

“ESPAÑA EN LOS AÑOS 70 Y 80: LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO”



Recopilación de fotos publicadas por:

Demetrio Enrique Brisset

Catedrático emérito de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UMA)

Las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo, en España tuvieron gran trascendencia político-social, ya que en ellas transcurrió la etapa final del franquismo y el convulso período de la *Transición* hacia una monarquía parlamentaria. Fueron años de explosión creativa y riesgo para una generación juvenil inconformista, que favorecieron una dinámica cultural que fue ampliando las limitadas opciones toleradas.

En 1967, con 20 años, me exilié de la tenebrosa España de Franco. Trabajando en Suecia, el verano de 1968 compré una vieja Pentax 35 mm. réflex, usándola en mis viajes como *hippie* por Europa. En el crudo invierno de 1970, recluido en un castillo de los Alpes franceses, el también cubano y pintor Julio Zapata me introdujo en los secretos del laboratorio fotográfico, experimentando con el fotomontaje, brillante técnica comunicativa que descubrí en Londres en una exposición del alemán antinazi John Heartfield. En marzo de 1971 regresé a Madrid, y conseguí vender algunas de mis fotos a revistas. En el improvisado estudio montado en el garaje del malogrado pintor Alfonso Oliver, comencé a elaborar reportajes gráficos.

Poco a poco fui profesionalizándome como periodista y fotógrafo *free lance*: proponía temas (especialmente culturales) con texto e imágenes; cubría reportajes gráficos de encargo (a menudo entrevistas); vendía fotos (en blanco y negro y color) de mi archivo; y me especialicé en la fotografía teatral, documentando la labor de la mayoría de grupos independientes y producciones de vanguardia.

Por entonces, los medios escritos valoraban poco al fotógrafo, teniendo que luchar para que se nos citase como autores. El férreo control de la censura obligaba a dar rodeos e insinuar más que afirmar. Y costaba que aceptasen novedades expresivas. Pero la mentalidad social iba cambiando, y teníamos un amplio campo para experimentar, como me ocurrió con los fotomontajes, que publiqué en *Hermano Lobo*, *Sábado Gráfico*, *Criba* y *El Urogallo*.



1971

Otras revistas de las que fui colaborador: *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Psicodeia*, *QP*, *Crítica*, *Reseña de artes y espectáculos*; *Revista de ensayo, crítica y actualida*; *Carta de España* (de la que fui efímero redactor de plantilla durante 3 meses), *Cambio 16*, *Ozono*, *Personas*, *¡Qué!*, *Telos*; y los diarios *Informaciones*, *Diario 16* y *El País*. En cuanto a la firma, utilizaba los nombres de Demetrio Enrique, Enrique Martín y variantes.

A finales de la década de los 80 dejé el periodismo para dedicarme a la antropología y el vídeo, entrando en 1993 como profesor en la Universidad de Málaga, de la que me jubilé en 2016.

Complemento a esta recopilación de fotos publicadas es la de mis artículos (texto y fotos), estructurados en una trilogía: **“España en los años 70 y 80: Una visión crítica: I.- Sociedad y Cultura; II.- Artes; III.- Fiestas y Rutas”**. Espero que ayuden a desvelar aspectos de un período crucial en la transformación de la sociedad hispana.

- **Síntesis biográfica del autor:** [Investigador en comunicación](#); [Antropólogo](#).

5 abril 2020
(Año I del Confinamiento)

Índice

Página

I- Portafolios en revistas especializadas

- 5 - *Nueva Lente* 1977
- 9 - *Zoom* 1979
- 17 - *Zona Franca* (Caracas) 1980
- 21 - *Nueva Lente* 1981
- 24 - *Nueva Lente* 1982
- 28 - *Nueva Lente* 1983

1º oct 1971



II- Exposiciones

1) Colectivas

- 29 - *Tres fotógrafos hispánicos*, Club de Prensa de Madrid y Alcances de Cádiz, 1972
- 31 - *Una persecución real y un falso cadáver* (en colaboración con Alfonso Albacete), Colegio de Arquitectos y Galería Punto de Valencia; calles de Pego, 1976
- 34 - *9^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie* en Arlés: España, país invitado, 1978
- 45 - *Primeros Encuentros Fotográficos en Andalucía*, Málaga, 1979

2) Individuales

- 48 - *Jolgorios ibéricos*, Galería Isabel la Católica, Granada, 1986

III- Carteles

- 55 - *Quejío* (en colaboración con Alberto Corazón), 1972
- 56 - *Handke-Kafka* (en colaboración con Alberto Corazón), 1973
- 57 - *Ensayo-Uno-en-Venta*, 1973
- 58 - *Caterva*, 1975
- 59 - Homenaje a Miguel Hernández en Elche (en colaboración con Alfonso Albacete), 1976
- 60 - Centenario de Mijail Bakunin, 1976

IV- Portadas

1) Revistas

- 61 - *Revista, Crítica, QP, Criba, Cuadernos para el Diálogo, Carta de España, Fundesco*

2) Libros

- 76 - a) De ajedrez, 1972
- 79 - b) Otros

V- Fotomontajes

1) *Hermano Lobo*

81 - 1973-74

2) *Boletín Bibliográfico anarquista*

91 - 1977-78: Editorial Campo Abierto

4) *Varios*

95 - 1971-85: *El Urogallo, Criba, Sábado Gráfico, Cambio16, Personas, Cuadernos para el Diálogo, El Viejo Topo, Telos*

VI- Reportajes

119- 1) *Vida cotidiana*

161- 2) *Extrañezas*

171- 3) *Fiestas*

179- 4) *Teatro*

219- 5) *Actividades políticas*

232- 6) *Entrevistas*

VII- Artículos sobre materias fotográficas

243- 1971: "La fotografía: ¿arte despreciado?", *Bellas Artes 71*, diciembre.

248- 1972: "Sobre el montaje fotográfico", *Arte Fotográfico*, febrero.

254- 1973: "Aproximación a la fotografía deportiva", *Arte Fotográfico*, abril.

257- 1973: "John Heartfield, Dadá político", *Reseña*, agosto.

259- 1973: "John Heartfield, l'inventeur maudit du photomontage", *L'Art Vivant*, (Fund. Aimé Maeght, París).

262- 1974: "Auge de la fotografía en las nuevas tendencias plásticas", *Bellas Artes 74*, marzo.

266- 1975: "Sam Haskins, la manzana de Adán", *Cambio 16*, dic.

267- 1976: "Fotografía: el arte de vender", *Cambio 16*, 1 marzo.

268- 1976: "Fotomontajes de Jorge Rueda", *Cuadernos para el Diálogo*, abril.

269- 1976: "Fotomontajes antinazis de John Heartfield", *Diario 16*, junio.

270- 1977: "Las fotos del abominable Yeti" *Diario 16*, 9 dic.

271- 1984: "Crónica de la luz, de Publio L. Mondéjar", *QP*, nov.

272- 1985: "Alfonso: odio la destrucción" (entrev.), *Carta de España*, sept.

Anexo: Décadas posteriores

1) *Libro*

274- 2002: *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*, Universidad de Málaga.

275- 2) *Ensayos*

3) *Varios*

287- Exposiciones, portadas libros, otros

302- 4) Vídeos (desde 2016)



M

NUEVA LENTE
FOTOGRAFIA

Nº 67 1:2.8 F/77 125 FTS.

REPORTEROS

NOTA:

La abundancia de material de tipo político no procede de nuestra selección, sino de las implicaciones personales de sus autores.

Los profesionales de la información gráfica que siguen representados con sus imágenes o sus opiniones son sólo una mínima representación significativa del «gremio» de trabajadores de la imagen que funciona en nuestro país.

Sabemos que faltan muchos. Algunos importantes, otros curiosos, otros sufriendamente olvidados. Ya avisamos que estas pequeñas monografías no podrían ser exhaustivas por imponderables de tiempo y localización.

La movilidad de muchos de ellos, cierta desconfianza (lógica) en nuestras intenciones y la imposibilidad material de localizarles, marcan los límites de esta muestra que aunque reducida pretende rendirles homenaje.

Sus imágenes aparecen tal y como ellos las vieron. Nuestra intervención (como prensa) sólo se ha limitado a exhibirlas con la mayor dignidad en nuestras manos.

CUESTIONARIO

- 1 ¿Por qué razón o razones haces fotografía de prensa?
- 2 ¿Qué piensas de la prensa en España?
- 3 ¿Crees en la posibilidad de una prensa independiente, honesta y clara?
- 4 ¿Qué factores la acercarían a este proceso?
- 5 ¿Cuál es tu ideal de prensa a nivel global?
- 6 ¿Qué misión atribuyes a la imagen en los medios de comunicación?
- 7 ¿En qué medida se respeta tu expresión personal o tu «visión de los hechos» el medio en que trabajas?
- 8 Si te preocupa que la situación cambie, ¿qué haces para ello?

demetrio enrique

Edad, treinta años. Licenciado en Ciencias de la Información. Colaborador de «Diario 16», «Personas», «Cuadernos para el Diálogo», «Psicodeia» y otras.



CUESTIONARIO-RESPUESTAS

- 1) Porque así me gano la vida.
- 2) Es una mierda. No tengo más que decir.
- 3) Sólo si es clandestina. Un canal de información sujeto a la «legalidad» está en manos de los fabricantes de «esa legalidad» y, por tanto...
- 4) Ninguno.
- 5) No lo sé. Idealizar es siempre peligroso.
- 6) Importancia fundamental. La gente está cansada de leer.
- 7) Desde el redactor jefe hasta «el botones», todos manosean mi trabajo sin respetar en absoluto las motivaciones que hubiera podido tener. Soy su instrumento.
- 8) Colaboro con revistas marginales, aunque sea una tarea difícil y no gane un duro con ello.



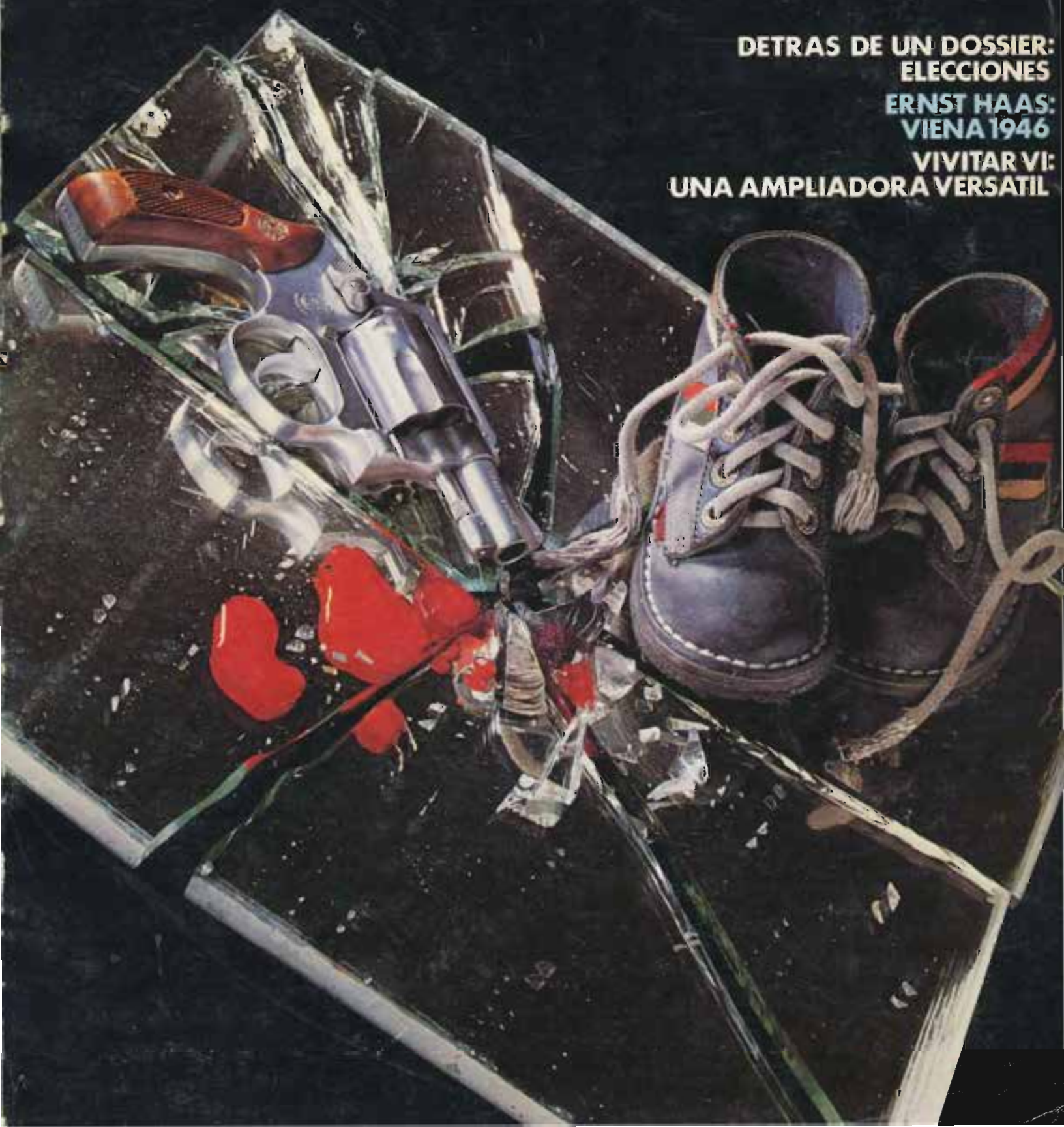
REVISTA DE LA IMAGEN / ESPAÑA

ZOOM

DETRAS DE UN DOSSIER:
ELECCIONES

ERNST HAAS:
VIENA 1946

VIVITAR VI:
UNA AMPLIADORA VERSATIL



DEMETRIO ENRIQUE



Un free-lance alucinado

Hago fotos desde que tenía cuatro años. Y a pesar de los que llevo como profesional, ésta es la primera vez que publico un portafolio. Alergia quizás.

En realidad, fotos publicadas tengo cerca de 750, repartidas en una treintena de publicaciones, la mayoría españolas. La difusión de mi obra ha sido pues bastante, aunque sujeta a los condicionantes de la prensa. La separación existente entre el reportaje de prensa y la fotografía «artística», exige utilizar nuevas vías si se decide y desea vivir exclusivamente de la imagen.

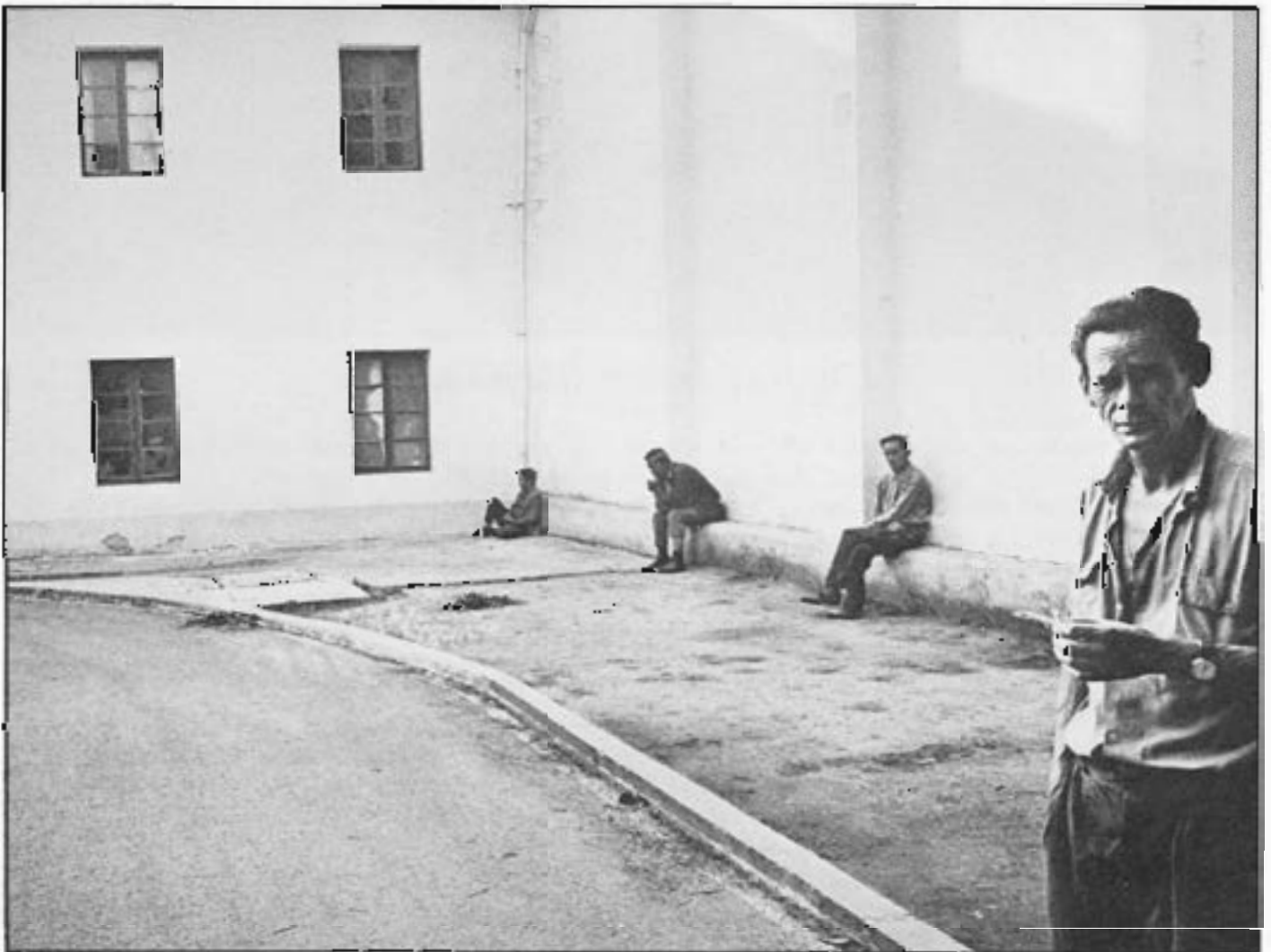
Habitualmente redacto yo mismo los textos y ofrezco el reportaje completo.

No revelo ningún secreto al contar que la vida de los fotógrafos *free-lance* es más bien dura en un mercado como el que nos ha tocado vivir.

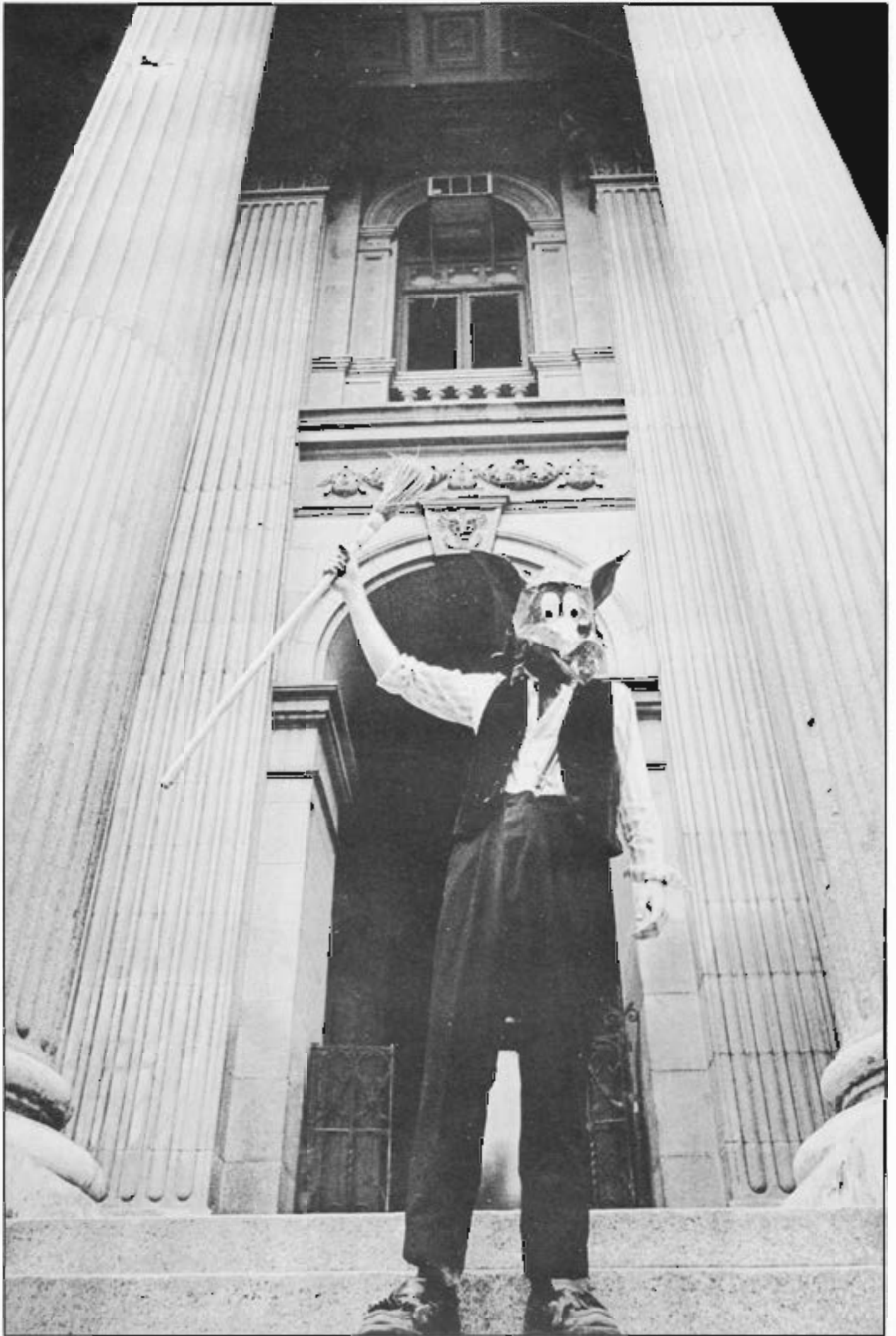
El material que aquí publico pertenece a dos series complementarias: «La España de los años 70» y «El surrealismo casero», con las que estoy terminando de preparar un libro.

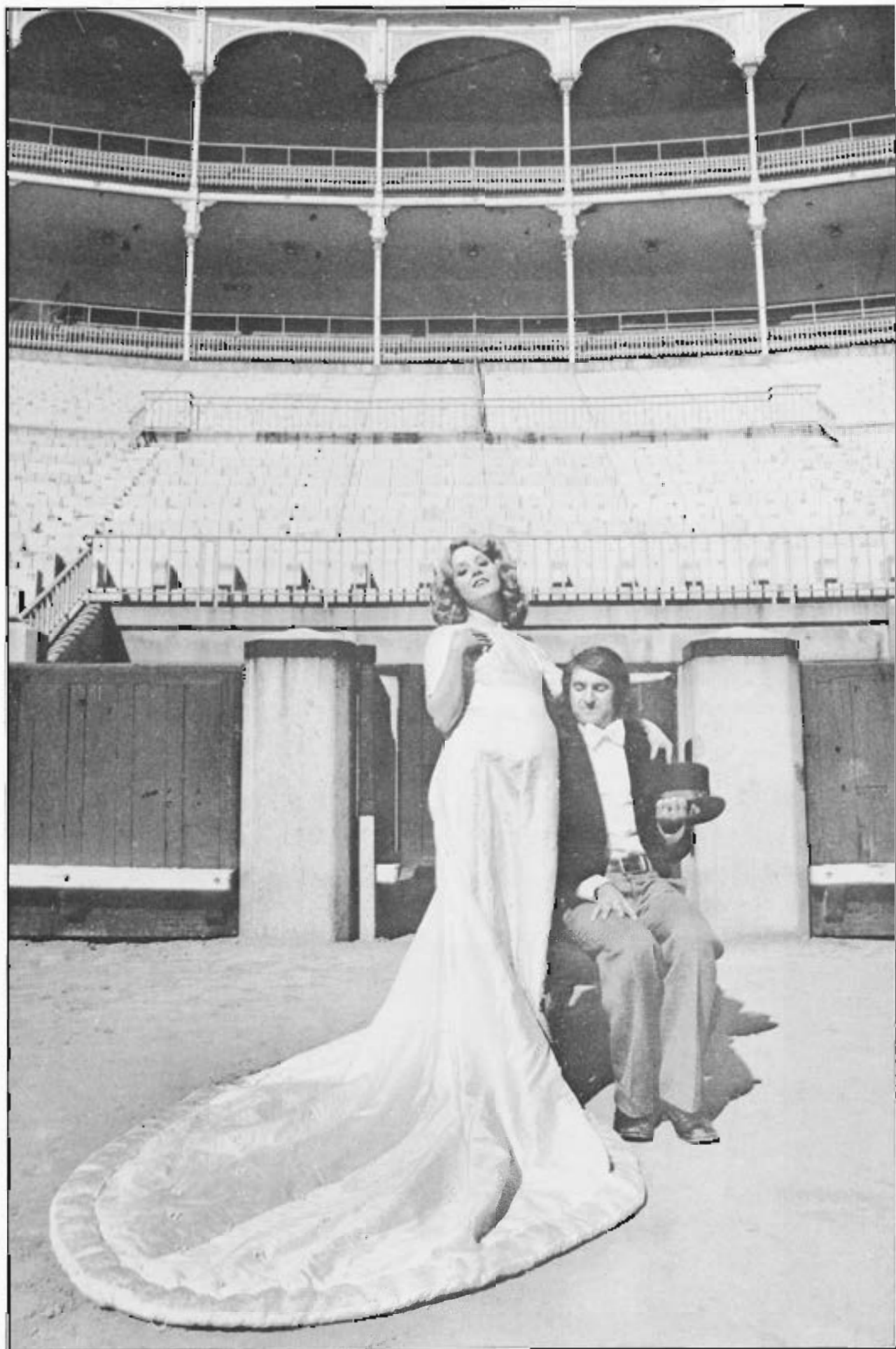
A partir del trabajo para la prensa, he seleccionado las imágenes más representativas de la movida década que hemos pasado. La realidad es tal cual; que no se me eche la culpa. La alucinación nos ha dominado.

Tengo también una serie titulada «Desolaciones 1968-78», de aire más frío y sofisticado. Por ahora sigo relacionado con la prensa, aunque el ánimo no piensa seguir aguantando mucho más. Pienso morirme en la Alhambra, entre embrujos y lunas llenas.









