adaptamos los valores sociales a la imagen. Y en medio de este giro, la noción de la verdad, más que nunca, está en entredicho. Asistimos a la era de la posverdad, un tiempo en el que nuestras retinas son noqueadas por la gran cantidad de información, hasta tal punto que ni siquiera nos planteamos su ficcionalidad. Hemos pasado de documentar a extracomunicar. Desde la aparición de la cámara, a pesar de sus primeros pasos como espejo del mundo, la imagen se presentaba como fraudulenta, escenografiada; pero ahora, con internet y las múltiples herramientas de retoque, estos límites se han traspasado. Fontcuberta, usa este modo de actuación como base y herramienta para reflexionar sobre la propia imagen, la sociedad y la mentalidad humana, las cuales se están viendo consumidas por las nuevas tecnologías. En síntesis, con la fotografía, “detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real” (Fontcuberta, 2015: 17).

⁷ El término “aura” utilizado por Walter Benjamin esconde alguna encrucijada. Como lúcidamente señala Yacavone, Benjamin adjudica la propiedad aurática a las fotografías de mediados del siglo XIX, momento que sitúa como clímax artístico; sin embargo, el autor reserva un reducto para el aura en los retratos. En este caso, en lugar de resaltar la parte tecnológica de la fotografía, alude a la relación que el espectador entabla con el sujeto representado, por tanto, el aura se relaciona con el culto al recuerdo. De este modo, las fotografías familiares, aunque impostadas o inexpertas, contienen algo del poder aurático. “Tales imágenes se convierten ahora en el espacio para una nueva forma de aura fotográfica que está todavía más íntimamente ligado a la identidad del sujeto fotografiado; una obra que se ha convertido en algo que puede separarse por completo del arte y la destreza del medio”. (Yacavone, 2017: 120). En este sentido, con su adaptación al tema presentado, aludimos al concepto.

El caso de Ximo Berenguer y su identidad ponen en tela de juicio la cuestión de la autoría. Siguiendo al mismo autor, como artista y teórico, podemos remitirnos a sus palabras cuando afirma que la postfotografía sacude la noción de autor y legitima las prácticas apropiacionistas, o como él propone, las prácticas de adopción. Así, la imagen nos interroga en “este nuevo contexto [...] sobre la naturaleza de la creación y sobre las condiciones de la artisticidad”. Para concluir, que “tal vez tendemos a una escena en la que los gestos artísticos prevalecerán sobre los artistas, gestos artísticos que apuntan a estrategia de reciclaje y a la colección como obra. Es decir, la *photo-trouvée* nos resitúa en un escenario en el que se multiplican los gestos artísticos mientras desaparecen los artistas” (Fontcuberta, 2016: 151-152).

En el presente artículos hemos tratado de aproximarnos a la fotografía encontrada como un nuevo campo de investigación apenas tratado monográficamente desde el ámbito nacional. El propio devenir de la historia ha mantenido productos al margen –unas veces más intencionadamente que otras– mayormente por intereses económicos. En esta línea, creemos necesario apuntar una idea final sobre la propia etiqueta *photo-trouvée*, teniendo en cuenta que casi diariamente aparecen nuevos objetos artísticos que van más allá de la marca registrada que es la fotografía encontrada, y entrelazan el azar con la heurística para dar lugar a un proceso serendípico.



Fig. 3. Estudio fotográfico Bariego, Sin título, 1935. Colección de las autoras

Por extensión, la fotografía encontrada como objeto de estudio da pie a hablar de los vaivenes de la historia de la fotografía, una disciplina que, hoy más que nunca, continúa reescribiéndose. En palabras de Marzal, “lo fotográfico es concebido, ya no como una categoría estética, sino como una categoría epistémica que, sin duda, está relacionada con los modos de ver que han impuesto los medios de masas en nuestra sociedad” (Marzal Felici, 2011: 75).

En este sentido, como defienden muchos estudiosos del medio, abordar la tradición del medio fotográfico desde sus distintos aspectos, usos y métodos, ha conformado una historia con demasiados recovecos inexplorados. En repetidas ocasiones estos teóricos han recordado el vínculo entre el medio y la memoria, la pérdida, la ausencia, el recuerdo y el olvido; en definitiva, ese “vacío dejado por el pasado” (Durand, 1998: 45). Vacío que sigue llenándose con nuevos descubrimientos.

Muy recientemente han salido a la luz algunas imágenes que plasman la vida cotidiana de la Catalunya de los años 50 y 60 gracias al trabajo de Begoña Fernández, quien puso nombre a las fotos salidas de los negativos que

Tom Sponheim, un ciudadano norteamericano, compró en el Mercado de los Encants. Y ese nombre es en femenino: Milagros Caturla, bautizada como la Vivian Maier de Barcelona (Cols, 2017). Este hecho nos retrotrae a las palabras que empleó Batchen para repensar la fotografía: “Por lo que parece, la historia fotográfica lleva siempre consigo el proceso de su propia desaparición. Un singular punto de origen, un significado definitivo, una narrativa lineal: todos estos objetos históricos tradicionales se desplazan de ahí en adelante de la procedencia de la fotografía. En su lugar, hemos descubierto algo mucho más provocativo: una forma de repensar la fotografía que coincide persuasivamente con la innegable complejidad conceptual, política e histórica del medio fotográfico” (Batchen, 2004: 203).