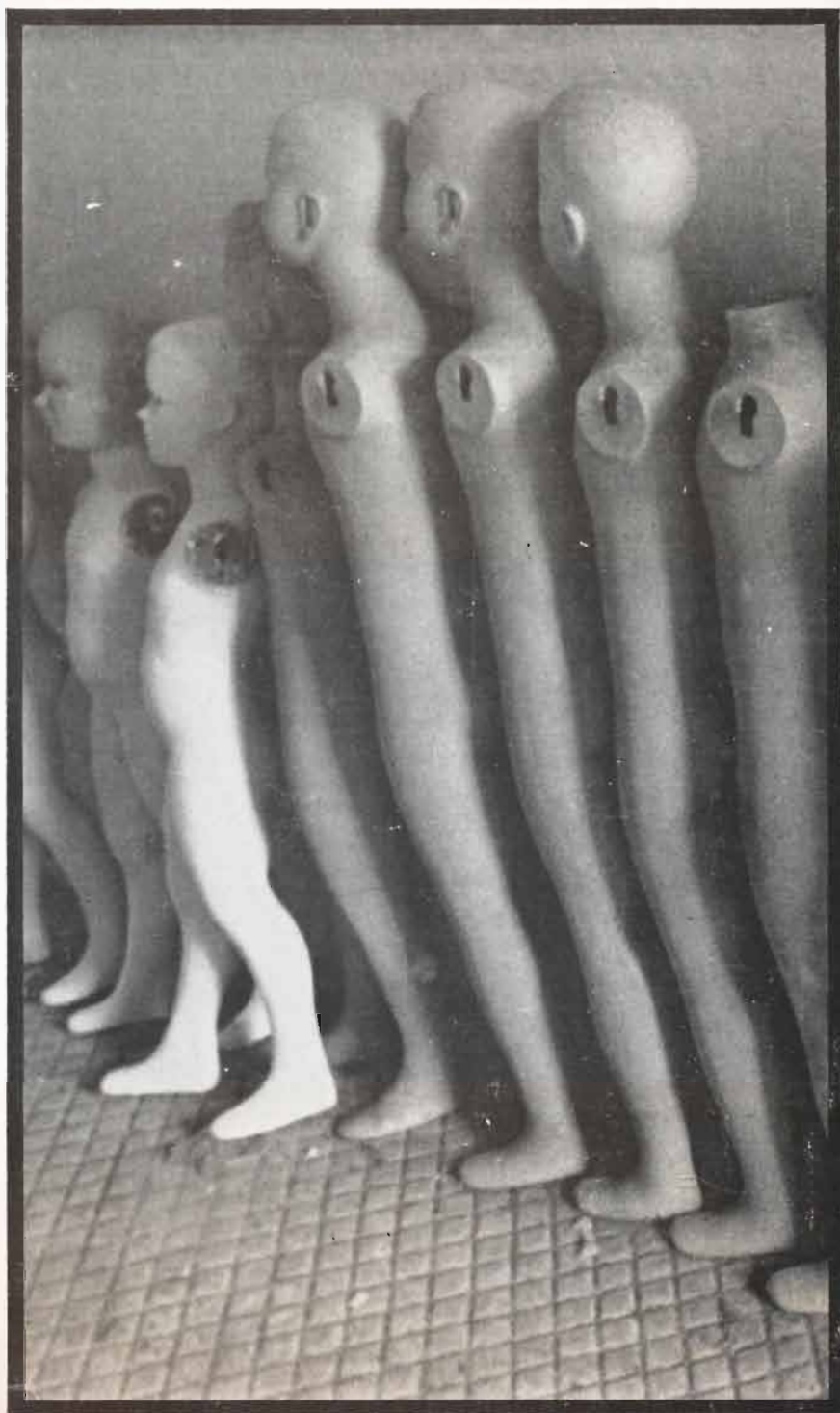




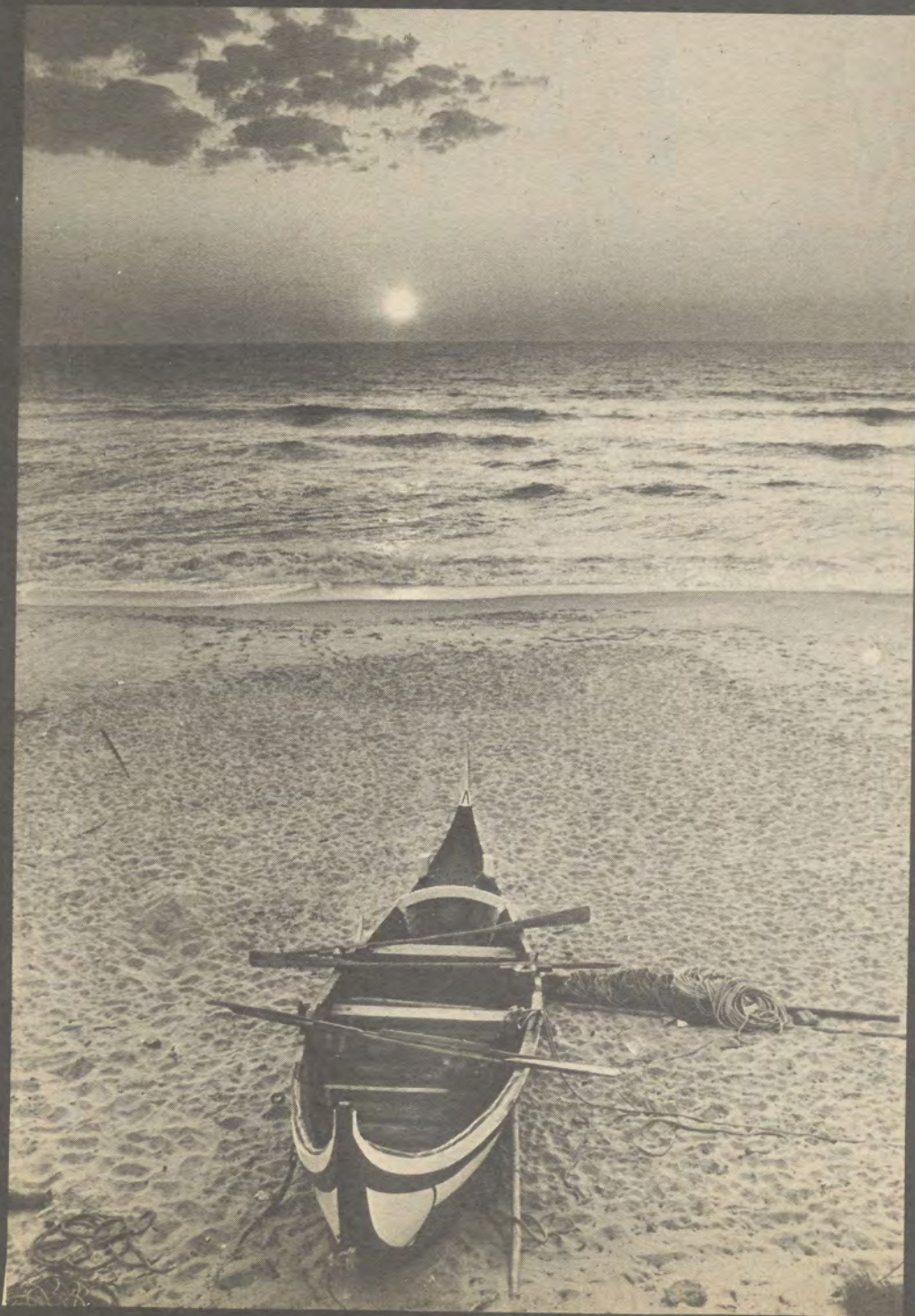
zona franca

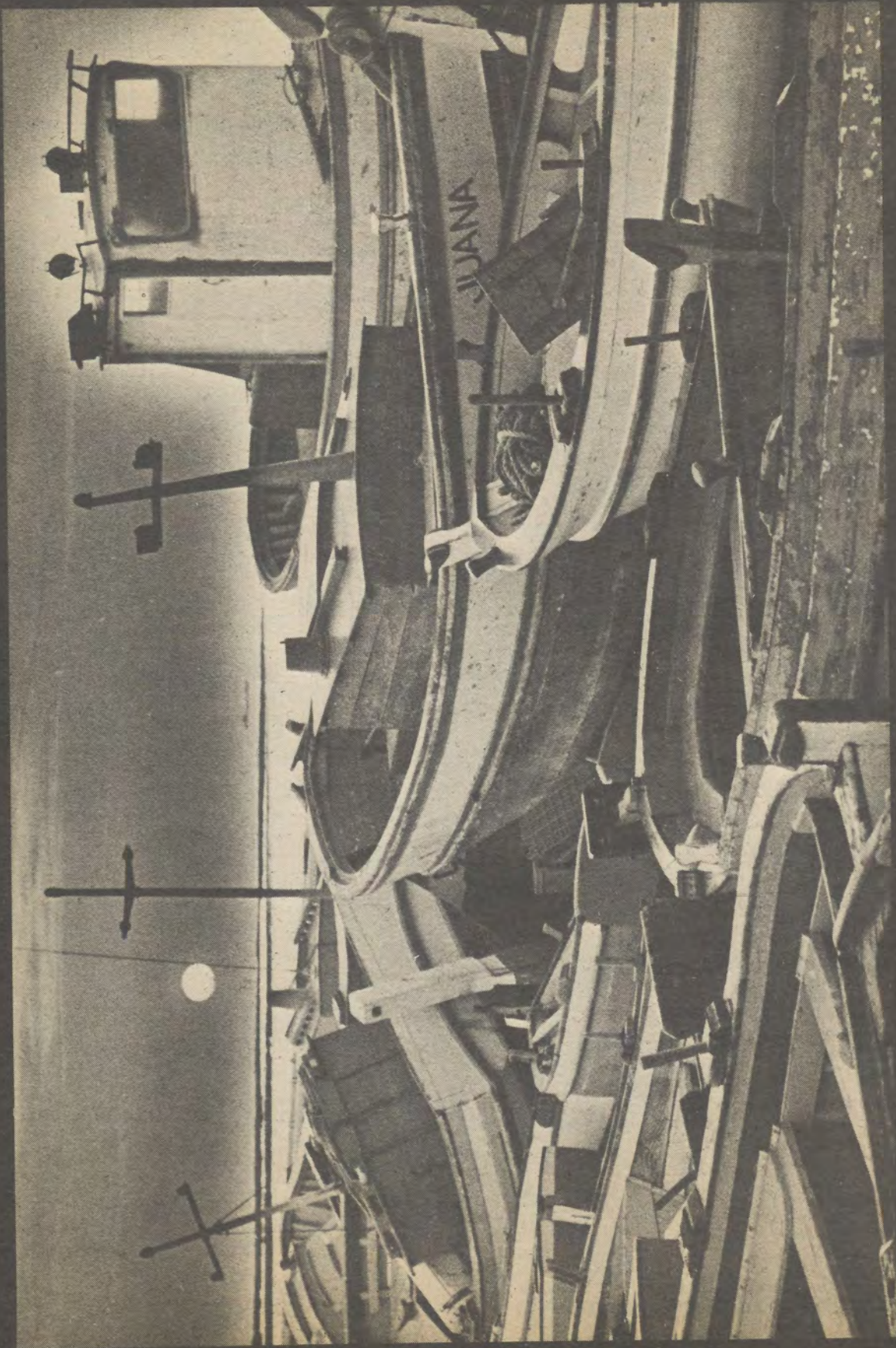
Revista de Literatura
Zona Franca, III época, N^o 18 Mayo/Agosto de 1980. Bs. 5.

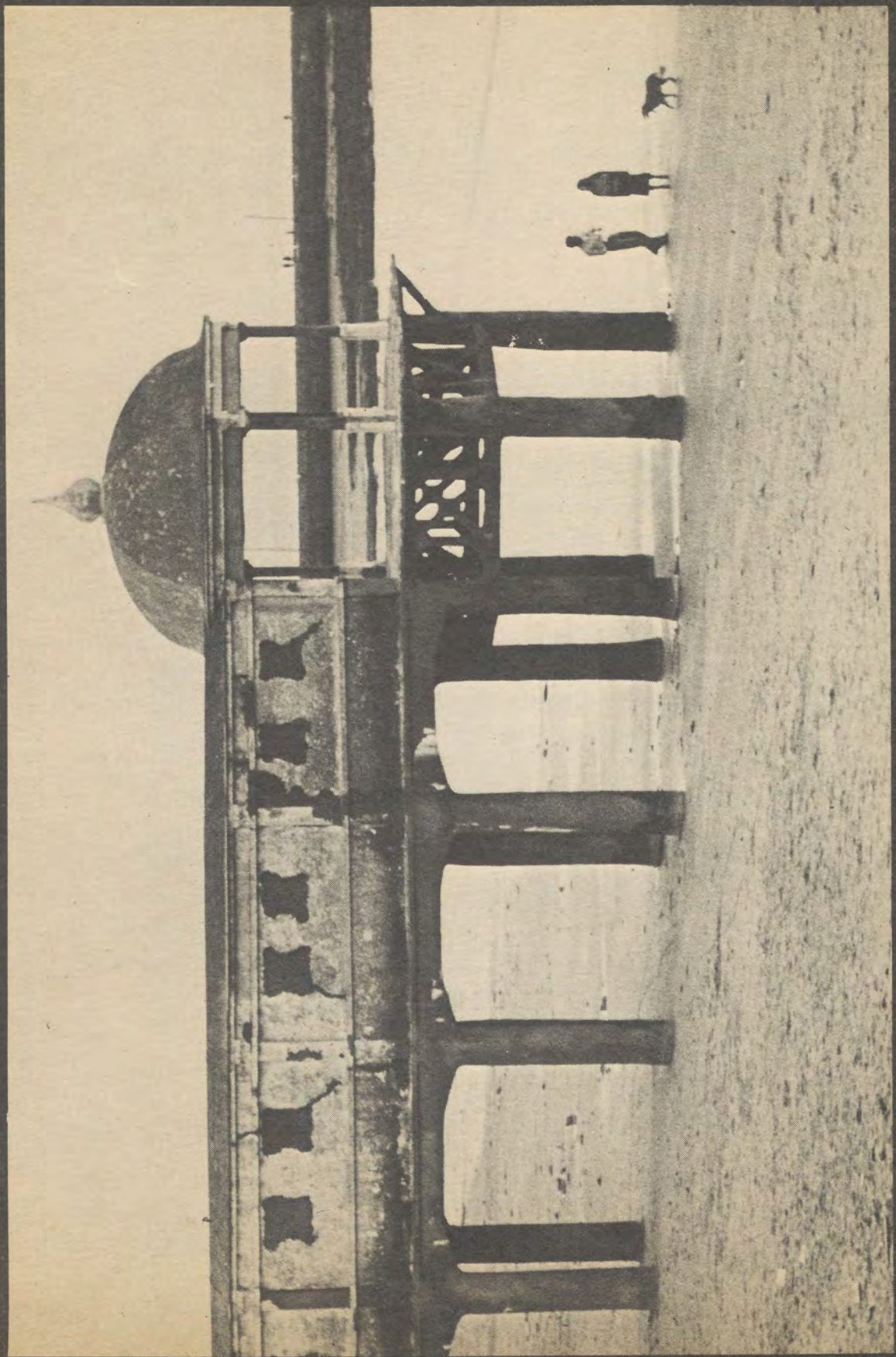
18



demetrio enrique
fotografías







250PTS.

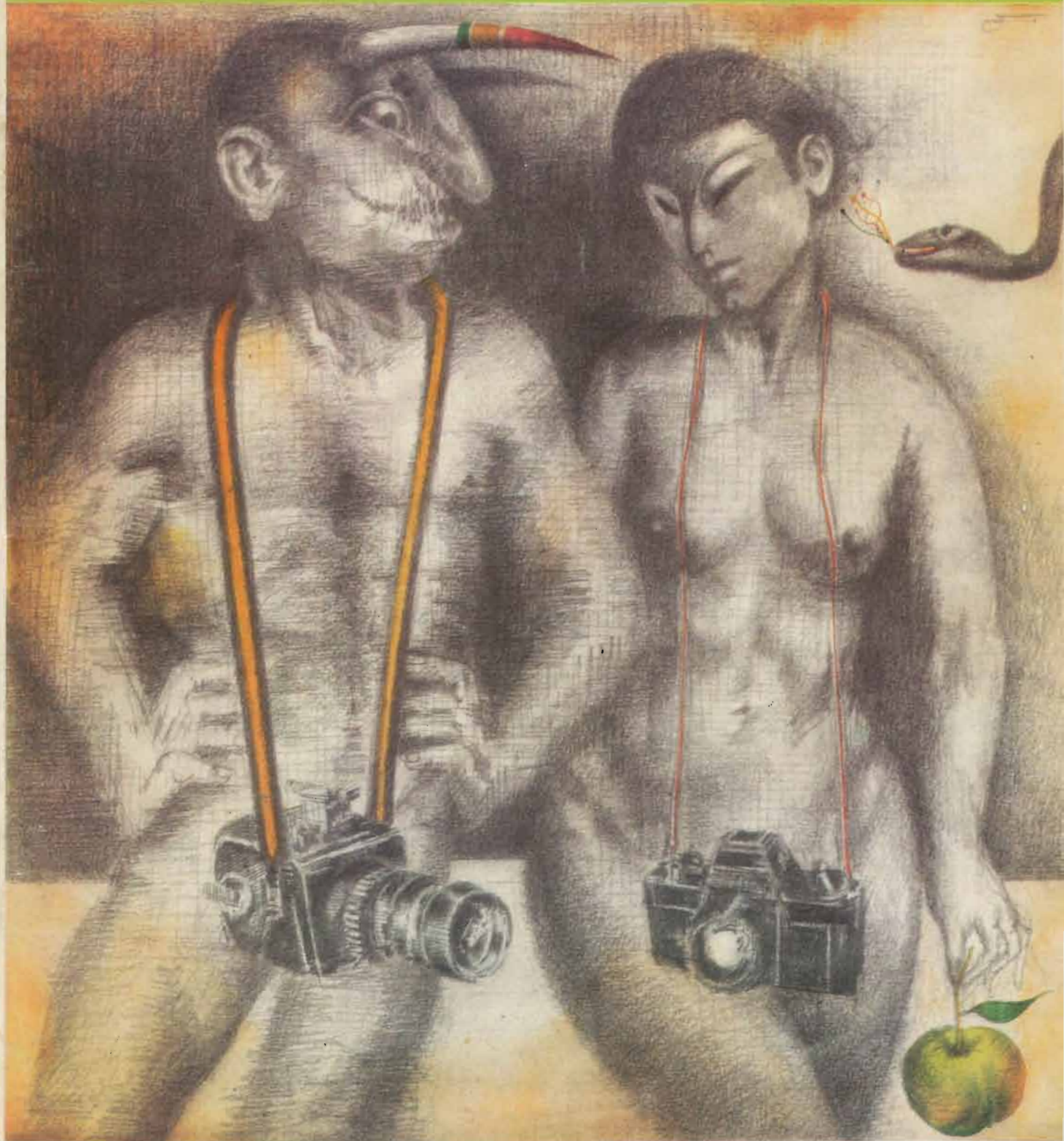
¡10 AÑOS!

Nº 107-108/VII-VIII/1981

Nueva Lente

FOTOGRAFIA-CINE-TV-VIDEO

FOTOGRAFIA DE PRENSA



De profesión: PERIODISTAS GRAFICOS

UNA galbana cultural de 40 grados a la sombra sólo nos permite recurrir al tópico: oséase, que sabemos que no están todos los que son, pero estamos seguros de que los que están son. Ahí queda eso. Una constante de las respuestas de estos periodistas de la cámara: casi la totalidad aprendieron el oficio por libre, al margen de las Escuelas Oficiales que reparten títulos de periodista o expiden carnets como una fábrica. La mayoría opina que el periodista gráfico ha tenido —tiene todavía— un status inferior al periodismo literario. Creemos que este abanico de respuestas sintetiza el sentir de la profesión.

Gálata



DEMETRIO E. BRISSET

Nacido en 1946. Desde hace unos diez años trabaja como *free-lance*. Utiliza cámaras Canon y aprendió el oficio de fotógrafo con un amigo.

RESPUESTA

Los órganos de prensa españoles siguen prefiriendo reproducir una y otra vez las mismas jetas políticas, sacrificando al personalismo una mayor dimensión comunicativa. Se eternizan los problemas de las fotos publicadas sin firma, la pérdida de originales, el pago con retraso —cuando se efectúa—, la infravaloración de la información gráfica, el estatus secundario del fotógrafo, etc. No creo



Demetrio E. Brisset.

que haya muchas excepciones. Por su parte, las autoridades siguen sin distinguirse, precisamente, por su colaboración.

Si se ha avanzado en los últimos años en el campo de la información gráfica es gracias a la irrupción de un numeroso grupo de reporteros jóvenes con gran técnica y profesionalidad. Por su esfuerzo, demasiado a menudo expuestos a serios riesgos físicos y controles oficiales, se han difundido hechos de gran repercusión en la opinión pública.

Finalmente, y desde la perspectiva que me da mi trabajo como *free-lance*, una cosa me parece evidente: ni las condiciones socio-económicas ni las políticas permiten la independencia total del reportero gráfico.

200 PTS.

Nº 124/XII/1982

Nueva Lente

FOTOGRAFIA-CINE-TV-VIDEO

LA ERA DEL VIDEO

LOS CORTOMETRAJES



FOTOMONTAJES TEATRALES DE DEMETRIO ENRIQUE

Demetrio Enrique es uno de los fotógrafos más completos de la generación de los años 70. Reportero notable y uno de los más personales creadores en el campo del fotomontaje, es uno de los que mejor han sabido retratar los espectáculos teatrales. Estos fotomontajes son una buena muestra de su trabajo.

Oración de la Tierra. (Demetrio Enrique.)





«Oración de la Tierra».



La Comédie Française.

«Oración de la Tierra». (Sí, son dos veces.)





Una expresión dramática del TEI.
Montaje de «Quejío» (TEI).



«Pasodoble», del Grupo Ditirambo.





Arriba, a la izquierda: DEMETRIO ENRIQUE. Manicomio de Leganes. Miguel Estalopa fue internado en condiciones objetivamente difíciles hace unos diez años. La expresión del momento que mira al medico lo dice todo.



Abajo, a la izquierda: ANONIMO. Este foto fue tomada por el periodista de Ciudad de México. Sin duda, un momento durante su jornada laboral en un momento en el que volaba insatisfrito.

(También es de
DEMETRIO ENRIQUE)

EL CLUB INTERNACIONAL DE PRENSA

te invita a la inauguración de la Exposición

TRES FOTOGRAFOS HISPANICOS,

*que tendrá lugar el próximo viernes, día 4 de febrero, a las veinte horas,
en la que ofrecerán una muestra colectiva de su obra los artistas*

José María Barreiro (español)
Demetrio Enrique (cubano)
Juan Antonio Fernández Muros (argentino)

Atenas, 3

Madrid, 1972



EXPOSICION FOTOGRAFICA



"Señorita francesa", de Demetrio Enrique

TRES fotógrafos muy jóvenes exponen en el Club Internacional de Prensa. Son: un español, José María Barreiro; un cubano, Demetrio Enrique, y un argentino, Juan Antonio Fernández Muros. Se conocieron poco antes de exponer sus fotografías.

Hay calidad en la muestra de estos tres artistas de

la cámara. Buenos retratos, originales composiciones, fotografía realista, inspiración, inquietud por buscar ángulos. Sobresalen unos trabajos de Barreiro hechos en Sahara de los Mombillos (Cádiz), y sobre todo unas bodas con telarañas en una taberna de Ján. Barreiro, que puso a su apellido de ratambre gu-

tales es gaditano (nacido en Puerto Tierra), hizo todas sus fotografías en España; sus compañeros, en cambio, viajaron por algunos países europeos y exponen trabajos de Francia e Inglaterra. La exposición vale la pena ser visitada, incluso por los que no tengan afición a la fotografía.



julio
1972

alcances 72

El IBCRÁ (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela), el Instituto de Cultura y Turismo de la ciudad de Caracas, el ayuntamiento de San Diego de los Baños y el Diputado de la Cámara de los Diputados de la Dirección General de Bellas Artes convocan a la

alcances

72

Alcances, revista de la Dirección General de Bellas Artes, editada por el IBCRÁ, publica en esta edición el trabajo de los artistas de la ciudad de San Diego de los Baños, en el marco del concurso de pintura que se celebró en el mes de mayo de 1972. El concurso tuvo como tema "El paisaje de San Diego de los Baños" y contó con la participación de los artistas de la ciudad de San Diego de los Baños y de la ciudad de Caracas. El jurado de la competencia estuvo integrado por los señores: Carlos Guinand, presidente; Juan Carlos Rodríguez, secretario; y Juan Carlos Rodríguez, secretario adjunto. El premio a la mejor obra fue otorgado al señor Carlos Guinand, con el título "San Diego de los Baños". El premio a la mejor obra de la ciudad de San Diego de los Baños fue otorgado al señor Carlos Guinand, con el título "San Diego de los Baños". El premio a la mejor obra de la ciudad de Caracas fue otorgado al señor Carlos Guinand, con el título "San Diego de los Baños".

MIÉRCOLES 14 DE JULIO

El día de la mañana, "El Meridiano" publicó la noticia de la apertura de la exposición "El Paisaje de San Diego de los Baños" organizada por el IBCRÁ, el Instituto de Cultura y Turismo de la ciudad de Caracas, el ayuntamiento de San Diego de los Baños y el Diputado de la Cámara de los Diputados de la Dirección General de Bellas Artes. La exposición se inauguró a las 10:00 a.m. en el salón de exposiciones del IBCRÁ, en la ciudad de Caracas. La exposición estará abierta hasta el día 21 de julio de 1972.



COLEGIO DE ARQUITECTOS

HERNAN CORTES, 8 - VALENCIA (4)

ALFONSO ALBACETE
y DEMETRIO ENRIQUE

AUDIOVISUAL

DEL 23 DE FEBRERO (INAUGURACION)
AL 10 DE MARZO (CLAUSURA)

La imagen y sus procesos de re-producción

Fuera de su función como espectáculo comercial —función está claramente delimitada socialmente en el plano económico y en el ideológico—, el cine se inscribe hoy dentro de los procesos de comunicación (o información) que se engloban en el "audiovisual" y que abarcarían al mismo cine, a la televisión, al video, la fotografía y los sistemas sonoros como la radio, el magnetófono, el disco, etc.

En todo caso, se trata de medios de reproducir imágenes de la realidad que, formalizadas de un modo específico, vuelven a esta realidad (el contexto socio-cultural) incidiendo de algún modo en ella.

La imagen (visual o sonora) está en la realidad cotidiana del individuo (de la colectividad social), bien sea de modo parcelado espacial y temporalmente (las sesiones de cine), bien llenando el "espacio" auditivo posibilitando al mismo tiempo la "movilidad" del oyente (la radio), bien parcelando el tiempo pero dentro del ámbito personal del individuo receptor (los programas de televisión), o bien formando parte integrante de este contexto de forma permanente (carteles, fotos, inscripciones, etc.).

El trabajo de Alfonso Albacete y Demetrio Enrique (Colegio de Arquitectos de Valencia) tiene su campo de operación en la imagen audiovisual y su relación con lo cotidiano, e incide principalmente en la reproducción de la imagen y la incidencia de esta reproducción sobre la lectura, (más bien, re-lectura) de la misma.

La exposición de Galería Punto, en la que se incluyen pinturas, muñecos hiperrealistas —por decirlo de algún modo—, objetos claramente representados y objetos reales, más un ser vivo (un perro), es filmada (cine) con lo que los objetos reales, y el mismo can, se convierten en imágenes, y las imágenes (los cuadros, los muñecos) cobran su función de imágenes.

La imagen de la televisión (esas cientos de rayas que reconstruyen una imagen en la visión del espectador) es

fotografiada y esta foto es a su vez fotocopiada, triplicando la imagen y mostrando su función de signo con un sistema distinto de reproducción (re-producción de la realidad por la imagen).

Las fotografías expuestas recogen imágenes de la ciudad, con gente por la calle, en la que se inscriben otras imágenes (carteles de películas, anuncios), fotos que son además manipuladas posteriormente con color: una vez más, los significantes que pasan desapercibidos como tales en la percepción de la realidad cotidiana se evidencian como tales en la reproducción de la imagen.

Por último está la imagen de un hombre muerto (el muñeco hiperrealista) que, situado en la calle y en distintos puntos de la ciudad, o en la misma sala, modificaría la percepción del espectador. (La "imagen" de un hombre muerto tomada por su referente). Proceso éste que a su vez es fotografiado, filmado, y reproducido en for-

ma de noticia por el medio sonoro (en la radio, en la información de sucesos locales).

Las propuestas de Albacete y Enrique son, pese a lo señalado, insuficientes en los medios empleados y ciertamente discutibles en los elementos importados de la realidad que toman como base de trabajo (en especial, ese "muerto" traumatizador y, en último caso, inoperante por su carácter de excepción y sentido "fuerte" en relación a lo cotidiano). No obstante, queda este trabajo sobre la realidad con medios audiovisuales, su incidencia en la misma realidad sobre la que se trabaja, y el consecuente trabajo del espectador ante un hecho en el que se ve implicado: la sociedad de las imágenes, la reproducción de la realidad por las imágenes y la producción de la realidad de las imágenes.

José Luis SEGUÍ

Fotografía de exposicion en las calles de pego, alicante, demetrio enrique fotografo, 23 x 17 cm



Precio: **155,00 €**

 **Comprar**

Items: 1

Estado: Bueno (muy pocas señales de uso)

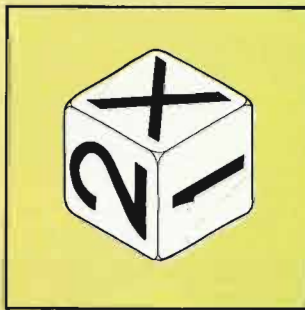
9^{èmes} Rencontres Internationales
de la Photographie

ARLES
Juillet 1978



Demetrio
Enrique





Por razones del destino me he visto envuelto en la rara invitación de seleccionar y presentar a un grupo de fotógrafos españoles que nutra la participación de nuestro país en los IX Encuentros Internacionales de la ciudad de Arlés, que se celebran este año.

Asuntos de este tipo siempre comprometen, y desde el primer día sé lo que me caerá encima:

Por una parte, un espacio limitativo para exponer, con un número abundante de nombres y de campos para elegir: «creativos», «profesionales», aficionados»...

Y, por otra, la cada vez más clara evidencia de no saber qué hacer, ni cuáles son las atribuciones o elementos de juicio que han de manejarse al aglutinar un personal y contar con él. Porque, aunque parezca lo contrario, no me va bien al cuerpo el negocio de ser juez ni responsable.

Y por ello aquí me veo, pareciendo «responsable» de un acontecimiento que inevitablemente se me queda grande, porque, desde luego, sé que NI ESTAN TODOS LOS QUE SON NI SON TODOS LOS QUE ESTAN, si miramos con rigor el panorama de nuestra fotografía. Así que voy a justificarme, porque quiero justificarme:

Dejo constancia de que no comparto a ciertos autores, ni a ciertos trabajos. Pero la suerte me condena a con-

tar con ellos, porque forman parte de la expresión fotográfica española y la seriedad de su trabajo les otorga puntos, que de uno u otro modo pesan en nuestro presente gráfico o han pesado. No los quiero, sí, pero están ahí y dan guerra.

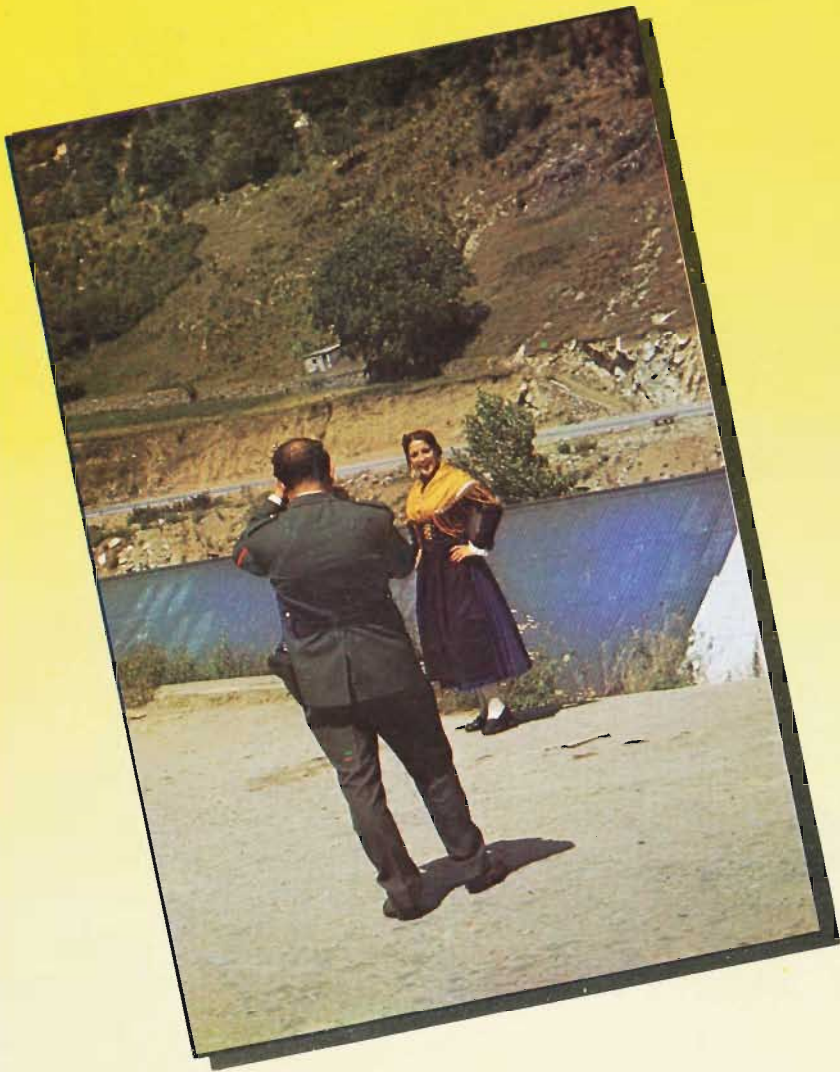
Sé que hay más gente que trabaja y que lucha en dar a luz sus retoños de gelatina, pero no se mueven suficiente o no los veo. También otros muchos repiten el eco de imágenes nada suyas y no he creído que debieran venir con nosotros. Algunos, en fin, no me caben. No queda sitio.

Sin embargo, tampoco es grave. Tiempos vendrán en que la áspera España tenga otras cabezas, que harán distintas selecciones igualmente fallidas. Porque seleccionar es eso: fallar. Y claro que sonarán otras trompetas con sonidos semejantes. Y nuevos hombres de nuestra cultura pasearán las banderas (que para eso son). Yo, de verdad, ni sé ni quiero hacerlo mejor.

Ciertas ferias no me gustan, tampoco ciertas comidas, aunque las coma para conservar «el equilibrio», pero... Empezamos a estar de moda. Temo que a muchos conviene que estemos de moda. Y así vamos a lucirnos en la feria del ganado fotográfico, esperando mejores aires. El año que viene será otra cosa. Siempre debería ser OTRA COSA.

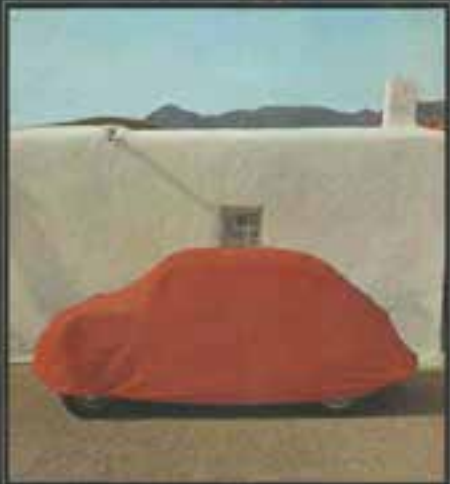
JORGE RUEDA

Enrique Demetrio





Enrique Demetrio



Juan Fontcuberta
IX Encuentros Internacionales de la Fotografía en Arles. Presencia de la fotografía española

1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y OBJETO DE LOS ENCUENTROS INTERNACIONALES DE LA FOTOGRAFÍA*

En 1970, el escritor Michel Tournier —conservador del Museo Réaumur de Arles—, Jean Maurice Rouqueno y el fotógrafo Lucien Clergue propusieron crear dentro del marco del Festival que se organiza anualmente durante el mes de julio un apartado dedicado a la fotografía. Este certamen, exponente del dilantinismo arlesiano —que ya había acogido los talentos de Van Gogh y de Picasso entre las milenarias ruinas cargadas de historia y de cultura—, reunía entonces actividades musicales (ópera, guitarra), de danza clásica y folklórica, y de zarzuela, y se hacía coincidir con exposiciones pictóricas o escultóricas de artistas de gran relieve.

La incorporación de la fotografía al Festival obedeció a razones diversas. Lejos de la tradición americana con sus frecuentes coloquios, seminarios y *workshops*, los fotógrafos franceses echaban en falta la organización de unos encuentros donde debatir sus problemas y trascender a la opinión pública sus conclusiones. Por otro lado, los fotógrafos de provincia, sobre todo del sur, se hallaban discriminados por la discriminación a que les sometía el centralismo parisiense, por lo que veían con muy buenos ojos el hecho de que Arles se convirtiera durante un mes en el centro de interés de Francia en cuanto a fotografía se refiere. Porque al principio —en sus dos primeras ediciones— el apartado fotográfico del Festival de Arles tuvo un exclusivo carácter nacional, si bien algunas de las exposiciones presentaban ya la obra de fotógrafos extranjeros. La dimensión internacional sería

conseguida de forma tímida en la tercera convocatoria al figurar como invitado de honor el italiano Fulvio Roiter; pero, de hecho, la masiva afluencia de visitantes y participantes foráneos no llegaría hasta un par de años más tarde, cuando la trayectoria del certamen había sido divulgada por las revistas especializadas internacionales y Arles empezaba a adquirir la aureola de plaza mítica para la fotografía. Michel Nuridday escribiría en "Le Figaro", sin que le faltasen razones, que Arles había desembocado en un Festival momento de parecida trascendencia a la que Cannes tiene para el mundo del cine. Así, una ciudad de provincias, de unos cincuenta mil habitantes, se convertía en verano en el principal núcleo fotográfico internacional, dispando todo el escepticismo de los que tenían que la iniciativa no lograse este éxito por no ser la fotografía un espectáculo o no serlo por lo menos en la misma medida que las demás disciplinas del Festival.

En síntesis, los Encuentros Internacionales de la Fotografía ofrecen diversos actos: exposiciones,

proyecciones, coloquios y conferencias, seminarios y cursos, premios y distinciones y acciones varias. A lo largo de la evolución del Festival, las exposiciones han podido ser individuales o colectivas, de autores clásicos o contemporáneos, preparada o encargada al organización a entidades ajenas al Festival (museos, galerías, coleccionistas...). Es importante mencionar que en los últimos tres años, debido al escaso público que acude a Arles, muchos jóvenes fotógrafos han presentado sus propias exposiciones independientes, lo cual ha constituido un verdadero contrapunto, en ocasiones de tanto interés como las muestras que sí constan en el catálogo oficial. Estas exposiciones, por otra parte, ocupan recintos habitualmente no habilitados para la

1. Este catálogo aparece desde la edición de 1975 y está patrocinado por alguna publicación especializada o firma comercial. En 1975 fue la revista "Jeune Photographie"; en 1976, el FNAC; en 1977-78, la revista "Zoom".



La Maison de Jeune, sede de exposiciones colectivas.

* Al final de este artículo aparece un apéndice sobre los datos esenciales en las programaciones de las distintas ediciones del Festival.

podría imponer la selección final. Finalmente, los resultados de esta especie de perestroika de Arles porque las exposiciones no fue el resultado final en algunas ocasiones el espacio que más valía. La muestra española fue una vez más un momento dentro de la feria preparada por el propio festival "Jeune Photographie" o "Arles Photographique". Por otro lado, parte de la responsabilidad de lo que se determinó en Arles cabe a los organizadores locales. En el caso español, esto hay que tenerlo en cuenta para poder evaluarlo.

Cabe recordar que compañías que asistieron a la dificultad económica de organizar la producción de todos los países una limitación de espacios dentro de la cantidad de autores participantes y un tiempo que se concentrar al dispositivo o proporcionar audiovisuales, se limitaba en Arles según en los años. Se trataba de combinar los dispositivos de la exposición y del dispositivo (por ejemplo, como ya mencioné, el uso de los dispositivos a través de la exposición y del dispositivo (por ejemplo, como ya mencioné, el uso de los dispositivos a través de la exposición y del dispositivo).

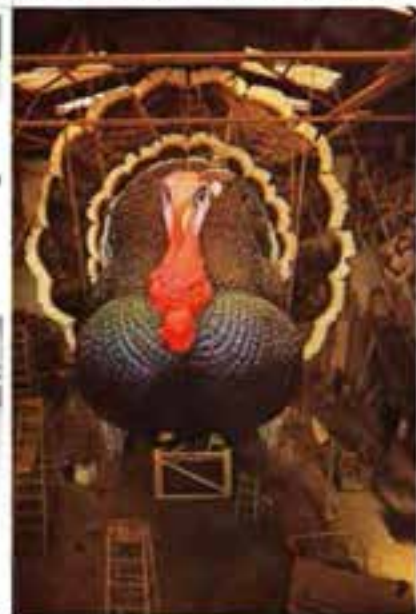
ambos, del lado tanto la exposición como el dispositivo a los mismos autores locales quienes, cuando aproximadamente con 6 meses espacio y tiempo en el día pasado, podían presentar mayor cantidad de material. Fue así por tanto que veníamos a Arles, igualmente presentes, sobre el tema europeo, en la exposición y en el dispositivo.

2. "Narcis Lloret" y la revista "Fotografía Española"

"Narcis Lloret" es una revista mensual que nació en septiembre de 1971 (su número cero había sido ya publicado anteriormente) y sus directores de entonces presentaban la perspectiva siguiente para valorar la influencia que ha ejercido sobre la fotografía colectiva en España. Al evaluar la década de los setenta puede decirse que la fotografía española vive una situación ambivalente y contradictoria. La década anterior ha servido para crear y crear una pirámide de fotógrafos de renombre y de publicidad (Borras, Calvo Masquero, Miralles, etc.) cuya obra es reconocida en tiempo real por el lector. Sin embargo, respecto a su planteamiento actual, la incorporación de la fotografía aplicada, la incorporación a sectores nuevos no llega en aquellos momentos por lo que se venían de los primeros años que empezaron a preocuparse por la fotografía (Juan Peruch, Alexander Ciria, J. M. Casademont). Los fotógrafos son una cierta inquietud, escasa o con voluntad de explorar los problemas expresivos del medio fotográfico en sus creaciones como artistas que valoraban un terreno apartado por Masquero y los artistas un tanto marginalizado de los grupos.

6. Por ejemplo, de Juan Peruch podemos leer en "Don Fotógrafo", Oros Masquero o la fotografía al aire libre, Juli Ullón o el dramatismo de la imagen", en "El arte en los años, Personal Dances, Barcelona 1964: "Sin embargo, algo que a revelar la esencia de la fotografía y a liberarla de su reproducción, que algo fue el instante. El instante descubrió la razón de ser de la fotografía al descubrirnos la carga de "verdad" que tiene en las cosas.

planteamiento de un momento de, estado de la fotografía en su más reciente pero los separados por algunos años hacia la periferia de medios como que en el Festival y, por otro lado, desde luego, una la carrera de que en el momento de los años siempre se



Donato Fongar

**ARLES
1978**

SONY α 350
SIGMA DP-1
PANASONIC LUMIX TZ5
CANON POWERSHOT G9

Nº 287 - II/2008 - 5 EUROS

**CONCURSO SIGMA-FOTO
LOS GANADORES
(2006, 2007)**

BETTINA RHEIMS. "Los ojos de Laura
Mars II. Paris, noviembre de 2000"



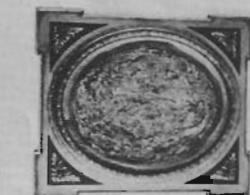
**RICHARD AVEDON
BETTINA RHEIMS
W. EUGENE SMITH
EDWARD STEICHEN
PAUL STRAND**

ESPAÑE

Barbara Allende
 Javier Campano
 Leonardo Cantero
 Luis Castro
 Gabriel Cuallado
 Elías Dolcet
 Pedro Díez-Perpignan
 Demetrio Enrique
 Eguiguren
 Manuel Falces
 Pere Formiguera
 Joan Fontcuberta
 Francisco Gómez
 Roberto Molinos
 Rafael Navarro
 Luis Pérez-Mínguez
 Carlos Pérez Siquier
 Jorge Rueda
 Antonio Sánchez Barriga
 Rafael Sanz Lobato
 Carlos Villasante
 Equipo Yeti

Juan Dolcet
 Pablo Pérez-Mínguez
 Oriola
 Manuel Escluza
 Toni Catany

Javier Campano



Pere Formiguera

Oriola

Leonardo Cantero



Luis Castro



Luis Pérez-Mínguez

Carlos Villasante

ARLES 1978: La fotografía española sale al exterior

Arles, julio de 1978, novena edición de los Rencontres Internationales de Photographie. Lisette Model, Izis y William Klein son los invitados de honor y autores de las grandes exposiciones del festival que apunta maneras de gran cita internacional anual de la fotografía. Tres meses estarán en exhibición las muestras, desde el 8 de julio hasta finales de septiembre; qué tiempos. Una colectiva de campanillas: "La herencia de Walker Evans", con autores de la talla de William Eggleston, John Pfahl o Stephen Shore. Otra gran exposición más: "Holographie", apadrinada, cómo no, por el inventor del holograma, el profesor Denis Gabor. Helmut Gernsheim dirige en el Museo de Arlatán un Curso Superior de Historia de la Fotografía de dos semanas de duración. 15 talleres, impartidos, entre otros, por Abbas, Franco Fontana, Art Kane, Shoji Ueda, Jean Dieuzaide, Paul Almasi o Frank Horvat, dan consistencia al certamen.

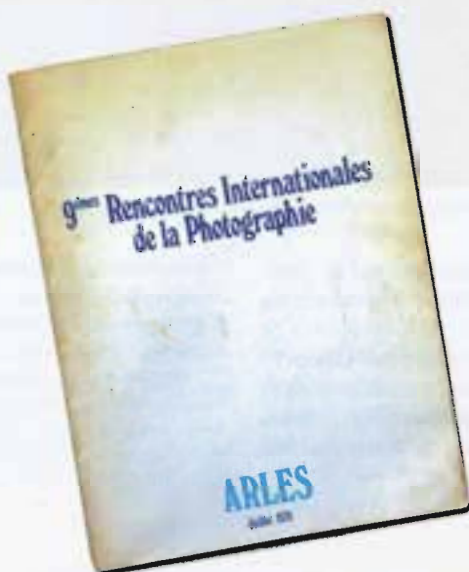
Los países invitados en esta ocasión son Polonia, Italia, Japón... ¡y España!

Jorge Rueda, de la revista Nueva Lente, fue el encargado de hacer la selección de autores. No están todos los que son en esa época -el fotoperiodismo y la fotografía útil en general tampoco cuentan en la nomenclaturas de vanguardia-. Pero los que fueron seleccionados hicieron historia: fueron

expuestos en Arles la primera vez que se exhibía fotografía española. Fueron estos autores:

Bárbara Allende, Demetrio Enrique Bisset, Javier Campano, Leonardo Cantero, Luis Castro, Toni Catany, Gabriel Cualladó, Elías Dolcet, Pedro Díaz-Perpignan, Eguiguren, Manel Esclusa, Manuel Falces, Pere Hormiguera, Joan Fontcuberta, Francisco Gómez, Roberto Molinos, Rafael Navarro, Oriola, Luis Pérez-Mínguez, Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Pérez Siquier, Jorge Rueda, Antonio Sánchez Barriga, Rafael Sanz Lobato, Carlos Villasante, Equipo Yeti.

Uno de los participantes del grupo de jóvenes autores marchosos de Madrid, Demetrio Enrique, hoy más conocido como profesor Brisset de la Universidad de Málaga, nos cedió su álbum personal de aquel histórico acontecimiento. La fotografía española, al fin, salía al exterior. Casi nada. M. L.



Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption

Illegible caption

Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption

Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption

Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption



Illegible caption

Mi viaje
a ARLES

POR:
DEMETRIO ENRIQUE
BRISSET

© 1978







Malaga 11-19 Agosto 1979



ENRIQUE DEMETRIO

Trabaja como reportero "free lance" desde 1971.

Al considerar la fotografía como una más de sus actividades, se aproxima a los temas de un modo integral: participa en las acciones que se desarrollan, con toda la intensidad de emociones que constituyen su personalidad. "...la vida que reflejo es, pues, parte esencial de mis propias vivencias. Me integro en lo que sucede en torno mío, como un elemento más, disfrutando o sufriendo, como si no tuviera la cámara entre las manos..."

El reportaje es su tema preferido.

EXPOSICIONES

- 1.—Manuel FALCES (Almería).
- 2.—Grupo F-8 (Sevilla).
- 3.—Demetrio Enrique (Granada).
- 4.—Carlos Pérez-Siquier (Almería).
- 5.—Pive (Sevilla).
- 6.—Bárbara Allende.
- 7.—Angela Pallín.
- 8.—Cristina García Rodero.
- 9.—Aurora Fierro.
- 10.—Colectiva de Participantes.
- 11.—Colectiva de Fontcuberta, Villasante, Rueda, Pérez Mínguez, Oriola, Equipo Yeti, Barranco, Otermín.

OTROS ACTOS

1.—Durante el transcurso de los EFA, los fotógrafos responsables de cada Taller, estarán a disposición de cualquier interesado que solicite su juicio crítico. Sobre cualquier trabajo que se les someta a consideración, o sobre cualquier cuestión relacionada con la Fotografía.

2.—Cualquier trabajo individual o colectivo que se desee exponer, deberá ser enviado para su examen previo, a la oficina de los IEFA, antes del 10 de julio de 1979.

3.—La programación completa y detallada de los IEFA, se difundirá próximamente.

4.—Se editará un catálogo completo de participantes, obra y programa, así como relación de Entidades y Organismos, sin cuya inestimable ayuda, no serían posibles los IEFA.

5.—Se sortearán equipos fotográficos de primeras marcas, entre los participantes inscritos.

6.—Después de cada sesión audiovisual nocturna, se celebrarán coloquios con cada responsable de la sesión proyectada.

7.—El último día de los IEFA tendrá lugar una amplia mesa redonda, seguida de conferencia de prensa.

8.—El laboratorio malagueño Dynacolor ofrecerá un servicio de recogida y entrega de revelados y positivados en color, en "La Cónsula".

1.—INSCRIPCION A LA TOTALIDAD DE LOS ACTOS: 8.000 ptas. (ocho mil).

2.—Los pagos se efectuarán exclusivamente por giro o talón bancario a nombre de: Encuentros Fotográficos de Andalucía, BANCO DE MADRID, O. P., cuenta corriente núm. 2.358, Málaga, antes del día 1 de agosto de 1979.

La Organización de los EFA se ve en la necesidad de limitar el número de plazas e inscripciones, en razón del necesario aprovechamiento de los cursos y actos a celebrar, por tanto se atenderán las solicitudes, por riguroso orden de llegada.

Toda correspondencia o envíos relacionados con los IEFA, deberá enviarse a: PHOTO-TALLER, Calderería, 11-3.º, MALAGA, teléfono (952) 214001.

La Organización de los IEFA está gestionando la localización de alojamientos asequibles (por cuenta de los participantes) en las proximidades de la finca "LA CONSULA", para facilitar la asistencia.

Se tiene pensado la incorporación de actos y una exposición colectiva de los invitados al Homenaje a Andalucía, en Cómpea (Málaga).



BOLETIN DE INSCRIPCION

Deseo inscribirme en los I Encuentros Fotográficos de Andalucía.

Primer apellido

Segundo

Nombre

Ciudad Distrito Postal

Profesión Edad



Iros ENCUENTROS FOTOGRAFICOS EN ANDALUCIA (EFA)

MALAGA

DEL 11 AL 19 DE AGOSTO DE 1979

GALERIA

C. M. ISABEL LA CATOLICA.

DEMETRIO ENRIQUE
**JOLGORIOS
IBERICOS**

Del 9 al 30 de mayo
1 9 8 6



DEMETRIO E. BRISSET MARTIN

Nace en La Habana Vieja, en 1946. Desde 1960 reside la mayoría del tiempo en España, estudiando Ciencias Físicas en Santiago y Madrid (1964-7), Situacionismo y Taxidermia en la Sorbona (1968), Fotografía en la London School of Printing (1969) y Construcción de Superpetroleros en Gotemburgo (1970).

Reportero "free-lance" desde 1971, ha publicado artículos, fotos y foto-montajes en más de cuarenta revistas y periódicos, especialmente en Cambio 16, Interviú, Diario 16, Triunfo, Cuadernos para el Diálogo, Sábado Gráfico, Blanco y Negro, Reseña y Hermano Lobo. Portafolios fotográficos en Zoom, Nueva Lente y Arte Fotográfico. Desde 1977 reside en el Albaicín, nacionalizándose granadino en 1981. Dedicado preferentemente a la Antropología Cultural, es miembro fundador de la Asociación Granadina de Antropología (1983).



La fotografía se entendió en sus comienzos como un instrumento exacto de reproducción de lo real. Las cosas quedaban fijadas en la imagen fotográfica con inequívoca fidelidad; ésta era una copia literal de aquellas. El supuesto de la exactitud fotográfica conmovió durante algún tiempo la idea que los pintores tenían de su propio cometido. William Turner, resumiendo la actitud de ciertos pintores hacia la fotografía, exclamó: "Esto es el fin del arte; estoy contento de haber tenido mi época". Otros, la mayoría, pensaron que la fotografía liberaba finalmente a la pintura de la obligación de la objetividad, despejando el camino para la construcción de una nueva realidad visual.

Tanto si la valoración subyacente atribuía a la fotografía la posibilidad de definitivo cumplimiento del viejo ideal del realismo artístico, como si la reducía a la condición de un naturalismo romo y vabnal, se daba comúnmente por aceptado que fotografía era equivalente a exactitud. No tardó mucho en cuestionarse tal equivalencia. Hoy somos conscientes de las distorsiones a que puede dar lugar la cámara fotográfica, de la ambigüedad inquietante que en ocasiones añade, de las transfiguraciones a que puede someter a las imágenes cotidianas. La razón de todo ello es clara: el fotógrafo no reproduce pasivamente la realidad; la cámara no es un ojo inocente, construye interpretando, deforma y recrea la perspectiva, excluye e introduce las variantes de luz que convienen a su mirada.

Atrás queda una no gloriosa polémica sobre la objetividad de la fotografía en comparación con la pintura. Si por objetividad se entiende reproducción exacta y neutra, ninguna de las dos es objetiva. Ninguna tiene a lo real como patrón absoluto y único para juzgar la validez de sus respectivas imágenes. Pues sus imágenes no son pasivas, no valen sólo como sustitución de lo que representan. Las imágenes cuentan por sí mismas, exigen que la atención se concentre en ellas. Una imagen tiene dimensión artística cuando interesa tanto lo que representa como la forma peculiar que tiene de representarlo. Y esa forma peculiar de representación supone un punto de vista, una interpretación, la construcción de un sentido o significado que es inherente a la auténtica imagen artística.

Como indica Henri Lefebvre: "Difícilmente inmóvil, la imagen, tan bella como pueda ser, se sitúa en el entorno incriminado; lo fragmenta adueñándose de lo que cae al alcance del objetivo, en su cuadro visual. Recorte-montaje, es la primera y la última palabra del arte de las imágenes. Si hay error o ilusión, puede también encontrarse en el ojo del artista, en la separación que efectúa, conscientemente o no, en los objetos que privilegia y los agrupamientos que realiza". La imagen comienza siendo creativa porque selecciona y agrupa. Al elegir y subrayar determinados aspectos, dejando otros en un segundo plano, ofrece una interpretación de lo que muestra, ya que al mostrarlo lo recompone y le otorga una estructura significativa. Nos enseña a ver con nuevos ojos, nos ofrece una nueva luz sobre las cosas.

El carácter interpretativo de la imagen no supone desconexión con lo real, sino, antes bien, el reconocimiento de que la realidad es compleja y ninguna interpretación la agota; nunca el arte la aprehende enteramente, siempre queda un residuo de realidad. Según Benjamin, "con la fotografía asistimos a algo nuevo y singular... una permanencia que no se reduce a un testimonio en favor del arte del fotógrafo, algo imposible de reducir al silencio y que reclama insistentemente el nombre de la persona que estaba viva allí, que aún es real y que no pasará jamás enteramente al arte".

Las fotografías de Demetrio Enrique comportan un punto de vista. Se trata de un punto de vista con tal fuerza interpretativa que es capaz de constituir un mundo propio de significación, de gran densidad interna. Sus imágenes se atraen y potencian unas a otras. En su articulación, ofrecen una visión de conjunto de cierta realidad española, que queda espléndidamente iluminada. Las fotos que recoge esta exposición versan sobre tradiciones populares, rituales festivos y ceremonias político-religiosas, tratando de plasmar o "congelar" las esencias de la *España Eterna*. Se reúnen aquí imágenes vivas de la conflictiva década de los setenta, cuando los monstruos familiares deambulaban a cara descubierta, en contraste con esfuerzos de otro signo para superar las ya caducas normas de vida y pensamiento.

Demetrio Enrique ejemplifica excelentemente esa capacidad creativa de la imagen que veníamos apuntando. Su búsqueda de lo significativo, de aquello que puede definir una situación o expresar una relación social, es una búsqueda inventiva. Lo que su cámara descubre adquiere desde entonces una nueva presencia, una manifestación reveladora.



Exposiciones colectivas:

1972. Club Internacional de Prensa (Madrid).
1976. Colegio de Arquitectos (Valencia).
1978. IX Rencontres Internationales de la Photographie (Arlès - FR).
1979. I Encuentros Fotográficos en Andalucía (Málaga).
1986. III Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, Ministerios de Cultura (Itinerante). Le fue concedida una Mención Honorífica.

Exposiciones individuales:

1983. Centro de la Imagen Ros (Málaga): "Fiestas de Granada".

Realizador de varios audiovisuales y diaporamas, el primero "Mi España" (1979) y el último "Moros y Cristianos en Granada" (1982).

En 1985 amplía sus investigaciones sobre la imagen al campo del video, realizando el Video-foto "La Faena" (Talleres del Circulo de Bellas Artes de Madrid), en formato BETA U-MATIC (8'30 min.)



COORDENADAS GEOGRAFICO-TEMPORALES de las fotos expuestas:

EN COLOR: I FIESTAS DE GRANADA

1. Penitentes del Cristo de los Gitanos, Sacromonte, 1978.
2. En honor del Cristo de los Gitanos, Sacromonte, 1978.
3. La Cruz de Mayo, Albaicín al atardecer, 1978.
4. Relación del rey san Luis, Albondón, 1978.
5. Escaramuza de Moros y Cristianos en Válor, 1980.
6. Cautiverio del rey Fernando, Quéntar, 1979.
7. Mosquetero del Santísimo, Béznar, 1980.
8. Relaciones de san Antonio, Trevelez, 1980.
9. Moriscos de Mecinilla escaramuzan en Murtas, 1981.

BL/N: II EMBRIAGUECES ESPIRITUALES

10. Romería de santa Marta, Ribarteme (Pontevedra), 1971.
11. Desfile de la Victoria, Madrid, 1971.
12. Romería al Tecla, La Guardia (Pontevedra), 1971.
13. Misa flamenca en las fiestas de la Vendimia, Montilla, 1978.
14. Reanimación, Sanjuanes de Soria, 1977.

III. PROCESIONES Y COMITIVAS

15. Bendición del Corpus en Zocodover, Toledo, 1976.
16. San Isidro, patrono de los cazadores, Estepona, 1978.
- 17 y 18. Turbas del Viernes Santo, Cuenca, 1973.
19. El rebaño de Acequias (Granada), 1978.
20. Camino del Rocío por Doñana, 1978.
21. El bendito san Antonio, Trevelez, 1980.

IV. LA MOVIDA POLITICA

22. "Esta vez porque sí", Plaza de Oriente, Madrid, 1971.
23. Exposición del cadáver de Franco, Palacio de Oriente, 1975.
24. Mitin final de las I Elecciones, Plaza de las Ventas, Madrid, 1977.
25. Llegada del Papa de Roma a Granada, Puerta Real, 1982.
26. Recibimiento madrileño al Presidente Reagan, 1985.

V. DISFRACES

27. Múndidas de san Juan, San Pedro Manrique (Soria), 1976.
- 28, 29 y 30. Carnavales de Cádiz, 1979.
31. Banda Municipal, Quéntar, 1980.
32. Ofertorio de las Calabazas, Carnaval, Villanueva de la Vera (Cáceres), 1974.
33. Orgullo del fallero, Valencia, 1976.
34. Pareja rociera, El Rocío, 1978.

VI. SACRIFICIO DEL TORO

35. Corrida del Apóstol, Plaza Mayor de Chinchón (Madrid), 1974.
36. Quite del cabaleiro lusitano (Joao Moura), Las Ventas, M, 1976.
37. La hora de la verdad (Miguel Márquez y Julio Robles), Las Ventas, 1976.
38. El toro volador, Sanjuanes de Soria, 1977.
39. Aún se mueve, Sanjuanes de Soria, 1976.
40. Paseo triunfal de la cabeza del toro, Sanjuanes de Soria, 1976.