Con respecto a ello, debemos lidiar constantemente con la incertidumbre, titubear ante cada nueva imagen que nace repentinamente tras un descubrimiento, y ante aquellas ya establecidas en la historia del medio, pues, quién nos dice que bajo la piel de Milagros Caturla o, más dilatadamente, de Vivian Maier, no se esconde un Joan Fontcuberta.

Como hemos tratado de apuntar, el fin de la creación de Ximo Berenguer y el hallazgo fortuito de su archivo no responde al simple engaño, sino que lleva consigo todo un mecanismo fenomenológico que materializa las dudas en cuanto al concepto de la autoría. Recibamos pues, con gusto, a muchas más personas que, como Berenguer, resitúen las bases de la Historia de la fotografía y, por extensión, la de las imágenes.

6. Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2007). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 12ª ed. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERENGUER, X., DE LA MANCHA, M. (2017). *A chupar del bote*. Barcelona: RM.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CARABIAS ÁLVARO, M. (2005). “Historia” en *Real Sociedad Fotográfica*. <http://www.rsf.es/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=46> [Consulta : 29 de junio de 2016].
- CHÉROUX, C. (2014). *La fotografía vernácula*. México: Serieve.
- COLORADO NATES, Ó. (2016). “Materialidad y lectura fotográfica” en *Óscar en fotos*, 27 de febrero. <https://oscarenfotos.com/2016/02/27/materialidad_y_lectura_fotografica/> [Consulta: 19 de mayo de 2016].
- COLS, C. (2017). “Las fotos perdidas de Barcelona ya tienen autora: Milagros Caturla”. *El Periódico*, 24 de marzo. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/las-fotos-perdidas-barcelona-tienen-autor-milagros-caturla-5923907>> [Consulta: 28 de marzo de 2017].
- CUALLADÓ, G., PARREÑO, J. (2014). *La Palangana*. Madrid: La Fábrica.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DURAND, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2013). “El viaje de la basura al museo”. *El País*, 12 de mayo. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/11/actualidad/1368288848_253237.html> [Consulta: 19 de mayo de 2016].
- FONTCUBERTA, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FRIZOT, M., DE VEIGY, C. (2006). *Photo Trouvée*. Londres: Phaidon.
- GASCH, S. (1972). *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa.
- GÓMEZ, Paco. (2013). *Los Modlin*. Madrid: Fracaso Books.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- HAN, B-C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- KOSSOY, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- KUBLER, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón.
- LA MIRADA, G. (2013). “La Palangana, el colectivo que le dio humanismo a nuestra fotografía” en *Xatakafoto*, 24 de diciembre. <<https://www.xatakafoto.com/historia-de-la-fotografia/la-palangana-el-colectivo-que-le-dio-humanismo-a-nuestra-fotografia>> [Consulta: 19 de mayo de 2016].
- LEVENFELD, R. (2016) “A chupar del bote de Ximo Berenguer” en *Espaivisor*, 30 de octubre. <<http://espaivisor.com/exposicion/a-chupar-del-bote/>> [Consulta: 23 de marzo de 2017].
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.
- MANRESA, K. et al. (1992). *El Molino*. Barcelona: Cialit.
- MARZAL FELICI, Javier (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- MARZO, J. L. (2016). “Exhumar la verdad y dejar que huela” en *Fake. No es verdad, no es mentira*. València: IVAM, p. 11-59.
- MIRA, E. (2014). “Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0” en *Historia y comunicación social*, vol. 19, nº extra 2, p. 747-758.
- MITCHELL, W. J . T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Barcelona: Sans Soleil.
- MORALES, M. (2016). “Afal, una voz en el desierto”. *El País*, 31 de mayo. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/30/actualidad/1464628602_370810.html> [Consulta: 15 de febrero de 2017].
- PARRA, E. (2014). “La Palangana: una revolución inconsciente” en *Qué sabes de*, 20 de agosto. <http://www.quesabesde.com/noticias/la-palangana-exposicion-photoespana-2014_12131> [Consulta: 19 de mayo de 2016].
- ROA, R. (2013). “Los fotógrafos olvidados” en *Rafael Roa Fotografía y más*, 14 de mayo. <<http://www.rafaelroa.net/blog/2013/05/los-fotografos-olvidados.html>> [Consulta: 19 de mayo de 2016].

Fotógrafos anónimos. Una aproximación a la fotografía encontrada

ROSÓN, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos: más allá del arte*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ MILLÁN, J. (2013). “Una historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza” en *Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*. <<http://www.rsfs.es/rsfs/historiatexto/>> [Consulta : 14 de mayo de 2017].

SLATER, D. (1997). “La fotografía doméstica y la cultura digital” en Lister, M. Comp. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 173-195.

SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía*. 3ª ed. Barcelona: Debolsillo.

SOUGEZ, M-L. Coord. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

VIRILIO, P. (2000). *Information und Apokalypse. Die Strategie der Täuschung*. Múnich: Carl Hanser Verlag.

YACAVONE, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: Alpha Decay.