VII. ESPECTACULOS VARIOS

41. Campeonatos mundiales de atletismo universitario, Madrid, 1971.
42. En defensa de la Pureza en el Retiro, Madrid, 1972.
43. Caballada de Pascua de Pentecostés, Atienza (Guadalajara), 1976.
44. Circo en la plaza de Castilla, Madrid, 1978.
45. Entre Víznar y Alfacar, en 1978.
46. La corte del Cascamorras, Baza, 1978.
47. Artistas gaditanas, 1978.
48. Tres colegas, Romería del Paño, Moclín, 1978.
49. Jornada playera, Motril, 1979.
50. Troveros de la Contraviesa, Cortijo del Banco, 1983.





Organiza:
SECRETARIADO DE EXTENSIÓN CULTURAL
UNIVERSIDAD DE GRANADA

en colaboración con el
MINISTERIO DE CULTURA

Este es el título de una muestra fotográfica de Demetrio Enrique en la Universidad de Granada. De formación heterodoxa, Demetrio Enrique ha estudiado física, taxidermia, fotografía y construcción de superpe-

Jolgorios ibéricos

troleros. Esto le da una especial condición para captar estos instantes perecederos y simbólicos de una «España eterna». Es una simbología que va desde lo cruel a lo chus-

co, pasando por lo sorprendente. Afincado en el Albaicín granadino y con sus fotografías apoya sus investigaciones en antropología cultural. La tradición popular está

fuertemente arraigada en estos instantes arrancados por Demetrio Enrique, y la exposición de sus cincuenta fotografías en el Colegio Mayor Isabel la Católica de Granada ha supuesto un gran éxito. ■



Romería de Tecla. La Guardia (Pontevedra).



Tres colegas. Romería del Paño en Moclín.



Policías armados tomando un refresco.

"IDEAL"

LAS ARTES

«Jolgorios ibéricos», de Demetrio Enrique Brisset

Conocía a Demetrio Enrique Brisset como antropólogo, y sabía de sus habilidades reporteriles al servicio de lo insólito y lo mágico, es decir, de lo festivo en su concepto más amplio. Como tal lo he visto fundando la Asociación Granadina de Antropología, escribiendo en su «Gaceta», o realizando videos sobre procesiones y espectáculos varios, incluidos los negocios de la política y del corazón... Pero no me podía imaginar que Demetrio Enrique fuera diplomado en Físicas, y hubiese estudiado Taxidermia y Construcción de Superpetroleros. Quizá la distancia existente entre sus núcleos de interés le haya incitado a buscar y documentar (la fotografía como herramienta de trabajo se le hizo necesaria) posibles nexos entre lo aparentemente contradictorio, llegando al centro en donde todo es igual a todo, porque todo confluye en una misma lógica existencial: el lenguaje del símbolo, la religión, la fiesta ritual, la magia con cara de tribu, pueblo, o nación, el mito siempre reactualizado, las raíces de la sociedad que se ocultan bajo la superficie periodística de los acontecimientos, y la historia del subconsciente de la humanidad que persiste vivo, tanto en los pueblos no tecnologizados, como en las comunidades más desarrolladas, entre las que sobresalimos los ibéricos, con increíbles parafernalias alrededor del toro, exóticas representaciones cívico-religiosas, fiestas sin cuento de rituales más que mágicos (aunque el rastro del verdadero significado se haya difuminado entre las nieblas del tiempo), y hasta el «juego político», vivido como un espectáculo más, con final siempre abierto a la sorpresa.

Ese es el mundo que yo he visto retratado en la muestra fotográfica que Demetrio Enrique Brisset ha colgado en la galería del Colegio Mayor Isabel la Católica. La apariencia y el tamaño de las fotos es humilde, porque la procesión del contenido va por dentro. Vale la instantánea, el detalle preñado de significado, la asociación fugaz entre «texto» y «contexto», que el fotógrafo registra con intención creadora. Porque la realidad existe como libro abierto para todas las miradas: pero el político olfatea sus posibilidades de triunfo, el periodista la noticia rentable, el historiador el hecho documental, el sociólogo, la fenomenología numérico-espacio-temporal, el psicólogo las variables del comportamiento, el artista un poco de todo, pero dejando la ciencia para los científicos, y solazándose prioritariamente en el espectáculo visual; y el antropólogo, que también es un poco de todas esas cosas, pero en la vertiente de la investigación, ordena los materiales para proyectar la imagen humana resultante.

¿Qué papel tiene la fotografía en todo este teatro? En realidad, cada uno de los personajes citados, además de especialista, es tan humano como el hombre al que estudia. También él está inmerso en el humus que investiga, participando en el juego. Como sujeto y objeto de observación, no puede ser encasillado de forma exclusiva en engranajes de conocimiento y reconocimiento. Si, como ya es pacífico, admitimos que la fotografía es un arte, y, por tanto, un registro de imágenes reales que no excluye el lenguaje subjetivo por la manipulación del «medio significant», comprenderemos la función y el valor que tiene para Brisset, un hombre en el que se dan esas dos caras a las que he atribuido un «poco de todo»: la personalidad del antropólogo, y la del artista. El arte sirve al estudio, y el estudio sirve al arte.

Brisset no se ríe de «Iberia» cuando retrata sus «Jolgorios»; la ausculta muy seriamente, ya sea cuando se acerca a su tragedia, cuando calla frente a su religión, o cuando se une a la carcajada que jalea sus contrastes. Dicen que somos diferentes. ¿Estaría bueno que fuéramos tan estúpidos como para ser iguales! Pero lo más gracioso —y menos mal!— es que «los otros» pueden decir lo mismo.

Juan Manuel GOMEZ SEGADE

Granada

■ Demetrio Enrique Brisset presenta 50 fotos de reportaje antropológico realizadas a partir de 1970 por toda España, bajo el título *Jolgorios Ibéricos*, en el C. M. San Bartolomé, a cargo del Secretariado de Extensión Cultural de la Universidad de Granada. Del 6 al 28 de mayo.



Fotografía de Demetrio E. Brisset.

QUEJIO

a corazón de entriñe

**estudio
dramático sobre
cante y baile
de andalucía de
la cuadra
de sevilla.**



KAFKA

UN INFORME
PARA UNA ACADEMIA

la odisea humana
de la pérdida de la
libertad en la
interpretación y montaje
de JOSE LUIS GOMEZ

HANDKE

EL PUPILO QUIERE SER
TUTOR

un insólito happening político.
un hombre más, un hombre menos.
la pieza del
mas famoso autor alemán
contemporáneo
en el montaje de PETER FITZI





ENSAYO UNO-EN VENTA

presenta:

**«anfitrión pon tus
barbas a remojar»**

Local:

Día:

Hora:



Don
Juan
Tenorio

CATERVA
ZORRILLA



**MIGUEL
HERNANDEZ**

1910



1931

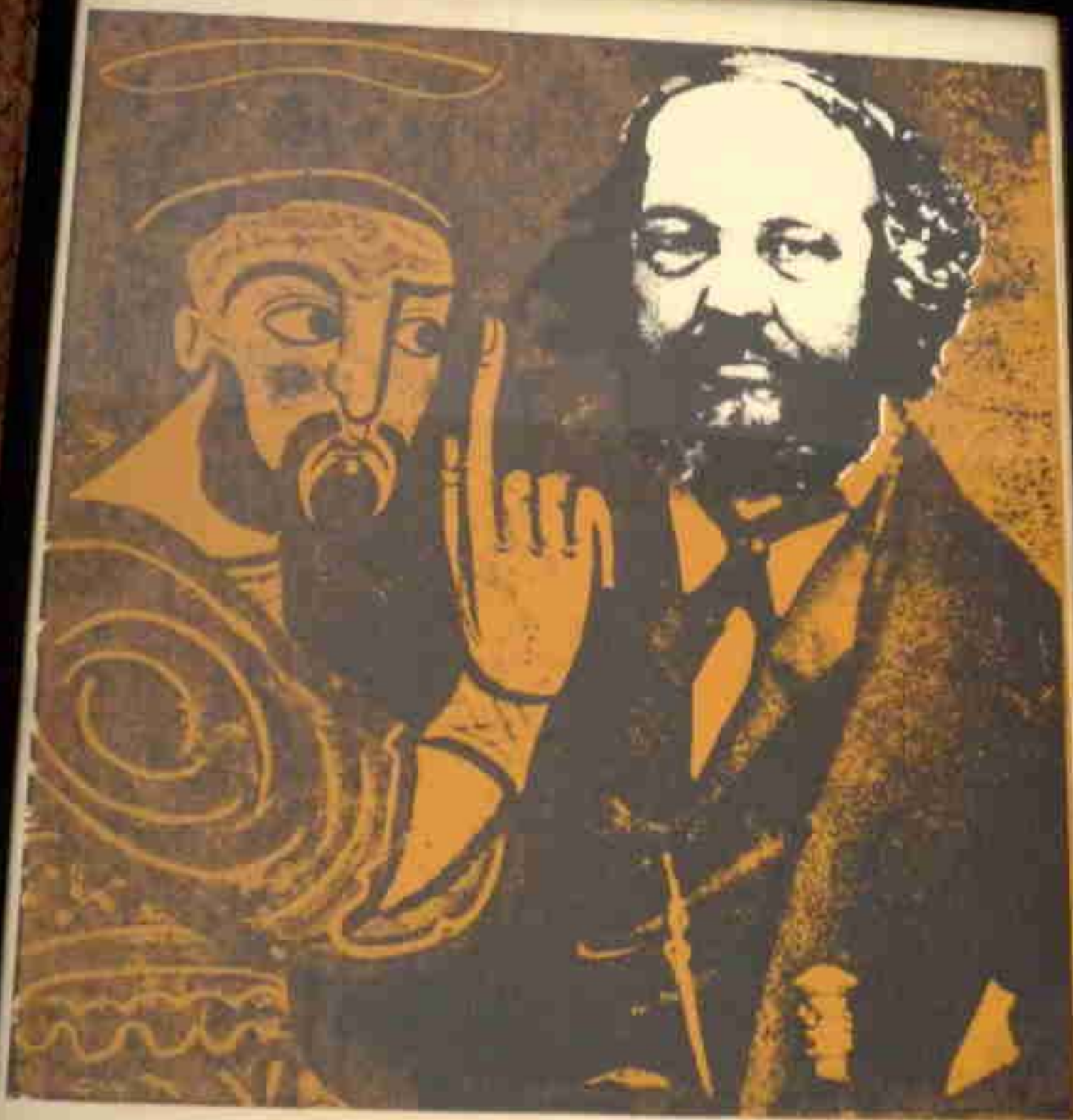


1936

1939



1942



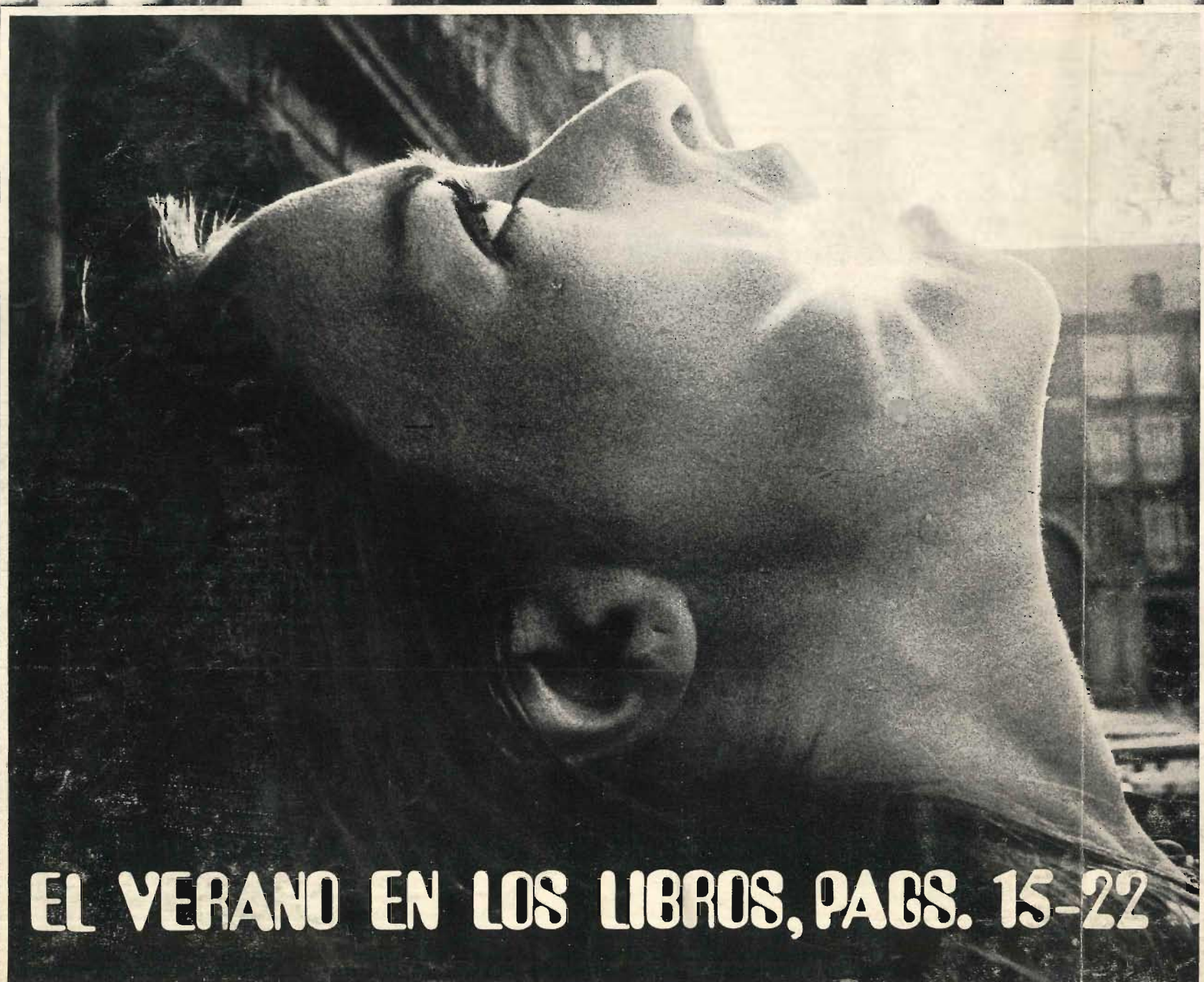
LA LIBERTAD DE LAS GENTES
ES LA CONFIRMACION Y LA CONDICION NECESARIA
DE MI LIBERTAD PERSONAL QUE, PROYECTADA ASI EN
LA LIBERTAD DE TODOS, SE EXTIENDE HASTA EL INFINITO.

M. BAKUNIN : 1814 - 1876

REVISTA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1971 • 25 p.p.s.

■ ENSAYO • CRITICA • ACTUALIDAD



EL VERANO EN LOS LIBROS, PÁGS. 15-22

REVISTA

DICIEMBRE 1971 • 25 pts.

■ ENSAYO • CRITICA • ACTUALIDAD



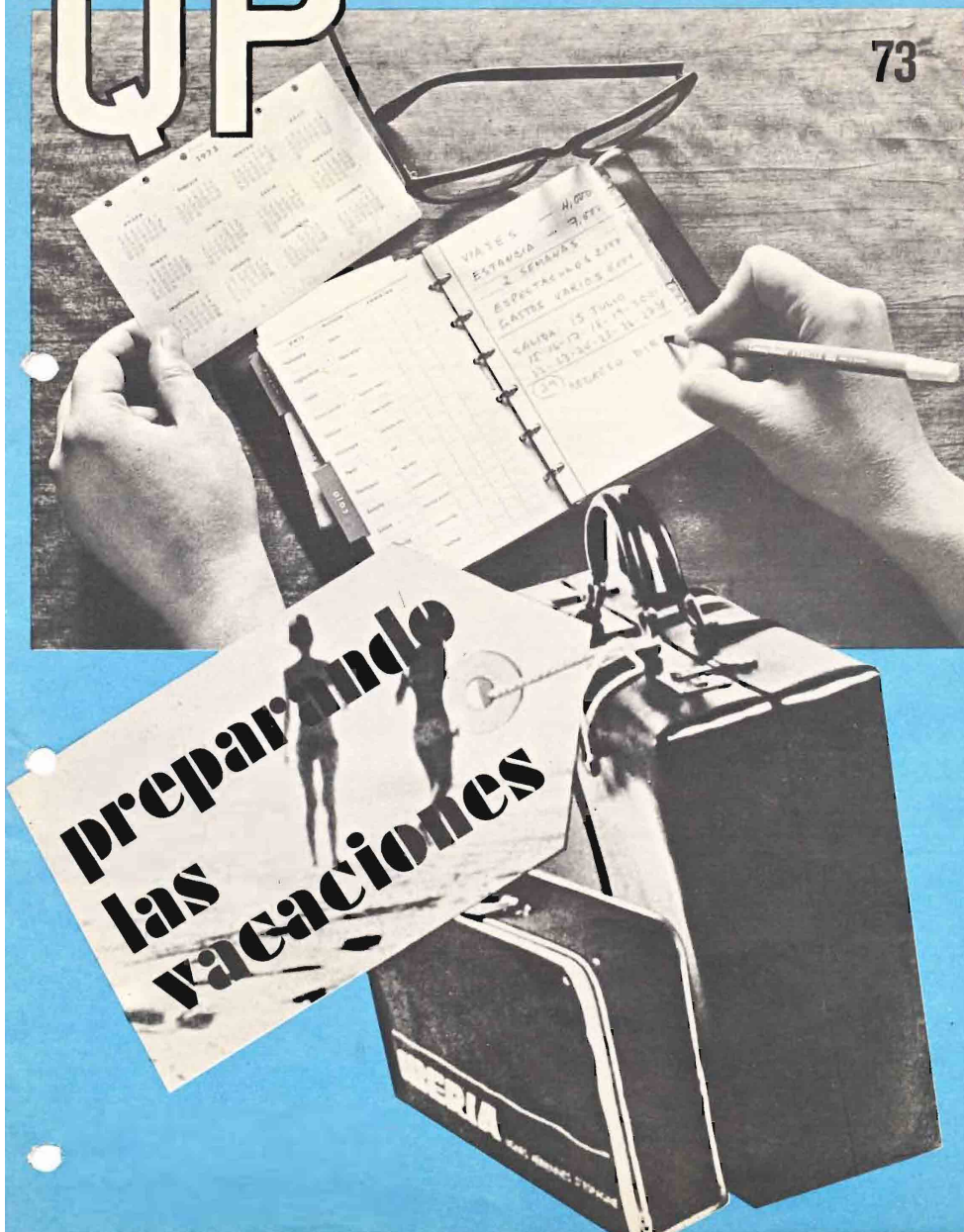
TEATRO
DE
PREGUNTA



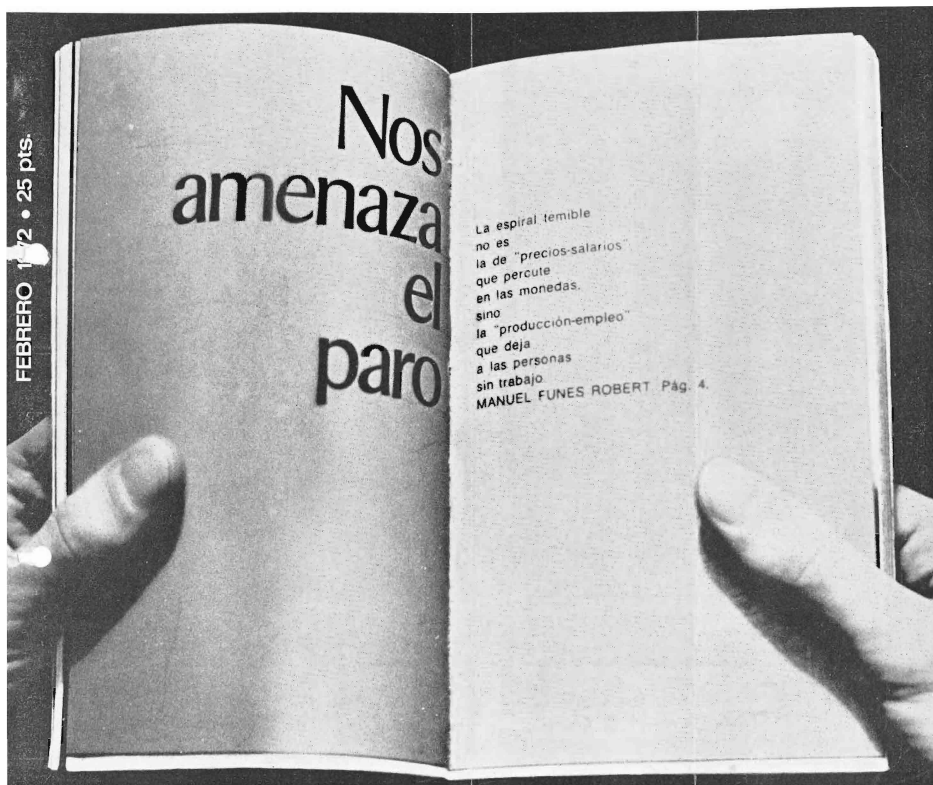
QP

Revista para los empleados
de la Compañía Telefónica

73



QP, junio 1972



Crítica, febrero 1972

6 DE ENERO DE 1973
MADRID - N.º 135 - 15PTS.

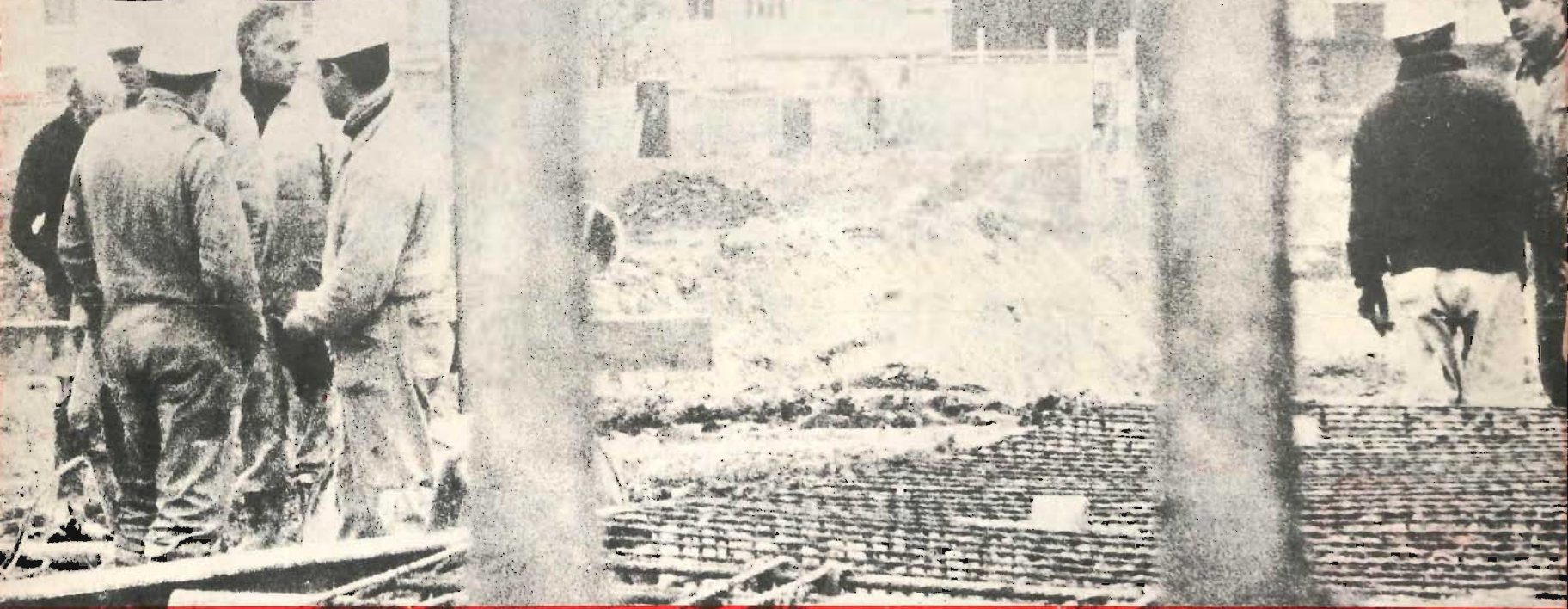
CRIBA

síntesis semanal de
opinión/información

MUNDO LABORAL / 1972

GRAVES

CONFLICTOS



...cha



ESPECIAL CHILE

QP



Sábado
26
de enero
JUNTA
DE LA
TELEFONICA

NUM. 611 - ENERO 1974 - PTAS.

MINUSVALIDOS
en página 15

crítica

CUADERNOS
para el **DIALOGO.**

FEBRERO 1974

50 PTAS.

N.º 125



EDITORIAL - INFORME

LOS NUEVOS GOBERNANTES

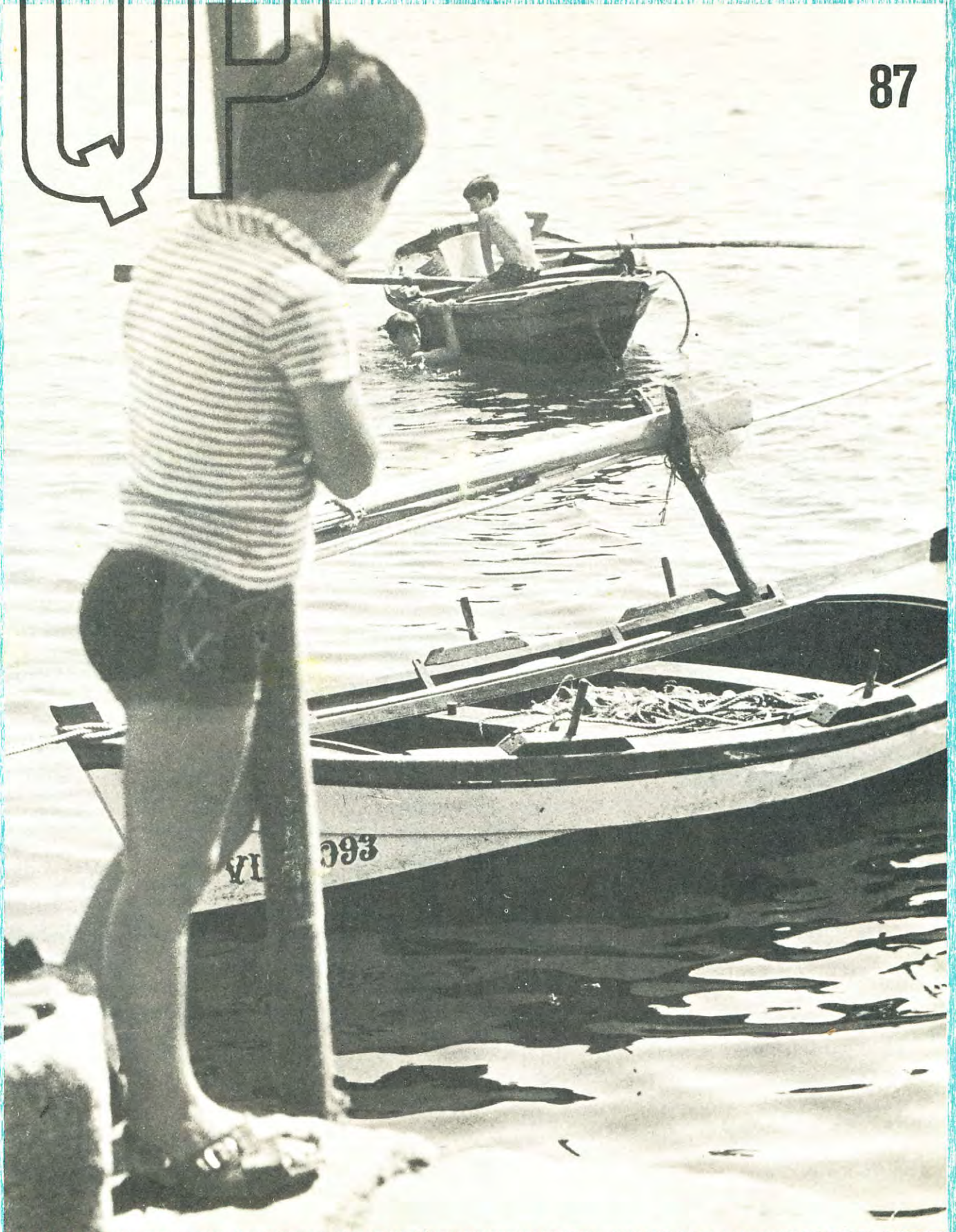
crítica

**LIBROS PARA
EL VERANO**
EN PAG. 18



**¿CÓMO
SOBREVIVIR
EN UN PLANETA
SIN RESERVAS?**

EN PAG. 3



● Referirse hoy a las cuatro estaciones del año puede parecer anticuado, ya que el tiempo se empeña en desacreditarlas haciendo que no se cumplan los dichos y refranes que a ellas se refieren. Al llegar junio, sin embargo, resulta obligado pensar en el verano y en todas las cosas que trae consigo: vacaciones, excursiones, descanso, juegos..., olvidando que luego las bajas presiones quizá puedan deslucir un poco su aparición. Sin amilanarse por ello, QP refresca su portada de este número. Bien venido sea el verano.

CUADERNOS
para el **DIALOGO.**

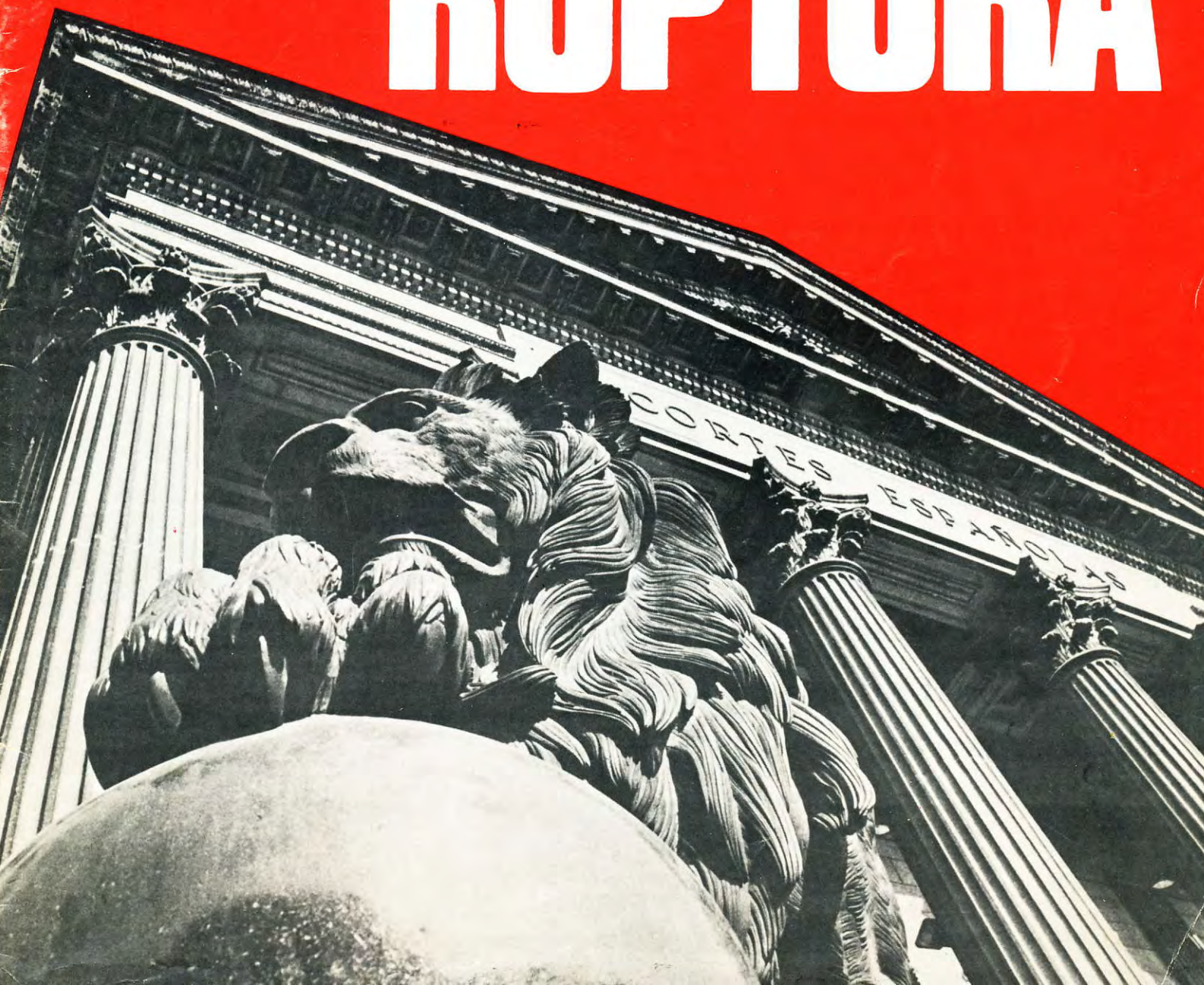
OPINAN: Josep Andreu
Juan Antonio Bardem
Marcelino Camacho
Francisco Fernández Ordóñez
J. L. López Aranguren
Carlos París
Julio Segura
Joaquín Ruiz-Giménez

ENERO 1976

75 PTAS.

NUM. 148

REFORMA O RUPTURA



carta DE ESPAÑA

NUM. 200 - AGOSTO 1976

40 PESETAS

ALEMANIA, 2 DM; SUIZA, 2 FS; FRANCIA, 3 F; BELGICA, 30 FB; HOLANDA, 3,90 Hfl; EE.UU., 0,75 \$

SANTIAGO AÑO SANTO

Nº 200 de carta **DE ESPAÑA**
ADOLFO SUAREZ: PRESIDENTE

carta DE ESPAÑA

NUM. 202 - OCTUBRE 1976

40 PESETAS

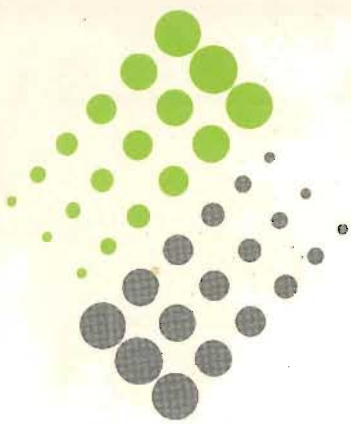
ALEMANIA, 2 DM; ARGENTINA, 185 P. AR.; AUSTRALIA, 0,50 \$ AUS.; BELGICA, 30 FB; BRASIL, 0,50 CRU; CANADA, 0,80 \$ CAN.;
EE. UU., 0,75 \$; FRANCIA, 7 F.; HOLANDA 3,90 Hfl.; SUIZA, 2 F.S.; URUGUAY, 2000 P. URUG.; VENEZUELA, 12 B.

ROMERIA DE S^{ta} TECLA

EL NEGOCIO DEL TURISMO

VISITA AL ZOO

ENTREVISTA: ANALIA GADE



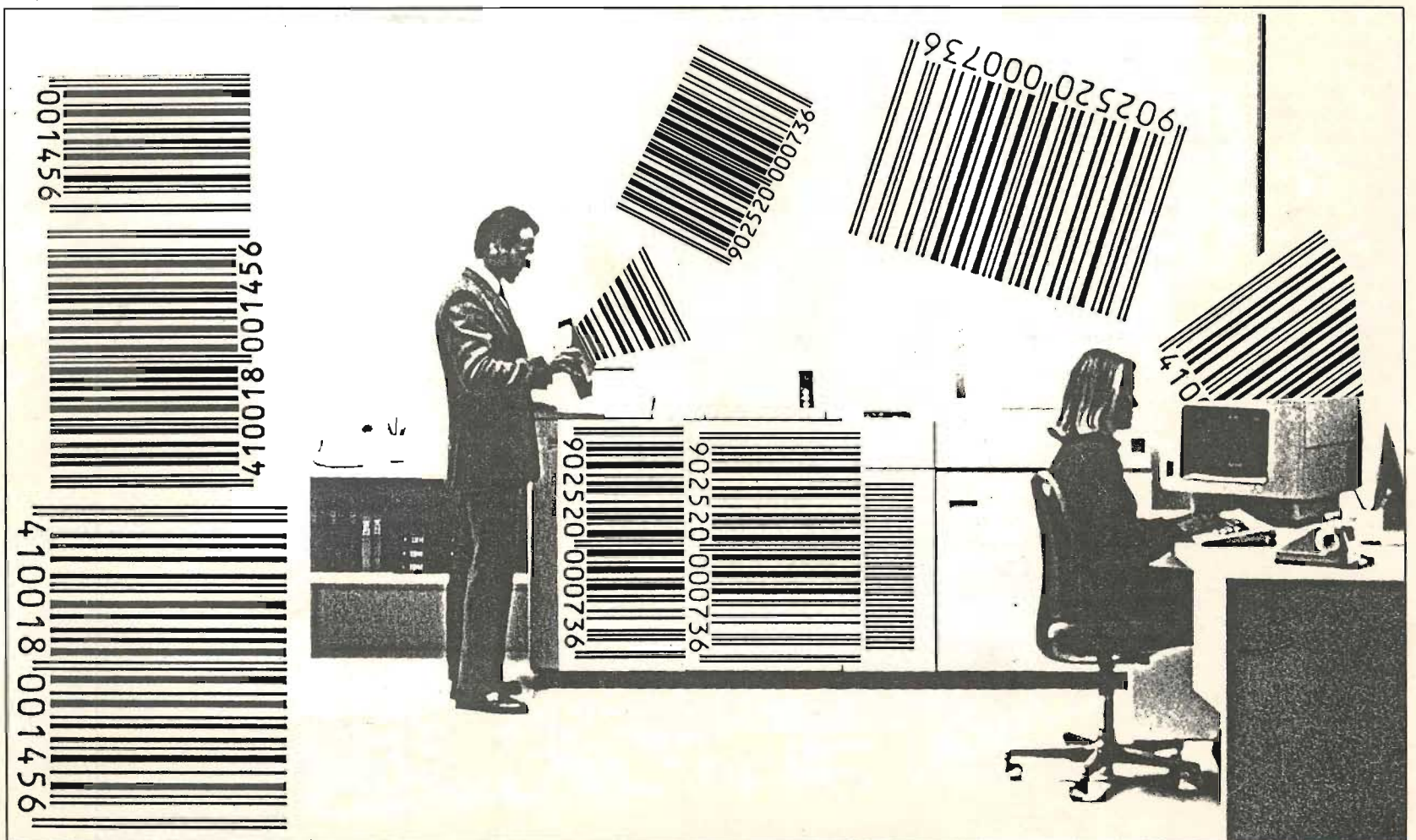
Fundesco

Boletín de la Fundación
para el Desarrollo de la Función Social
de las Comunicaciones

43

FEBRERO 1985

Información para la acción	2
Empresas de la tercera ola	4
Información e innovación: habla Regina Revilla	5
Necesidades de información en las empresas industriales	6
El entorno de la programación informática	9
TELOS, instrumento para el debate	12



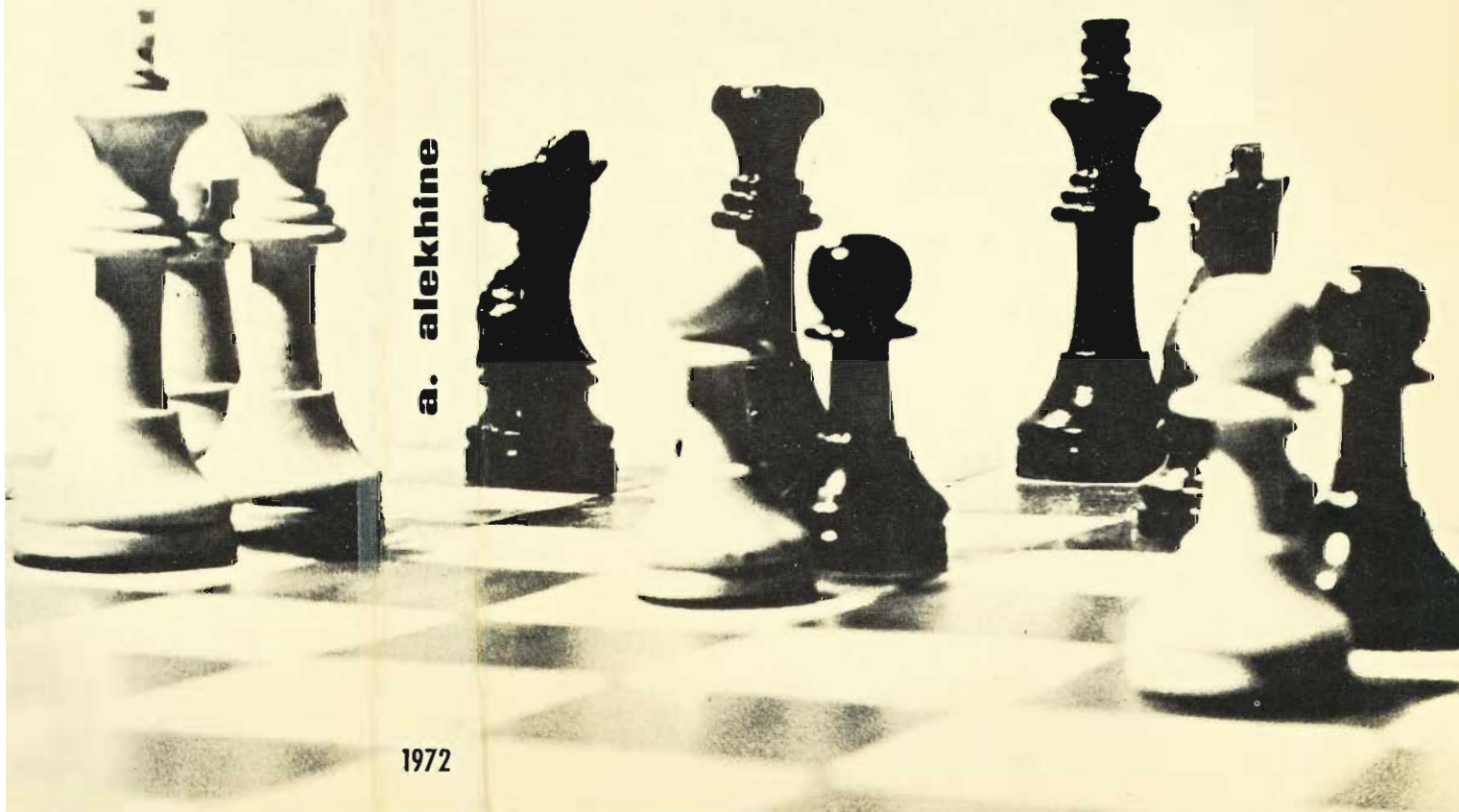
GRAN AJEDREZ

GRAN AJEDREZ

GRAN

alekhine

a. alekhine



1972

Juan Fernández Rúa

LA EDAD DEL ORO DEL AJEDREZ

Juan
fernández
rúa

La edad
de
ORO
del
ajedrez

MI SISTEMA

a. nimzowitch

MI SISTEMA nimzowitch



1972

Daniel Guerin

NI DIOS NI AMO (II)

Antología del Anarquismo





julio e. miranda

vida del otro

con
ediciones textos

colección plural

INFORME

LA DROGA ATENTA CONTRA NUESTRO FOLKLORE

Maniobra internacional al descubierto

NUESTRO folklore ha estado a punto de sufrir un duro golpe a manos de la envidia internacional. Efectivamente, queridos lectores, con tristeza hemos comprobado cómo los países que no consiguen promocionar su acervo cultural, por mediocre o inexistente, pugnan por boicotear aquellos otros florecientes y pujantes.

En el día de ayer fue descubierta, y naturalmente desarticulada, una banda extranjera de traficantes de drogas que, aprovechándose de una forma totalmente deshonesta de la celebración de actos folklóricos y costumbristas, se dedicaban a lanzar a familias enteras al vil fumeque.

El presente reportaje constituye una prueba irrefutable de la acción de esta banda internacional, que, según datos facilitados por la Interpol, inició sus actividades delictivas en las Fiestas de Moros y Cristianos, pasando luego a actuar en las celebraciones de los Amantes de

Teruel. Según datos que se desprenden de la investigación, los delincuentes ahora detenidos llegaron a montar una carroza-fumadero durante la tradicional batalla de flores de una conocida ciudad. Al ser detenidos se les incautó el material usado para sus maniobras, entre los que cabe destacar: dos trajes de nazareno, una piel de toro, cinco pares de banderillas, dos vestidos de andaluza, cinco docenas de claveles para el pelo, seis botijos con vino al SLD, tres caballos enjaezados a la usanza de las tierras del sur, bolígrafos, quinielas y algunos bloks de notas.

ENCUESTA TESTIMONIO

Un sondeo realizado entre las víctimas de la droga en el ambiente folklórico ha dado el siguiente resultado:

¿Con qué traje típico consumió la droga?

	%
Cabezudo	4
Alsaciana	2
Tamborilero	1,24
Pijama	8
Ejecutivo	7,24
Hombre rana	6
Sin ningún tipo de prenda	26
No recuerdan	10



Un niño nazareno, huído del domicilio paterno, sorprendido en plena calada.

"Droga a la cánula", un nuevo sistema que está siendo muy favorablemente acogido en los ambientes refinados de nuestra capital.



El contacto con la droga ha supuesto para usted...

	%
Un drama	28,5
Unas vacaciones movidas	11
Un choteo	5
El encuentro con nuevas tonalidades para la decoración	3,6
Un mundo de superlujo. La feria de Sevilla sin famosos	4,9
No sacaron conclusiones.	15

De no ser drogadicto, ¿qué otro vicio elegiría?

	%
Mantenedor de juegos florales	3,75
Hacer la carrera	8,3
Hacer la carrera durante el verano en playa del Desarrollo	9,7
Hablar de mí	20,15
Defender los intereses de la Civilización Europea	40
Desclasarme sin que se note	10,2
Mejor es no pensarlo	5,6



He aquí un vivo documento de la escalada de la droga en el ambiente rural.

NOTICARIO DE LA DROGA

VILLAFRUTOS DEL MARQUES, 26.—Ha sido descubierto en la Plaza Mayor de esta localidad un importante alijo de droga, que se encontraba oculta en la pierna izquierda del ilustre prócer Don Matías Campanile Cabriolé. Fuentes oficiales dignas de crédito aseguran que el hecho de haber sido utilizada la pierna diestra de Don Matías se debe a que la izquierda la perdió en Cuba a causa de un contraste de pareceres.

El pueblo, que ha reaccionado indig-

nado ante el incalificable hecho, ofreció ayer un acto de desagravio al ilustre mecenas local. El alcalde, en nombre de los ciudadanos, entregó al señor Campanile Cabriolé la pierna que le faltaba, esta vez totalmente maciza, con lo cual se evitará la repetición de hechos similares. El delegado de festejos, en unas sentidas palabras que han sido muy comentadas, dijo: «Don Matías estuvo a punto de perder el honor, pero a cambio ha ganado una pierna».

TREBUCETE, 6.—La famosa cupletista "Almorranita de la Isla" ha sufrido un ataque sicodélico debido a la ingestión de una paella a la marihuana. La invitación le fue ofrecida por unos desconocidos al concluir las celebraciones del día de la provincia. Tras la comida, "Almorranita de la Isla" se sintió abandonada en un camino bajo los efectos de la droga. Según sus declaraciones, el trauma mayor se le produjo cuando, debido a los efectos de la criminal paella, le pareció distinguir cómo fuerzas del orden con uniforme rojo se aproximaban a ella para obligarle a entonar "La Internacional", canción que ella no tiene en repertorio y para cuyo montaje necesitaría algunos días de ensayo y el consiguiente permiso de su casa discográfica.

ZORTIGOSA, 15.—De nuevo un acto típico ha sido utilizado para introducir en los abismos de la droga a un grupo de jóvenes que se disponían a participar en el tradicional «Descenso a la Sima de San Froilán», acto que se repite todos los años por estas mismas fechas. Al parecer, un número no determinado de traficantes se introdujeron durante la noche en la sima, y cuando comenzaron a llegar los participantes, les fueron ofreciendo el mortal veneno. El olor que provenía de las profundidades era tan intenso, que nu-

meros espectadores descendieron para conocer las razones del inusitado aroma. Se da el hecho curioso de que este es el primer año en que la popular prueba se ha quedado sin espectadores, al convertirse todos en participantes. La sima ha sido clausurada por las autoridades, pero resultó totalmente imposible atraer hacia la superficie a ninguna de las víctimas del engaño, ni aun ofreciéndoles participar en el sorteo de una moto.

Texto: SIR THOMAS
Fotos: DEMETRIO



Cuando los muertos no hablan

LUTO EN EL MUNDO DEL ARTE

Ha pasado a mejor vida un maestro universal: el pintor

Méndez Fernández

Textos: SIR THOMAS
Fotos: DEMETRIO

TRAS muchos años de espera, por fin hemos conseguido ofrecer al mundo una muerte gloriosa; una muerte que nos enorgullece a todos, ya que no siempre surgen de nuestra prolífica cantera nombres tan universalmente aceptados. "Hermano Lobo", uniéndose al sentir universal, desea ofrecer este reportaje extraordinario a sus lectores en un esfuerzo sin precedentes. Diez redactores han buceado en busca de esos datos que usted esperaba descubrir en la vida y la obra de nuestro inmortal pintor Méndez Fernández.

EL SENTIMIENTO POR LA MUERTE DEL GRAN GENIO SE EXTIENDE POR TODO EL PAIS

San Froilán del Valle, 5.—Las fiestas típicas que habrían de celebrarse el mes próximo han sido adelantadas con objeto de



Las fiestas de San Froilán del Valle han sido adelantadas como homenaje al genial pintor Méndez Fernández.



¿QUE HARA USTED EN HONOR DE MENDEZ FERNANDEZ, AHORA QUE YA NO PODRA PROTESTAR?

La presente encuesta ha sido realizada en un conocido Club de Regatas, cuya directiva ha comunicado a los medios informativos que se dispone a realizar un gran baile benéfico, cuya recaudación se destinará a la viuda del famoso pintor Méndez Fernández. Preguntados sobre si estaban informados de la fortiosa en obras de arte que poseía el genial artista, los directivos declararon que esa circunstancia no tenía por qué empañar la brillantez de un acto social que se celebra siempre que muere alguien conocido.

Estas fueron las respuestas a nuestras preguntas sobre lo que cada uno de ellos haría en honor de Méndez Fernández tras su dolorosa pérdida.

EL DIRECTOR DE LA BANCA PELÁEZ: ya que deseamos que su futuro se encuentre totalmente limpio». «Pienso poner a mi nueva finca el nombre de "La Martínez", como

Hermano Lobo (1973) :

ACERA DE PEAJE



DEMETRIO



Foto: DEMETRIO

Pescar o no pescar, ese es el problema. Y como el asunto de las aguas jurisdiccionales está complicado, estos pescadores han decidido trasladarse al estanque del Retiro, de Madrid, al abrigo de las lanchas marroquíes, mientras los negociadores lleguen a un acuerdo. Aquí, dicen, no se pescarán buenos atunes, pero el «dahir» puede irse a la porra.

NOSOTROS VIVIAMOS EN EL INFIERNO


EL SERVICIO DE INTELIGENCIA ALIADO
PONE AL DESCUBIERTO
LA VERDAD POR ELLOS PATROCINADA EN UN ESFUERZO
HISTORICO EDITORIAL SIN PRECEDENTES.



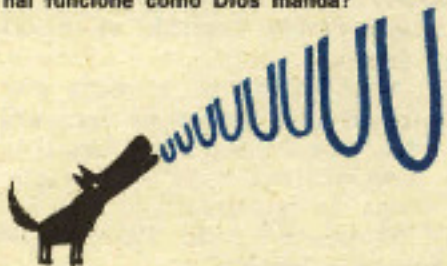
Se da el caso tristisimo de que niños de pocos meses están siendo nombrados para presidir Tribunales de Justicia.



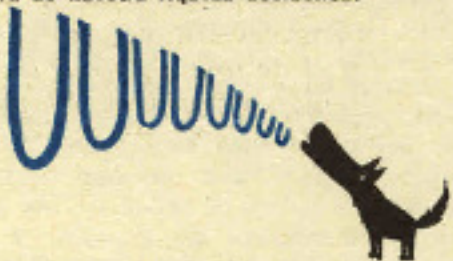
Foto facilitada por los Servicios de Inteligencia Aliados. En ella observamos el lamentable estado que ofrecen los habitantes de la preciosa isla bajo la actual tiranía.



¿Cuántos psiquiatras se necesitan para tratar a los que impiden que la psiquiatría nacional funcione como Dios manda?



¿Cuándo se organizará seriamente una campaña interurbana nacional para la exportación masiva de nuestra riqueza decibélica?

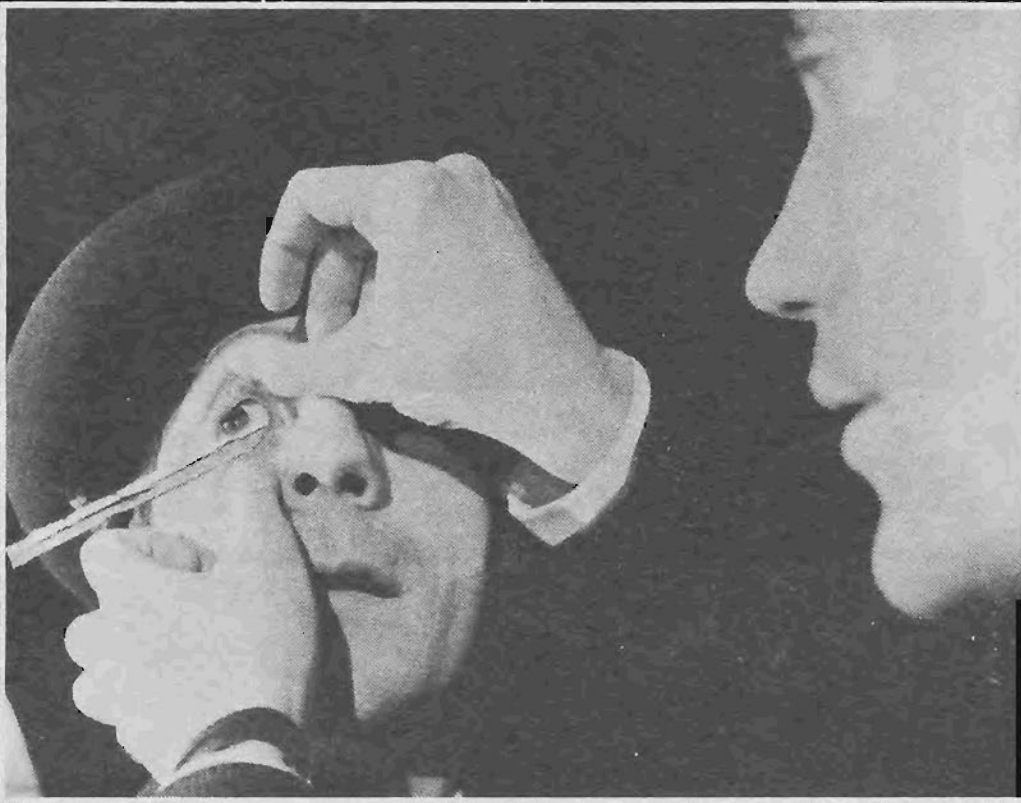


¿Cuántas retransmisiones deportivas veremos este año en nuestra amadísima televisión española?



FOTO DEMETRIO

Foto: DEMETRIO



Otro aspirante a cargo ministerial al que le han descubierto la viga en el ojo, en los exámenes para la "pedrea".

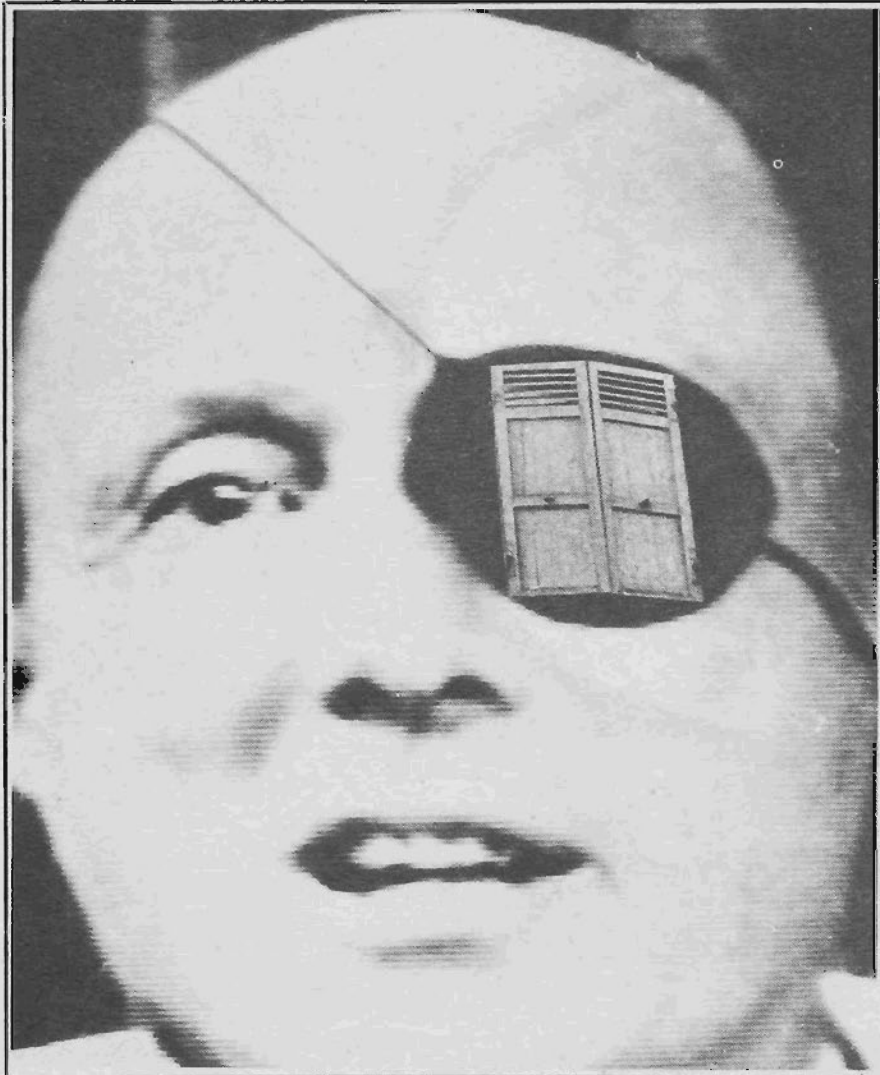


Foto: DEMETRIO

¡El misterio se ha descubierto! Moshe Dayan no es tuerto. En esta foto (que no tiene nada que ver con las psicológicas de Alberto Schommer) se demuestra que la cortinilla sólo sirve para camuflar un truco: las ideas de Dayan —como algunos organismos hispanos— también se reúnen a puerta cerrada. ¡Para que luego digan!

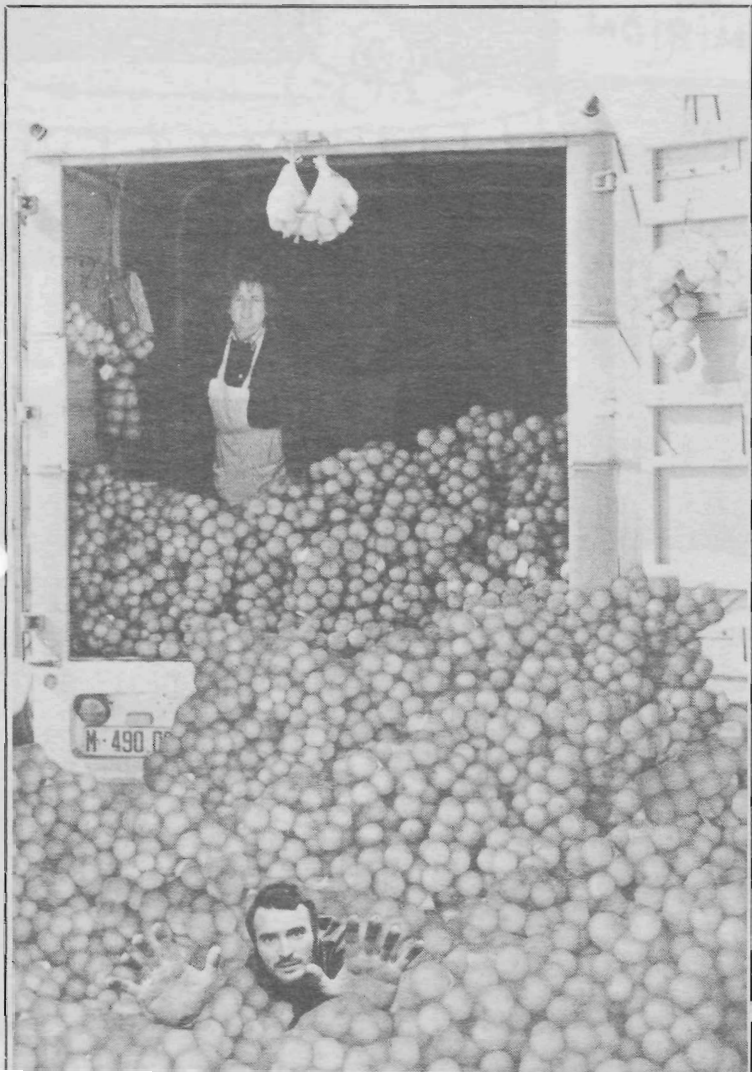


Foto DEMETRIO

**MULTA A
«HERMANO LOBO»
POR UNA FOTO
TRUCADA**

MADRID, 11. (INFORMACIONES.)—La empresa editora de la revista «Hermano Lobo» ha sido condenada por el magistrado-juez de Primera Instancia número 15, de Madrid, a pagar 30.000 pesetas, como daños y perjuicios, por publicar una fotografía de dos niños, trucada, y con un pie satírico. Los padres de los niños, representados por el letrado don Eduardo Ajuria, entablaron demanda de juicio de menor cuantía, alegando que la fotografía fue publicada sin su consentimiento y motivó, después de su aparición, el que sus hijos fueran objeto de chistes y burlas.

La sentencia reconoce el derecho del individuo sobre su imagen, especialmente cuando su publicación o difusión pueden ser motivo de burlas.



Ya se ha descubierto por qué los diplomáticos chinos llegaron a Madrid con tanto retraso: la consabida diferencia del ancho de vía entre España y Europa les entretuvo más de lo debido.



UNO

A LA INDUSTRIA HOTELERA SEPULTADA EN SUS RUINAS

Buscas gente en la costa, ¡Oh, peregrino!
y en la costa la gente no la hallas:
cadáveres de hotel son sus murallas,
y tumba de su propio desatino.

Yace, donde reinaba tu vecino;
vacía de turistas ahora calla
y sólo por los llantos en que estalla
llegamos a saber su triste sino.

Sólo mierda quedó, cuya corriente,
en las playas buscaba sepultura,
llenándolas de viento maloliente.

¡Oh, costa!, en tu grandeza, en tu hermosura
huyó el anglosajón, y solamente
lo crediticio permanece y dura.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y DE LA O

OTRO

A QUIENES SE LAMENTAN DE QUE SUS INVERSIONES NO SON ETERNAMENTE RENTABLES

Mientras Corinto, en lágrimas deshecho,
el exportar stocks intenta en vano,
vende La Costa en medio del verano
por cien peniques la mitad del lecho.

¿Quién debe sorprenderse de este hecho,
sabiendo que teniendo un solo plano
y desvergüenza, estando mano en mano,
millonarios se han hecho en poco trecho?

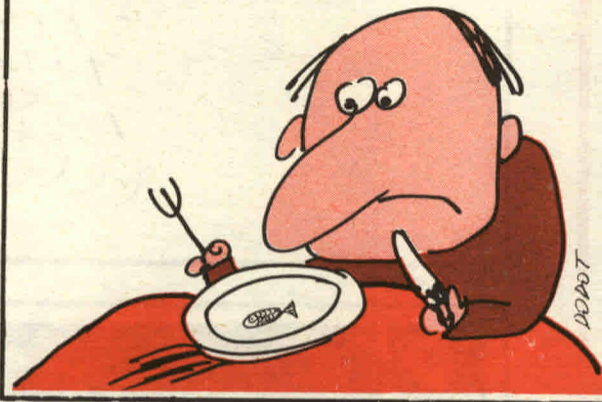
Riquezas y fortunas en un rato
amores de doblones, no Amor ciego,
—cogiendo el mil por cien en los faldones—

se hicieron engordando los talegos.

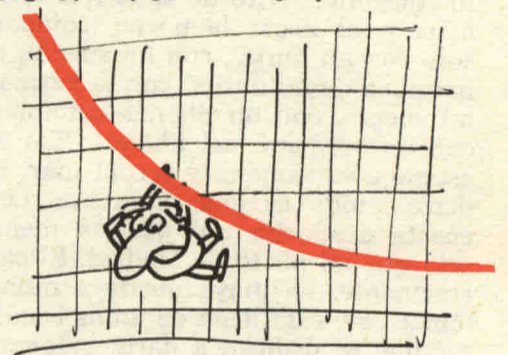
¿Y ahora, qué truenos nos sugiere el flato
que intenta convencernos sin razones?

LUIS DE GONGORA Y ARGOTE Y DE LA O

"MASS MEDIA"
CONTEMPLANDO
CON ESTUPOR
LA DEVALUACION
DE LA MERLUZA



VÍCTIMA DE
LA INFLACION
TRATANDO DE
ASIRSE A LA CURVA
DE LA OFERTA Y LA DEMANDA



UNA PEQUEÑA
INYECCION
DE APERTURA
BASTA PARA
INMUNIZAR
A TODO UN PAIS.



DEMETRIO



Después de la última batalla contra la inmoralidad, los servicios municipales de limpieza han recogido 928.746 toneladas de material humano de desecho, que será subastado a fin de obtener fondos para los colegios de huérfanos de madres solteras.

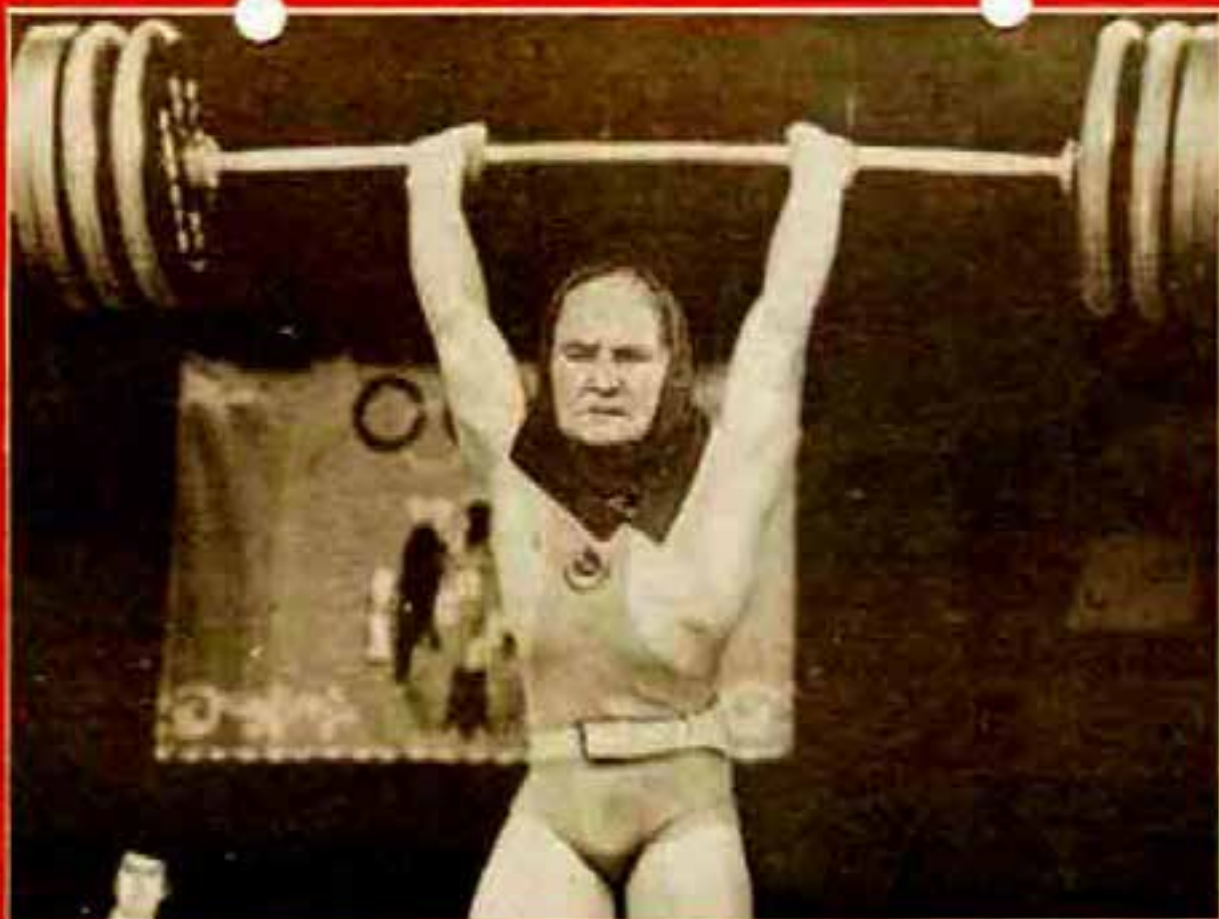
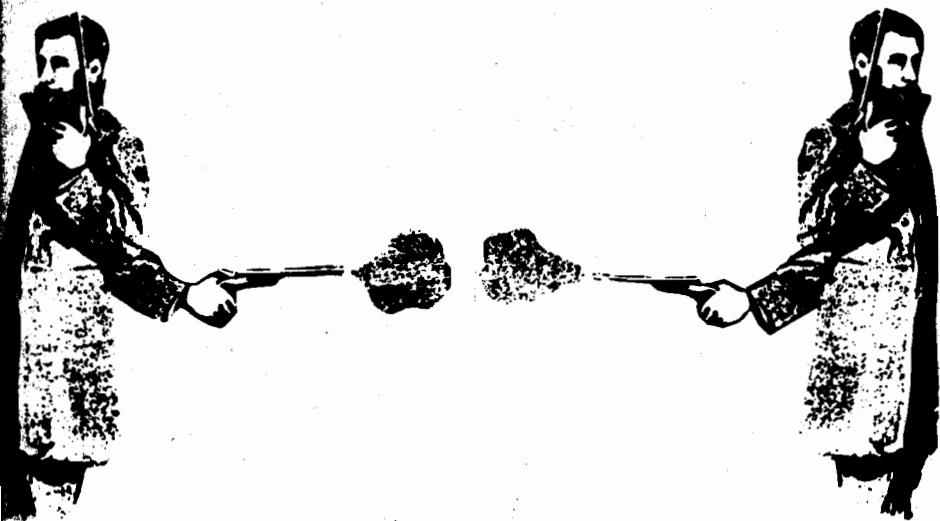


FOTO DEMETRIO

BOLETIN
BIBLIOGRAFICO
DE PENSAMIENTO
ANTIAUTORITARIO







F
R
v
e

HASTA

Asi
los
de
canes

co
es de
reole
os as
de Vit

VITORIA, 5. (INFORMACION)

UNA gran muchedumbre — diez mil o quince mil personas — he
a mañana en la catedral de Vitoria a los fun
graves disturbios del miércoles, qu
ioso, se
ante ma
observaba la
helicóptero ha



PEDAGOGIA

Contraescuela
Alumnos de Barbiana
Zero, Bilbao
50 ptas.

Carta a una maestra
Alumnos de Barbiana
Nova Terra, Barcelona
200 ptas.

Juicio Ordinario seguido ante
los Tribunales Militares contra
Francisco Ferrer Guardia
Pequeña Biblioteca Calamus
Scriptorius
Palma de Mallorca
180 ptas.

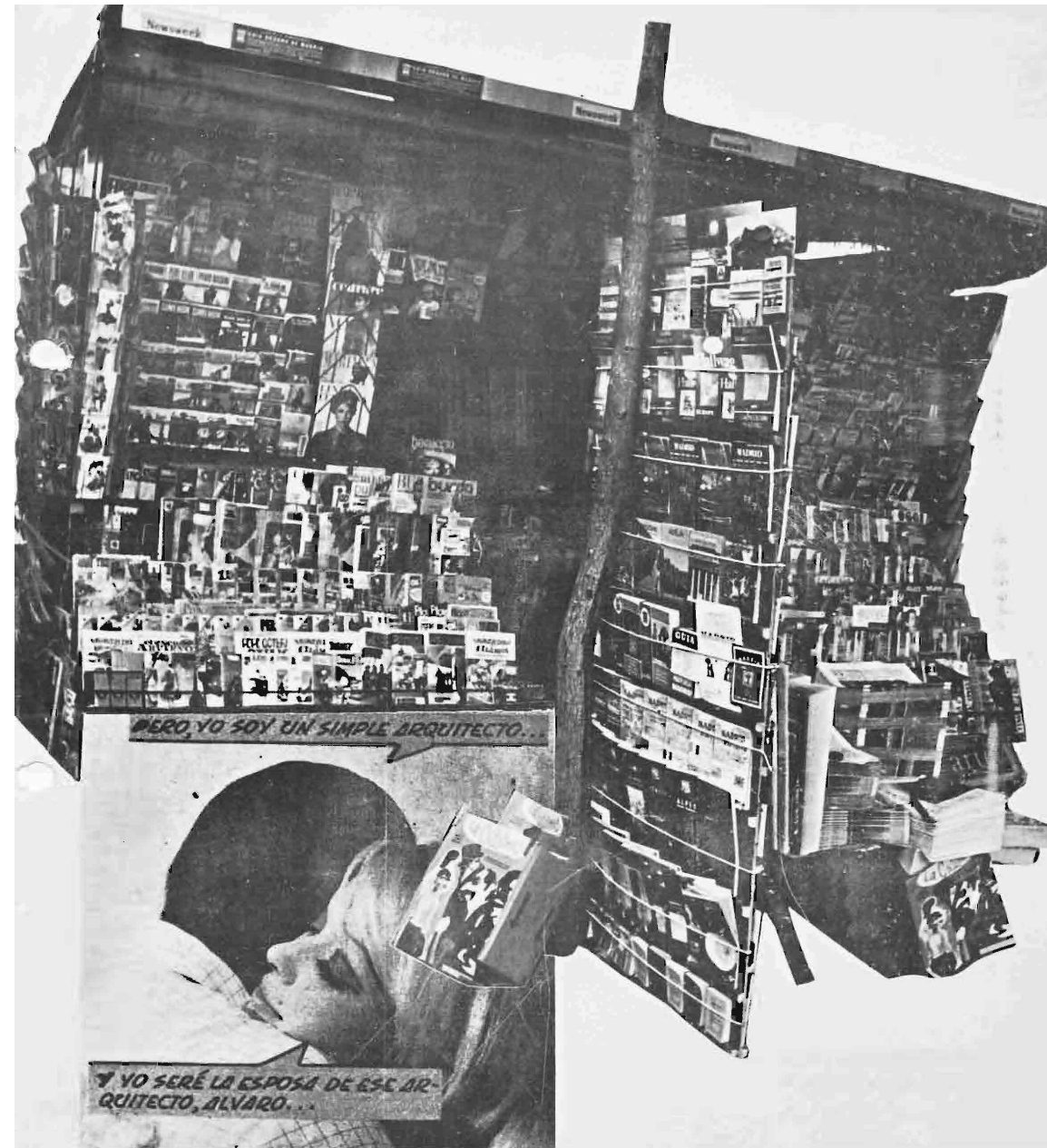
Orellana: la asamblea en la
escuela
Fco. Fernández Cortez
Zero, Bilbao
130 ptas.



Enrique



"El Urogallo", 1972







¡QUE PESQUEN OTROS...!

FACULTAD DE CIENCIAS

SECCION DE QUIMICAS



EDUCACION A DISTANCIA

Fotografía:
DEMETRIO



No hay límites de edad para estudiar
en la U. N. E. D.



MADRID, 5 DE JUNIO DE 1971
AÑO II - Núm. 52 - Precio 10 Pesetas

CRIBA

síntesis semanal de
opinión/información

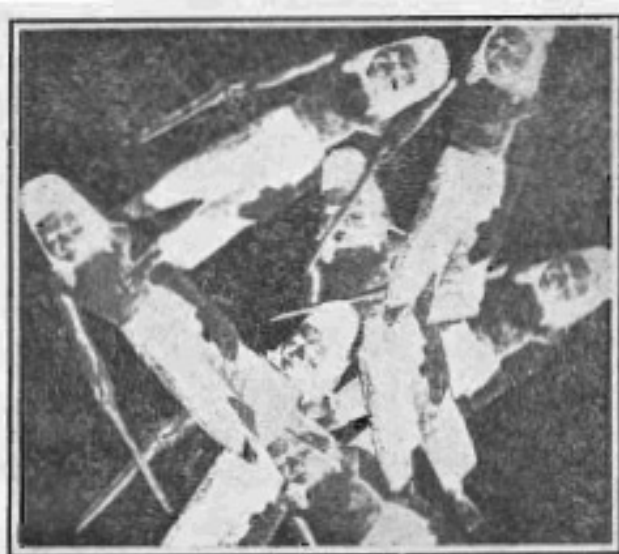


UNA BIOGRAFIA DE CHARLES
DARWIN



LA LIBERTAD DE PRENSA EN ESPAÑA





LOS HECHOS
Y LAS IDEAS



ESTADOS UNIDOS

DOLARES POR
VOTOS



**FOLLETIN
AL
SERVICIO**

DE LA MANIPULACION





• De Torquemada al Vaticano II, con los cónyuges al fondo.





SANGRE NEGRA



conoci a Marx, Lenin, Trotsky, Engels y Mao. También conocí a los guerrilleros negros: George Big Jake, Lewis y James Carr, W. L. Nolan, Bill Christmas, Torry Gibson y muchos, muchos otros. Nuestra intención era transformar la mentalidad criminal negra en una mentalidad revolucionaria. Hace unos meses, tres de nosotros fueron asesinados por un cerdo que disparaba a diez metros por encima de sus cabezas, con una ametralladora semiautomática. En este mismo momento nos están juzgando en la Corte, junto con otros dos hermanos, John Clutchette y Fleeta Drungo, por nuestra supuesta responsabilidad en el homicidio de un guardia de prisión. Este cargo entraña, automáticamente, la pena de muerte para mí. No puedo obtener la pena de vida. Ya la tengo»

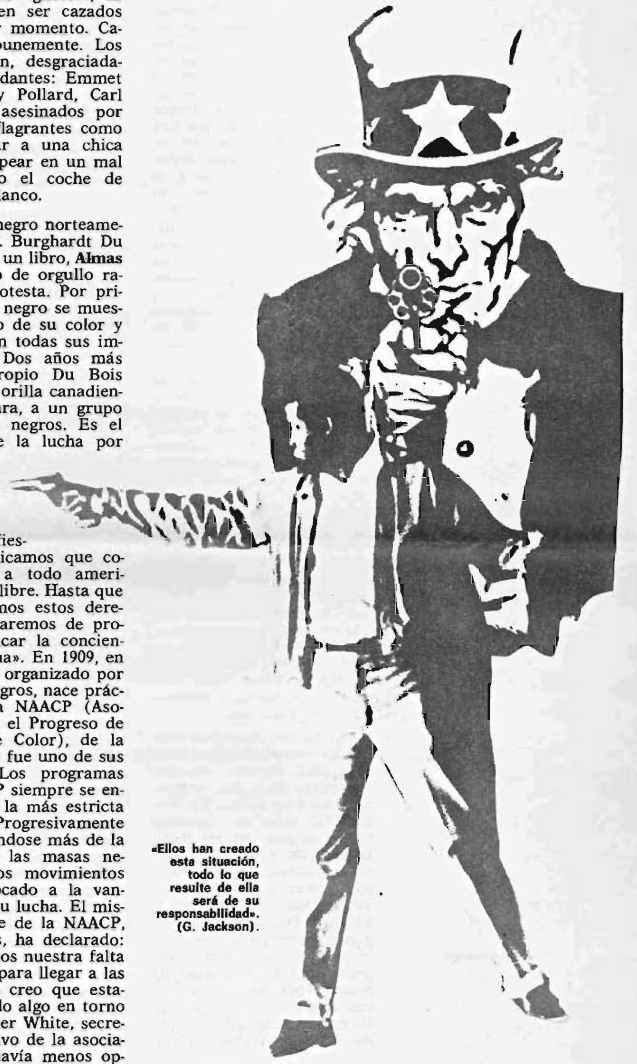
che
ciai

consideran todo el territorio de la Unión como un grande y desolado «ghetto», en donde pueden ser cazados en cualquier momento. Cazados impunemente. Los ejemplos son, desgraciadamente, abundantes: Emmet Till, Aurerey Pollard, Carl Hawkins..., asesinados por delitos tan flagrantes como los de mirar a una chica blanca o golpear en un mal aparcamiento el coche de un policía blanco.

En 1903, el negro norteamericano W. E. Burghardt Du Bois publica un libro, **Almas negras**, lleno de orgullo racial y de protesta. Por primera vez, el negro se muestra orgulloso de su color y lo asume con todas sus implicaciones. Dos años más tarde, el propio Du Bois reúne, en la orilla canadiense del Niágara, a un grupo de radicales negros. Es el comienzo de la lucha por los derechos civiles.

«Nosotros —afirman en su manifiesto— reivindicamos que corresponden a todo americano nacido libre. Hasta que no obtengamos estos derechos no dejaremos de protestar y atacar la conciencia americana». En 1909, en un congreso organizado por blancos y negros, nace prácticamente la NAACP (Asociación para el Progreso de la Gente de Color), de la que Du Bois fue uno de sus dirigentes. Los programas de la NAACP siempre se encerraron en la más estricta legalidad. Progresivamente ha ido alejándose más de la realidad de las masas negras, y otros movimientos se han colocado a la vanguardia de su lucha. El mismo dirigente de la NAACP, Roy Wilkins, ha declarado: «Reconocemos nuestra falta de destreza para llegar a las masas, pero creo que estamos haciendo algo en torno a eso». Walter White, secretario ejecutivo de la asociación, es todavía menos op-

nación legalizada, incontrovertible, ferozmente asesta-»



«Ellos han creado esta situación, todo lo que resulte de ella será de su responsabilidad». (G. Jackson).

SANGRE NEGRA



«Estoy harto de levantarme cada mañana preguntándome si nuevamente seré maltratado por nada o si seré insultado, humillado, empujado, aun golpeado hasta la muerte» (George Jackson).

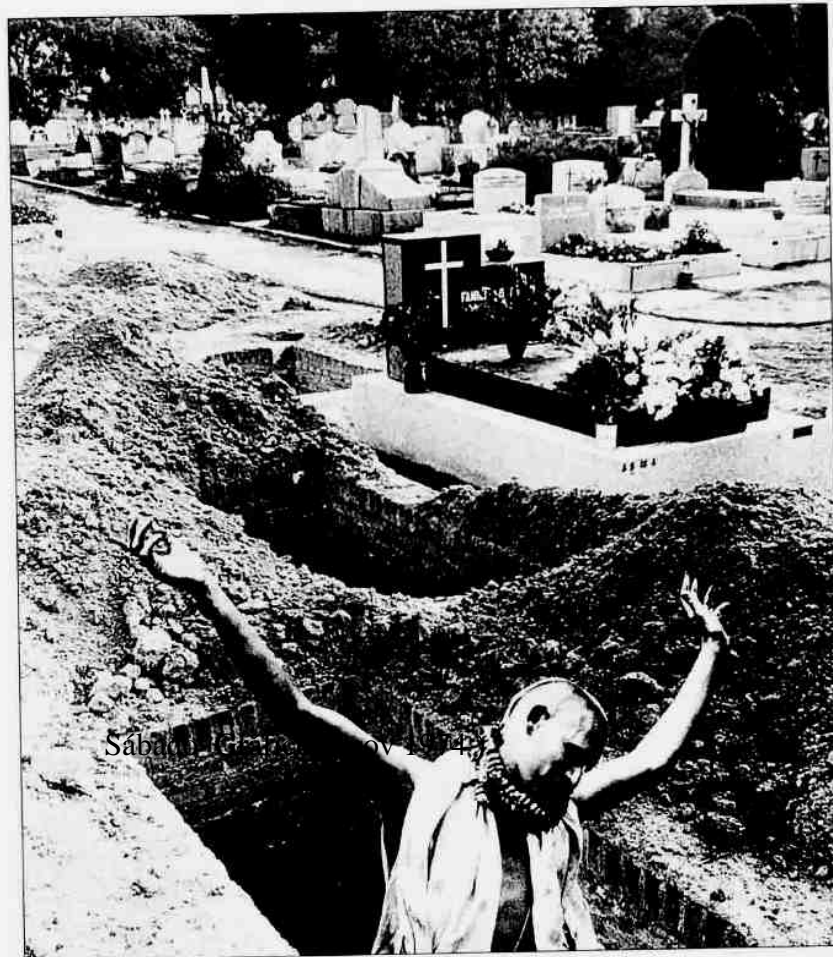
dián apretó sin más el gatillo, matando a tres negros e hiriendo a un blanco. La indignación y la protesta de los negros culmina con la muerte de un guardia en una de las galerías. Tres negros son culpados de asesinato: George Jackson, John Clutchette y Fleeta Drungo, los **Hermanos Soledad**. Huey Newton, miembro fundador del **Black Panthers**, consigue que la abogada Fay Stender represente a Jackson. «Sé —escribe éste— que no estarán satis-

Davis, que es calificada por el FBI como **enemiga pública número uno** y buscada por todo el país. Joven y brillante profesora de la Universidad de Berkeley, amiga de Marcuse, había sido expulsada en dos ocasiones de la Universidad por sus ideas políticas. Cuando la Policía la detiene en Nueva York, Angela no opone resistencia. No se la encontró ningún tipo de armas. Angela Davis, después de su detención, se ha convertido en un símbolo para la juven-

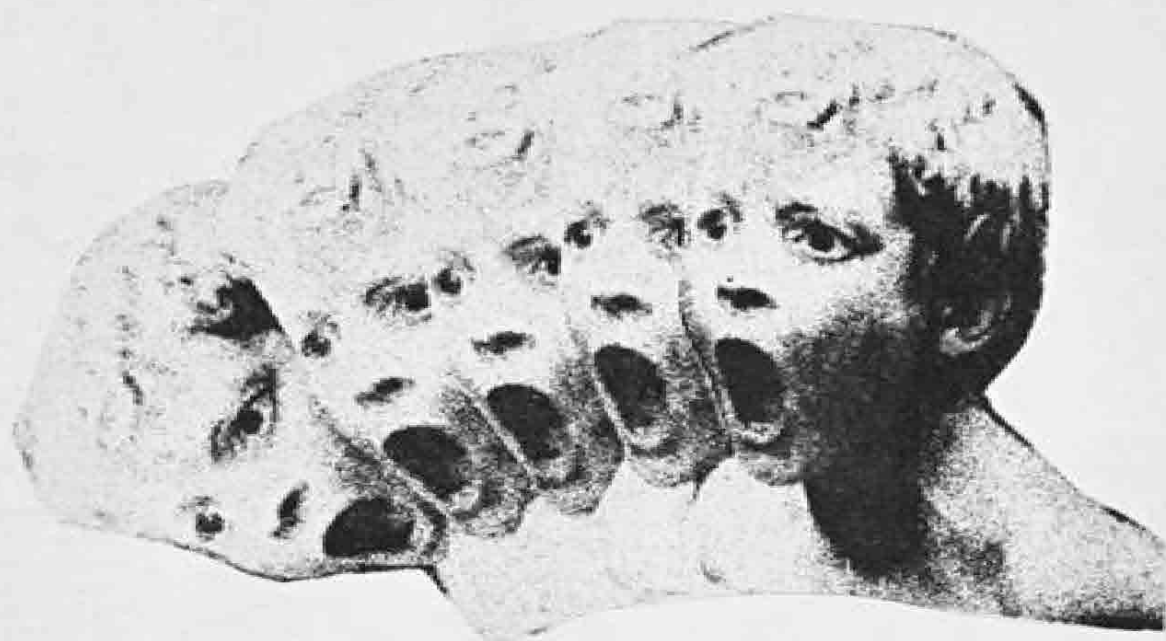
de que le acusaran formalmente de homicidio: «Aun si reconocen mi inocencia en la muerte del guardia, sé que no me liberarán jamás, jamás. La verdad es que espero huir algún día». En realidad, la Policía no necesitaba leer esta declaración para saber los propósitos de huida de Jackson. Tenían controladas todas sus cartas, y en ellas, de un modo u otro, esta determinación aparece en numerosas ocasiones.



La mujer negra
ha rechazado la imagen
impuesta
por la sociedad negra.
Angela Davis es un símbolo.
(Fotos: DEMETRIO ENRIQUE.)



D. E. Brisset (1976).



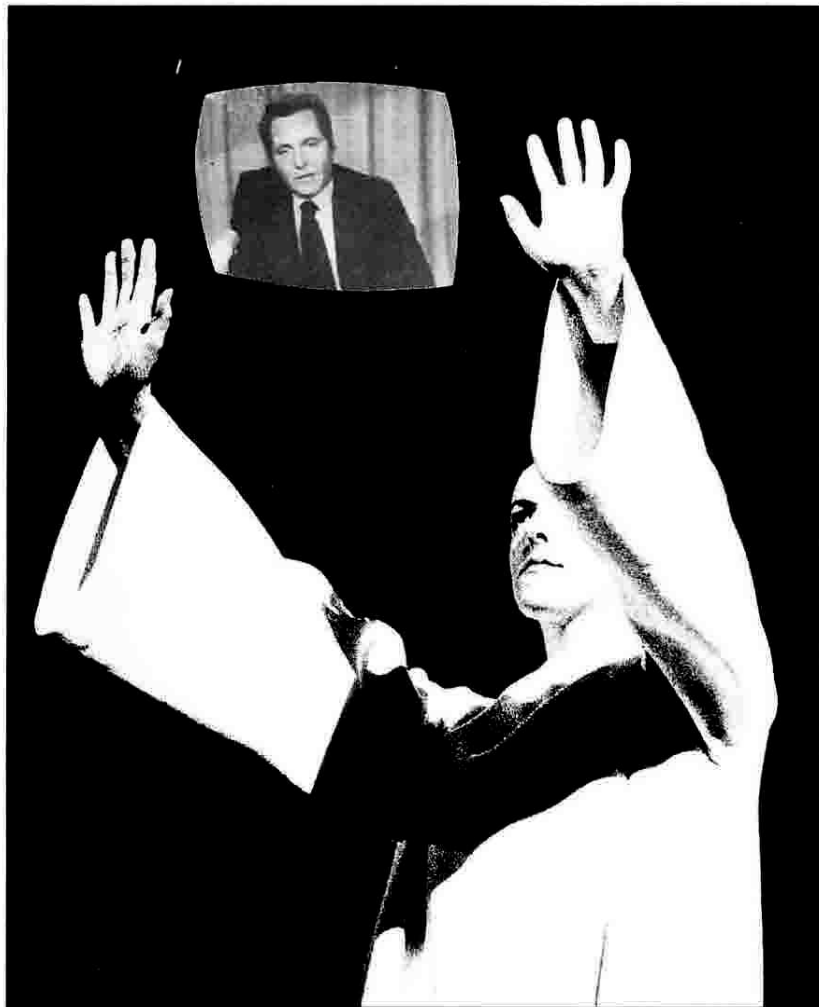
sexualidad, afectividad, represión



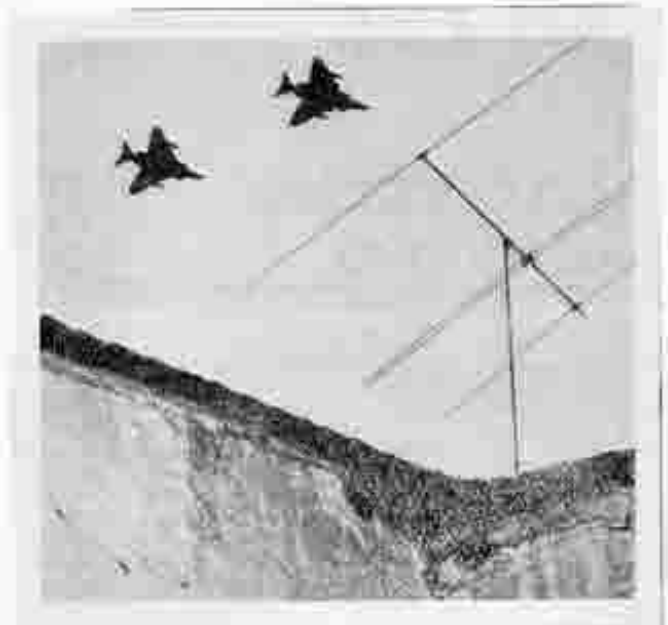




REALIZACION EN TV.: ¿UNA ESTETICA O UNA ETICA?



Demetrio E. Brisset.





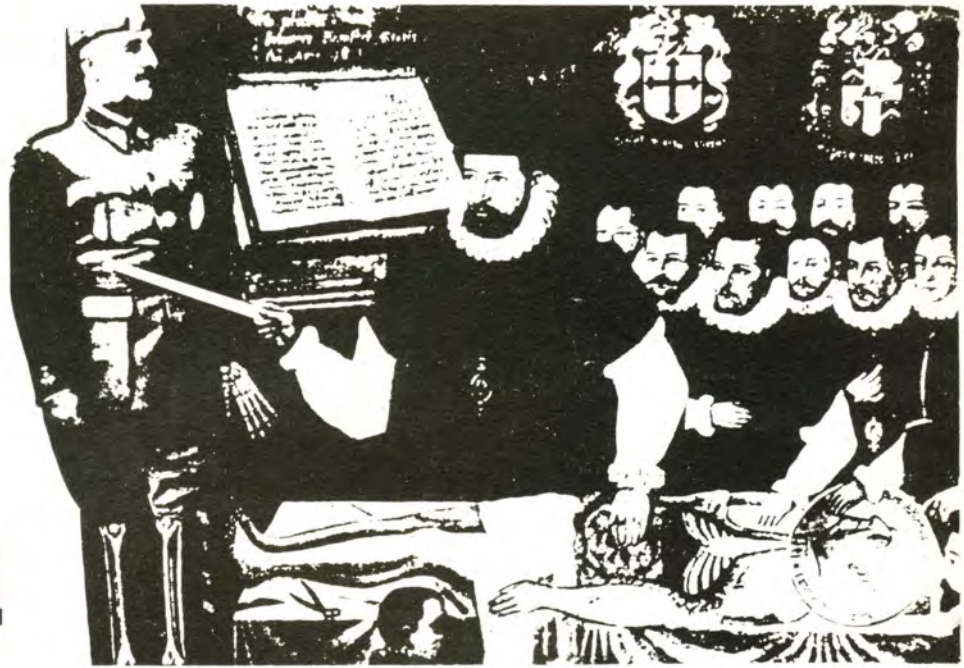
D. E. Brisset (1973).



D. E. Brisset (1974).

la subida al cielo

de



Noviembre 1975

URONIA
PRESENTA :



Galería DE ESTRELLAS

Leuseta



¡HOLA!

IRA DE FURSTENBERG: OPERACION (DELICADISIMA) DE CIRUGIA ESTETICA



**MARIA ASTRID DE LUXEM-
BURGO, MUJER IDEAL PARA
CARLOS DE INGLATERRA**

ESPECULACIONES SOBRE POSIBLE BO-
DA, RELACIONADAS CON EL VIAJE DE
ISABEL Y FELIPE AL GRAN DUCADO

**UN NUEVO GOLPE PARA SORAYA
MUERTE REPENTINA DEL VIZCONDE AUDOIN DE BARBOT**

**EL JOVEN «PLAY-BOY» ERA UN
ASIDUO ACOMPAÑANTE DE LA
PRINCESA EX EMPERATRIZ**



1974. miles de Presos Politicos/el Pueblo pide:



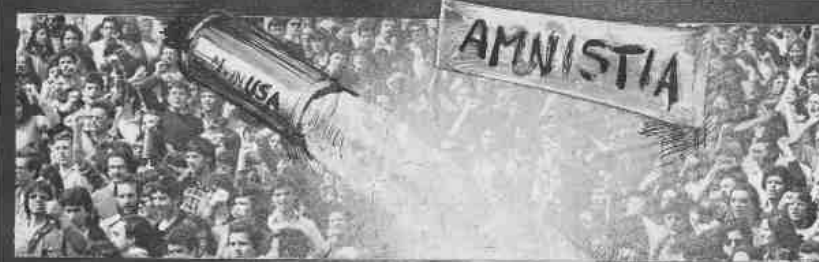
1975 Coronacion de un REY
..... el PUEBLO pide:



!AMNISTIA!!!
S.M. y Gobierno
conceden:

INDULTO

y
salen algunos.....



1976
el Pueblo pide:
AMNISTIA
AMNISTIA
AMNISTIA
AMNISTIA..

y se manifiesta

estas "ilegales" manifesta-
ciones..



Producen detenciones...



REFERENDUM
REFORMA...
1977
S.M y gobierno
repite:

INDULTO
AMPLIADO



Las más
causas, producen
los mismos
efectos



Mientras los
intereses del Capital
están en el poder.

Continuara F



MONTAJE: DEMETRIO ENRIQUE

Indulto y amnistía



TARANCON: AMNISTIA CON FIRMAS

Se levanta la sesión

Por Alfonso García Pérez

HABRA divorcio? ¿No lo habrá? ¿Será estatal la enseñanza? ¿Se legalizará la homosexualidad? ¿Habrá amnistía para los presos "comunes"? ¿Cuántos Ministerios debe haber en este país? ¿Se respetará la autonomía de las regiones y nacionalidades españolas?... Estas son algunas de las cuestiones que afectan a la convivencia de los ciudadanos de nuestro país. Quienes decían estas cosas hasta hace poco tiempo eran unos pocos, minorías elegidas por minorías. Ahora las cosas están cambiando. En lo sucesivo las van a decidir los representantes legítimos del pueblo español. Se va a levantar la sesión para una representación en la que jugamos todos.

EL pueblo lleva mucho tiempo esperando. No es una simple cuestión de cuarenta años ni de cuatro centurias. La cosa es más compleja. El pueblo lleva mucho tiempo esperando la constitución de una nueva sociedad, la creación de una nueva forma de vivir en grupo.

TRAS la humillación de cuarenta años sin poder entrar en el edificio donde se deciden los destinos de todos y donde unos pocos suplantan la voluntad popular, ahora llega el momento en que esas mujeres, esos hombres, esos niños y esos viejos del pueblo español participarán, por fin, a través de sus representantes en los debates sobre los que se construye nuestra convivencia.

LA construcción de esa nueva sociedad humana en la que todos hemos soñado alguna vez y por la que, cada uno a su manera, todos luchamos, se prorroga generación tras generación, siglo tras si-

glo. En lugar de ello, nuevas revoluciones aportan perspectivas nuevas para sucumbir casi siempre abortadas y castradas por el nuevo orden que se establece, fresco y novedoso al principio, pero rutinario y tradicional al final. ¿Qué líder revolucionario estaría satisfecho al ver en lo que se quedó su impulso creador y transformador? Líderes nuevos, banderas nuevas, nuevas clases dirigentes... Pero, al final, el pueblo sigue esperando.



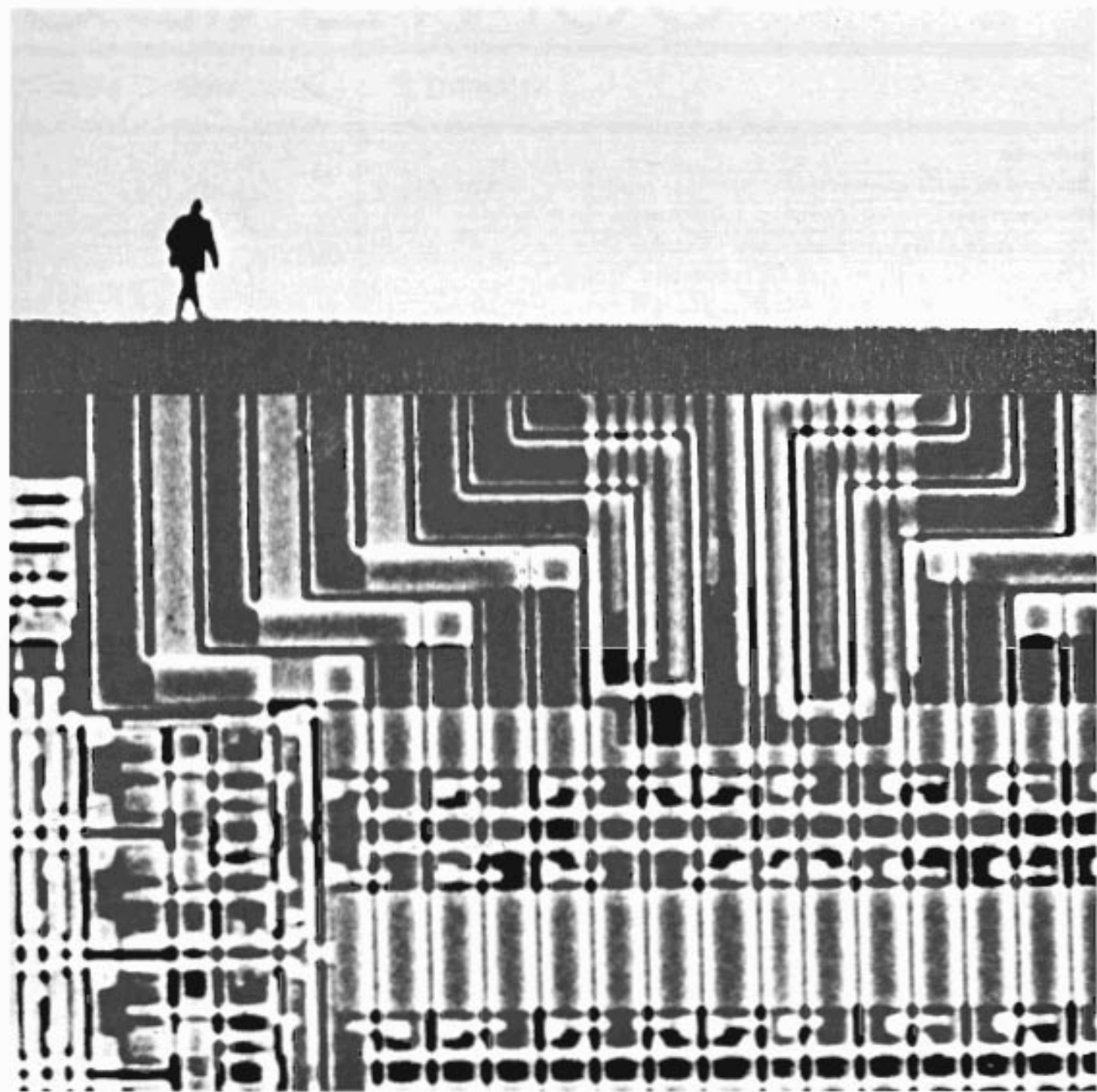
Foto: DEMETRIO ENRIQUE

QUE es lo que espera el pueblo? ¿Cómo es la sociedad que todos quisiéramos ver construida ya? ¿Es posible ese mundo utópico? A pesar de ser una palabra manida, el término participación sigue expresando el principio de una vía. Participar es empezar a ser los dueños de nuestros destinos. Pero no sólo de nuestros destinos trascendentales y de nuestras "misiones" históricas. Participar es ser los dueños de nuestras formas de convivencia

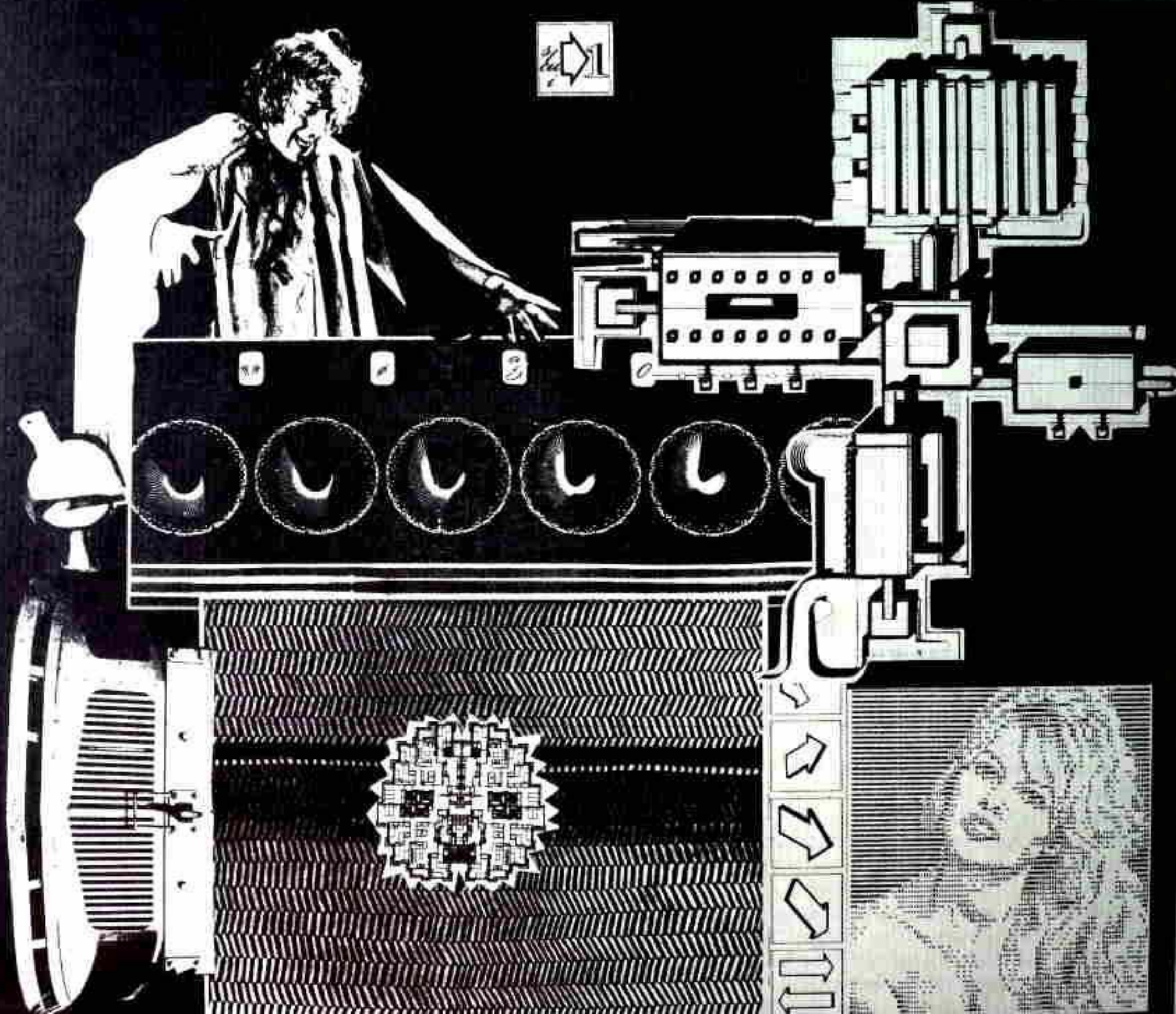
política. Ser los dueños de la calidad de nuestro trabajo y de su precio. Los dueños de la finalidad última de lo que estamos haciendo. Los gestores reales de lo que estamos haciendo y no los ciegos artesanos de acciones creadoras que otros manipulan. El pueblo espera y seguirá esperando que un orden social verdaderamente nuevo, sin la dominación de clanes económicos o ideológicos, permita la realización de los individuos y los grupos.

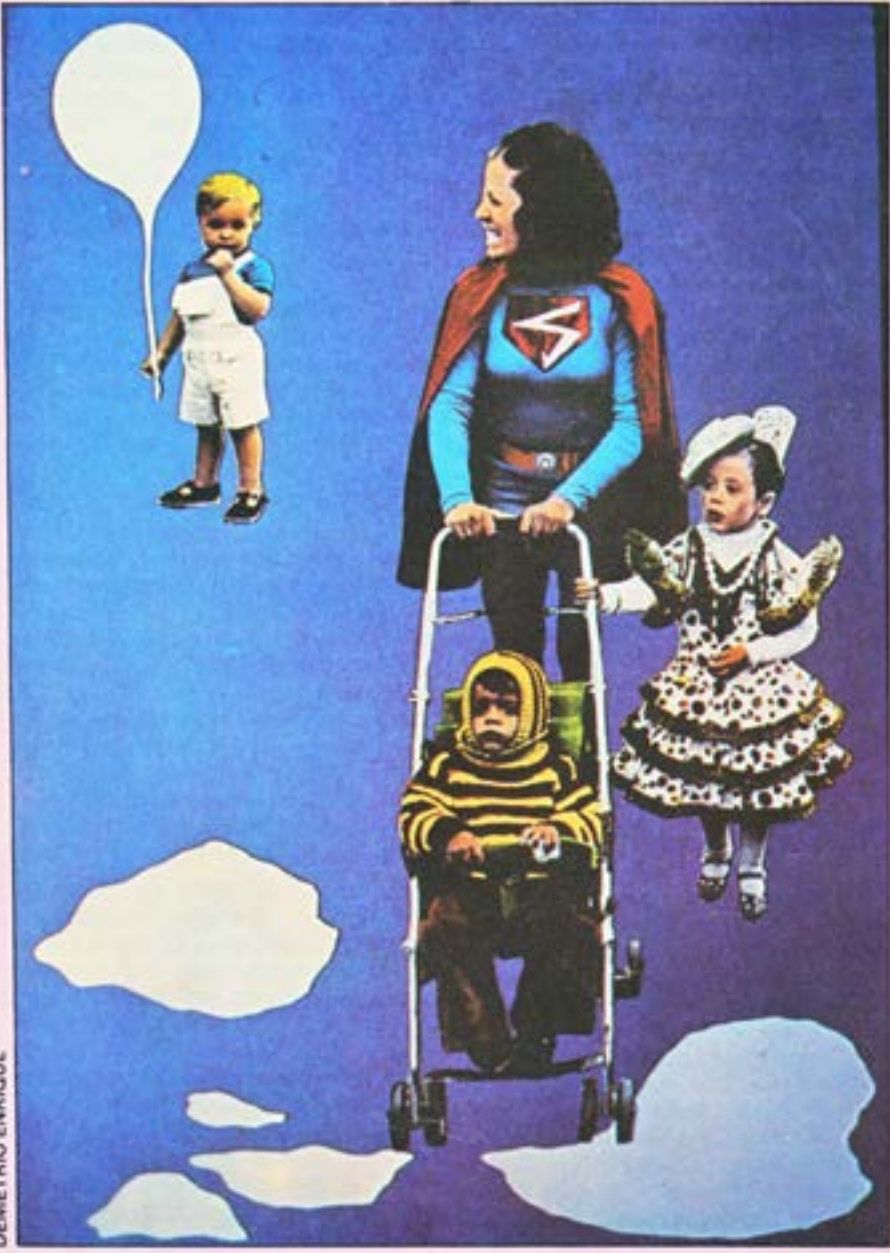
Cuadernos para el Diálogo (1973) :





ILUSTRACION. Brisset





1) VIDA COTIDIANA



Corpus de Toledo, 1977

triumfo

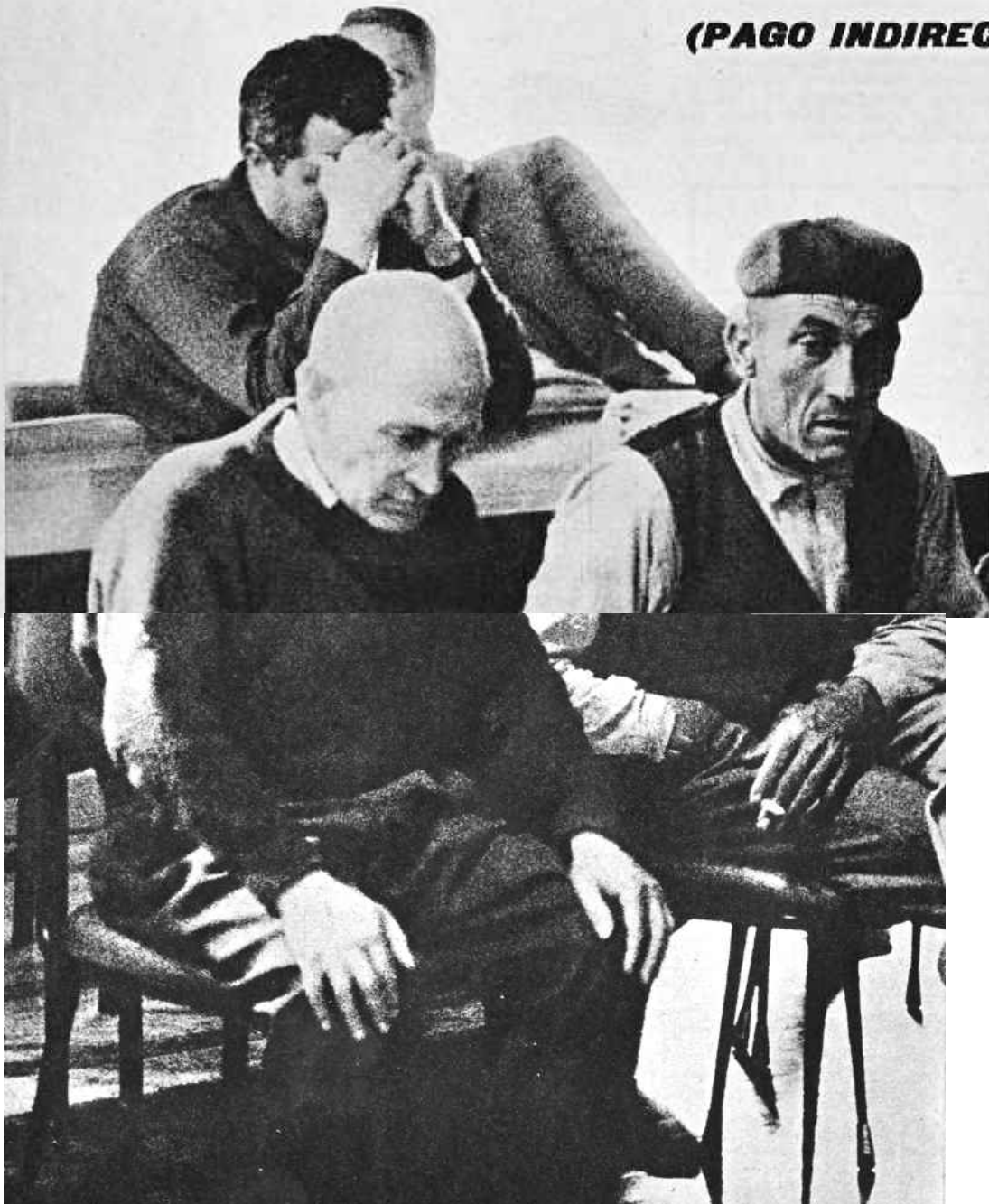
AÑO XXVI * NUM. 472 * 19 DE JUNIO DE 1971 * 30 PTS.



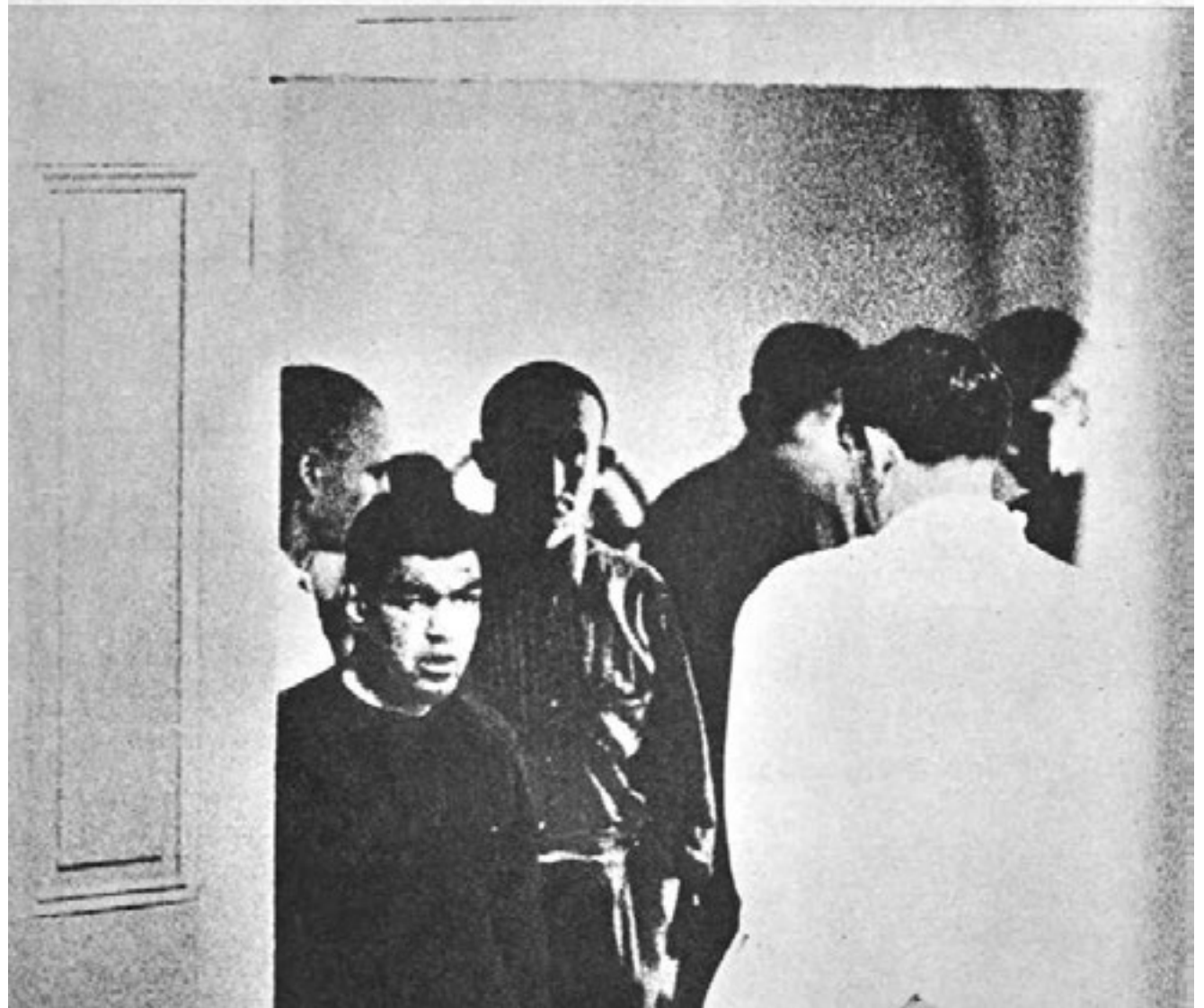
EN UN VALLE DE BURGOS

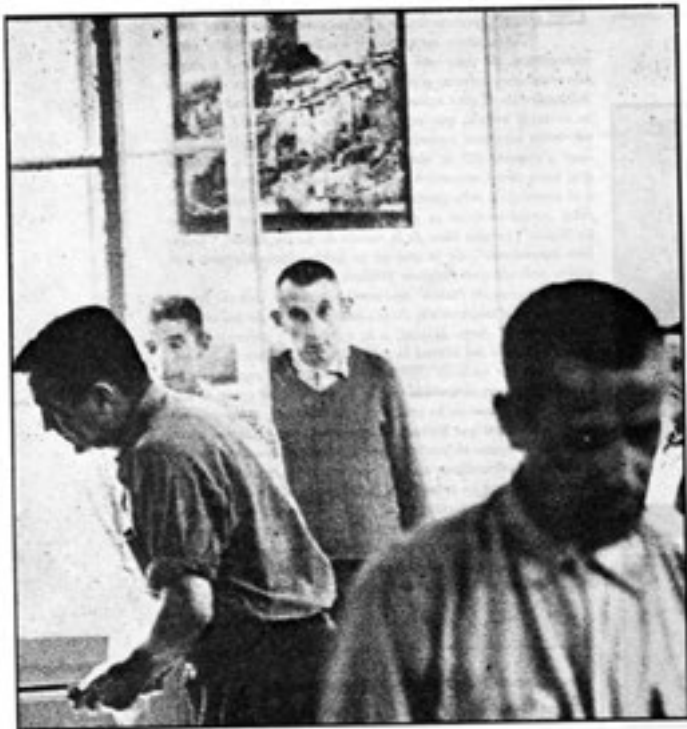
SE ALQUILAN SE ALQUILAN LOCOS BARATOS

(PAGO INDIRECTO)



SE ALQUILAN LOCOS BARATOS



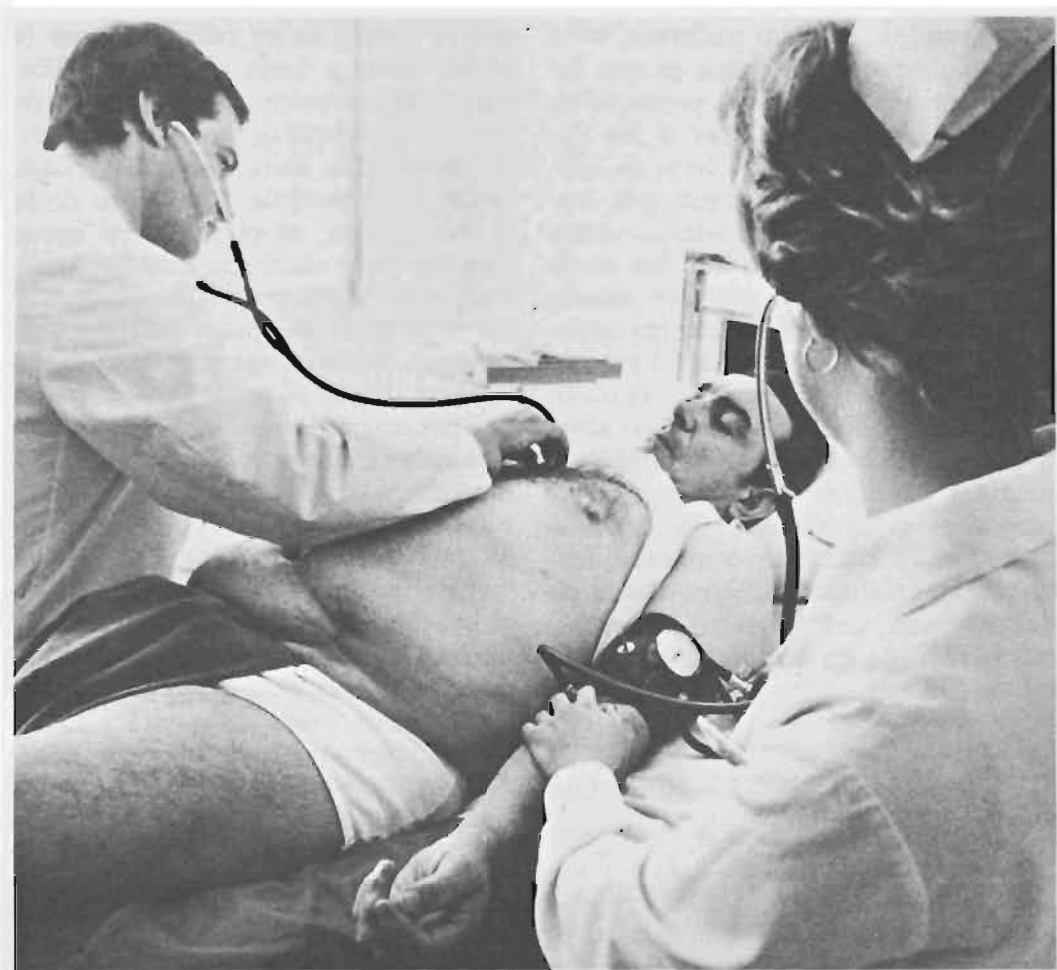


El antiguo cementerio,
cerca de la casa
de la familia de Tala.

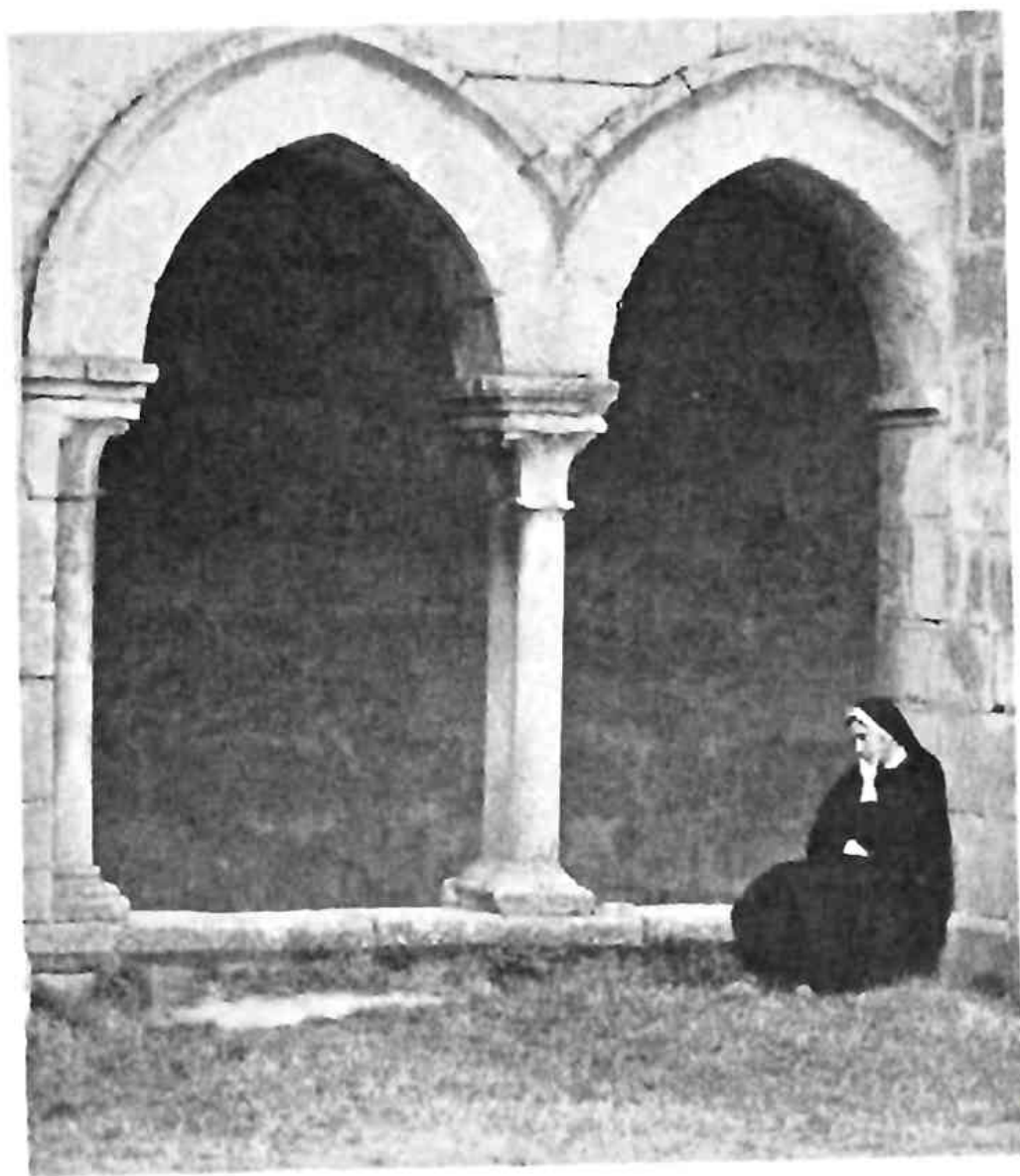


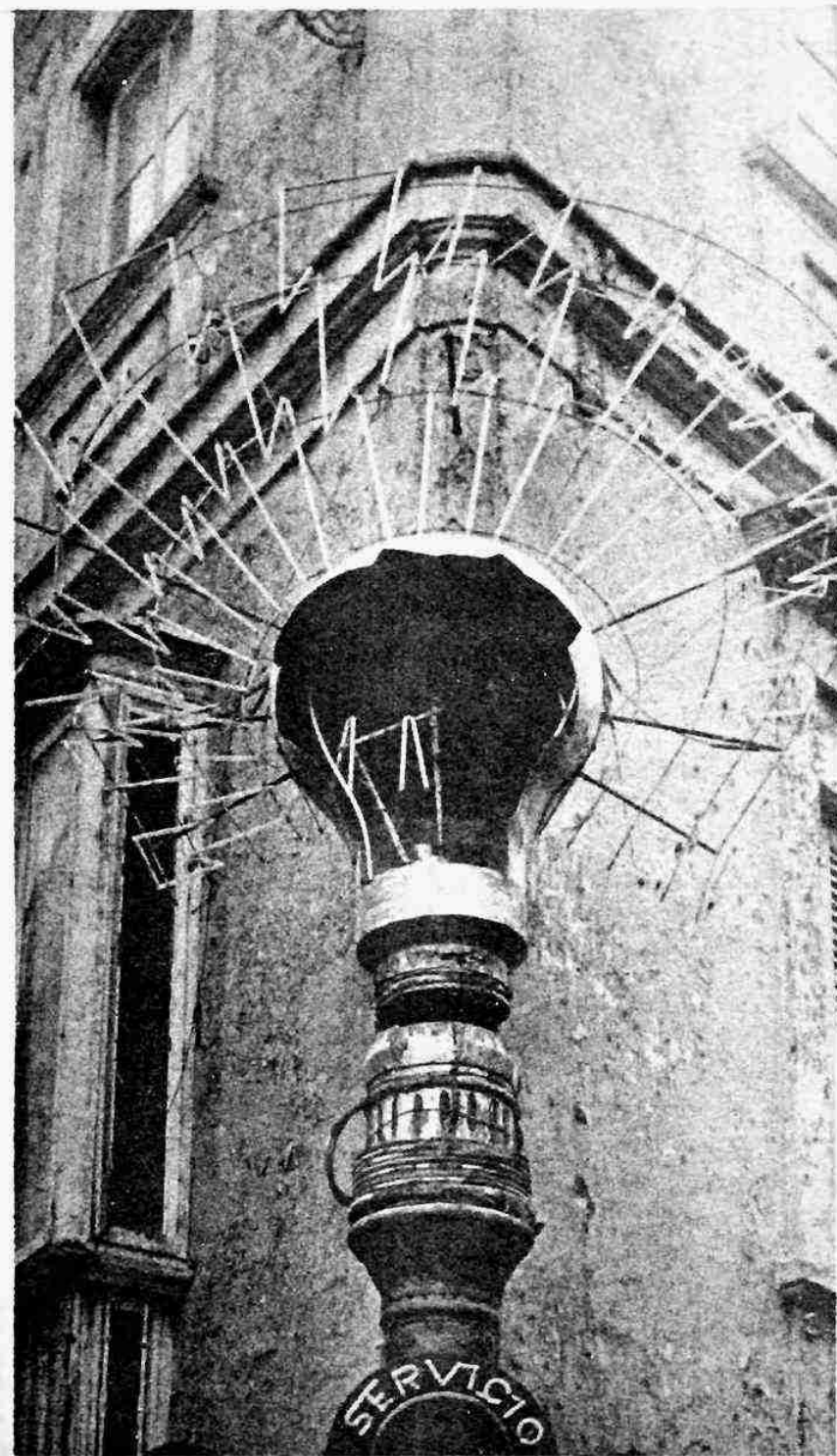












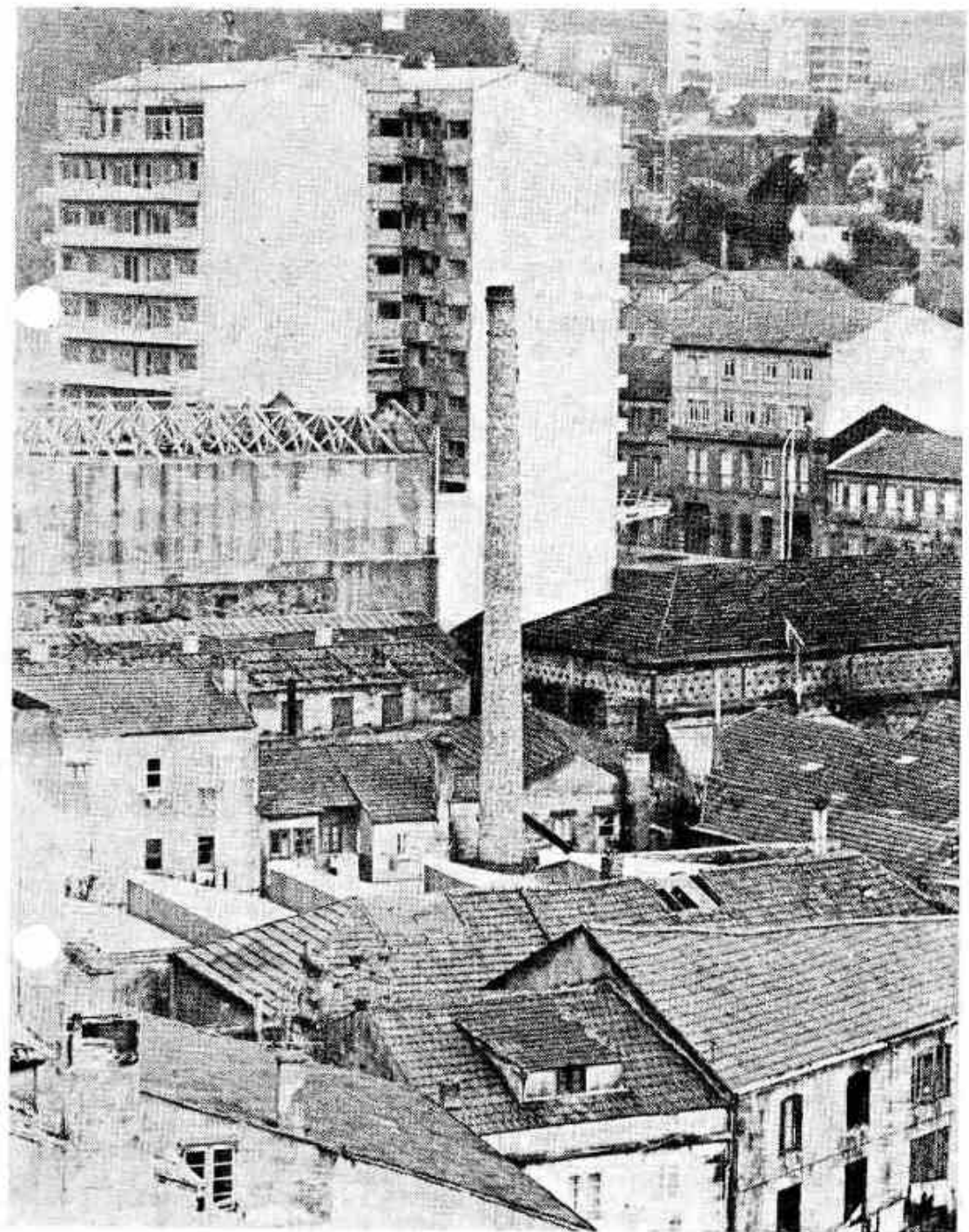


Tip y Coll.



EL TREN DE LA ESPERANZA





[Foto Demétrio Enrique.]

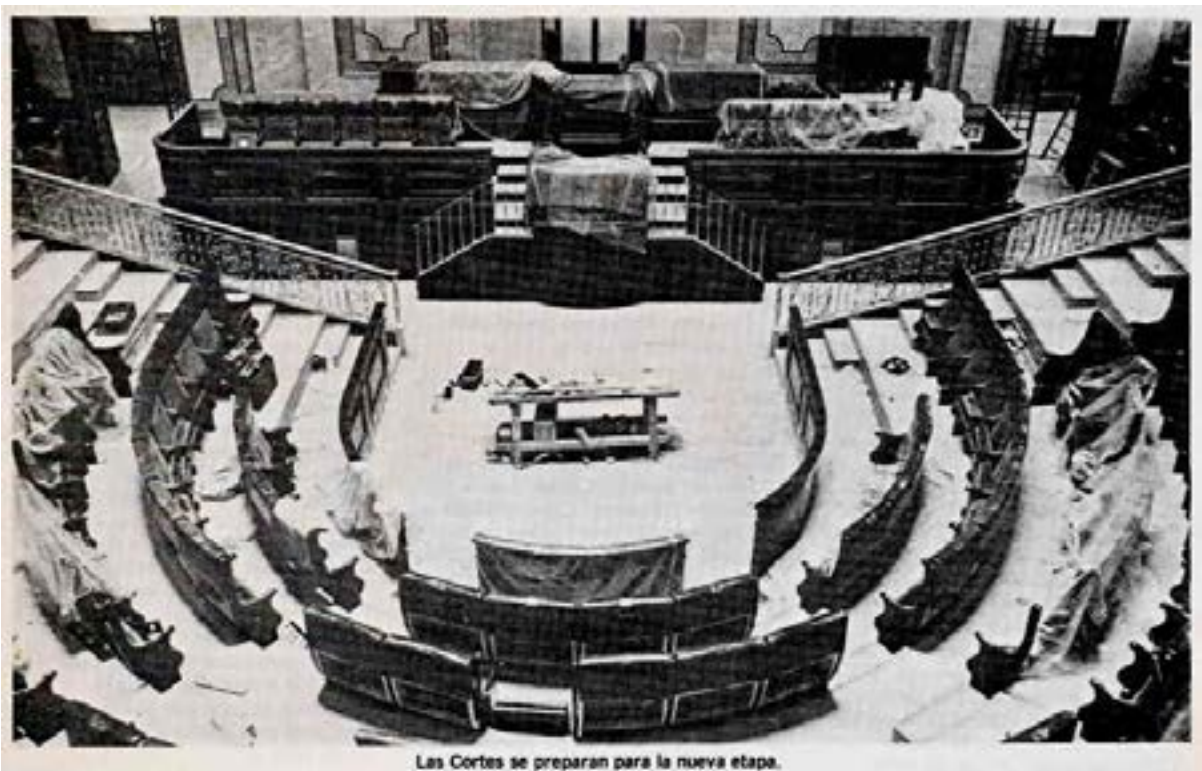


experiencias educativas - 1

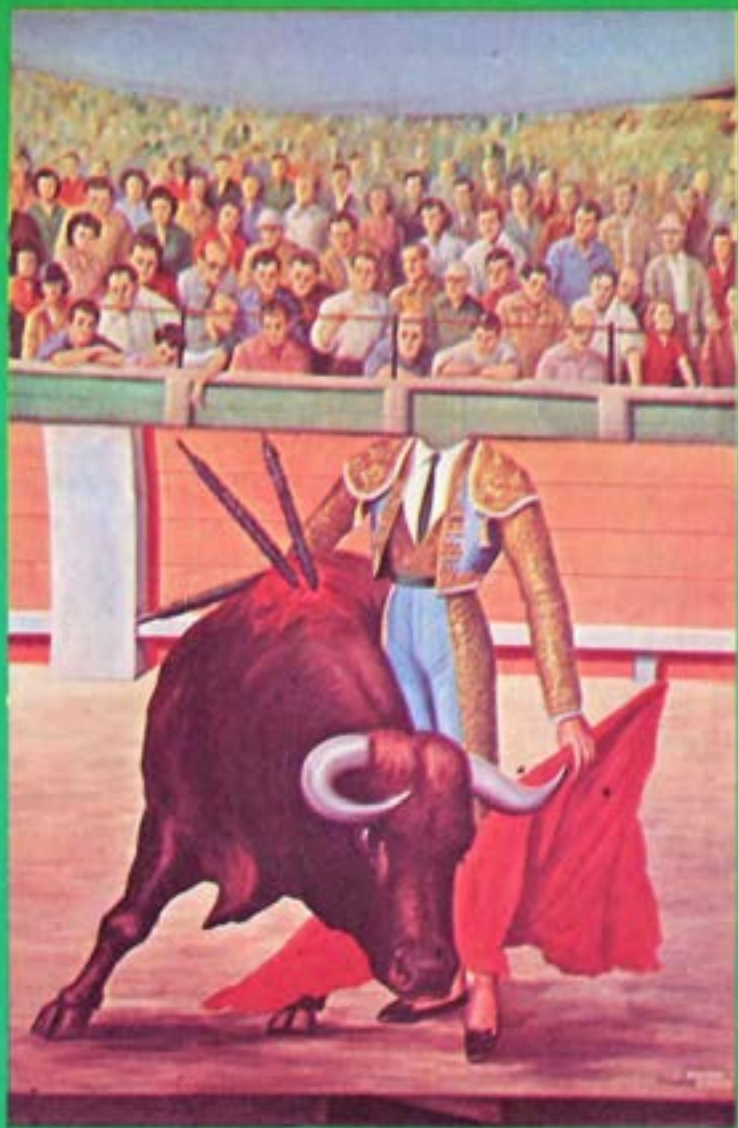


«Siglo XXI»

o la búsqueda de una Pedagogía



Las Cortes se preparan para la nueva etapa.

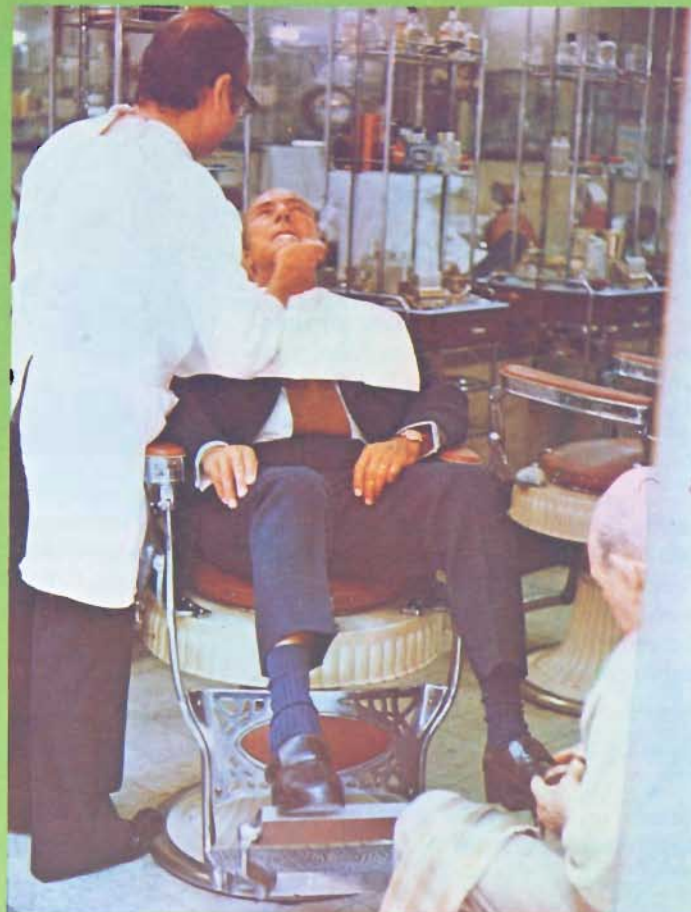


Emulación

En un tiempo todavía próximo, lo normal en las ferias de España era retratarse detrás de un decorado taurino. Nunca el retratado estuvo tan cerca del toro ni éste fue tan pírrico. Del otro lado, la cámara negra de betún con su fotógrafo tullido

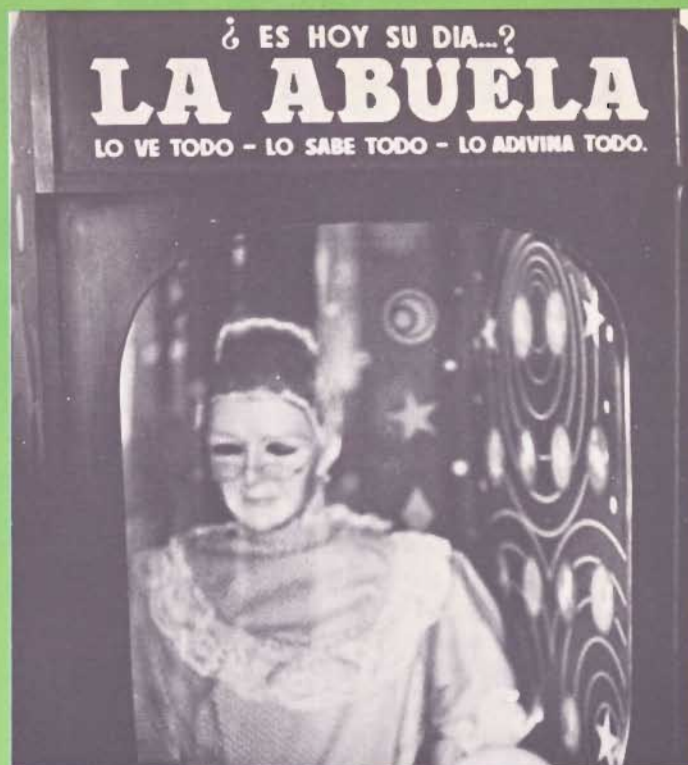


La lotería, casi una obsesión.



EL BARBERO

La contestación y las afeitadoras eléctricas están haciendo desaparecer las barberías. El oficio de "Fígaro" no conocerá ya jornadas reivindicadoras porque se está quedando más solo que la una.



ADIVINA ADIVINANZA

La abuela es mucho más eficaz que una gitana. La gitana debe ganarse mano a mano el derecho a la lectura; sus conocimientos de quiromancia no son tenidos en cuenta. La abuela lanza sus destellos eléctricos y nos ofrece el papel "Estandar" correspondiente a un signo del zodiaco. Mano de obra barata para el curso de la antigua farsa.



MURAL

El azar quiere estas cosas. La picota descubre el laborioso mural que decoraba, ¡vaya usted a saber!

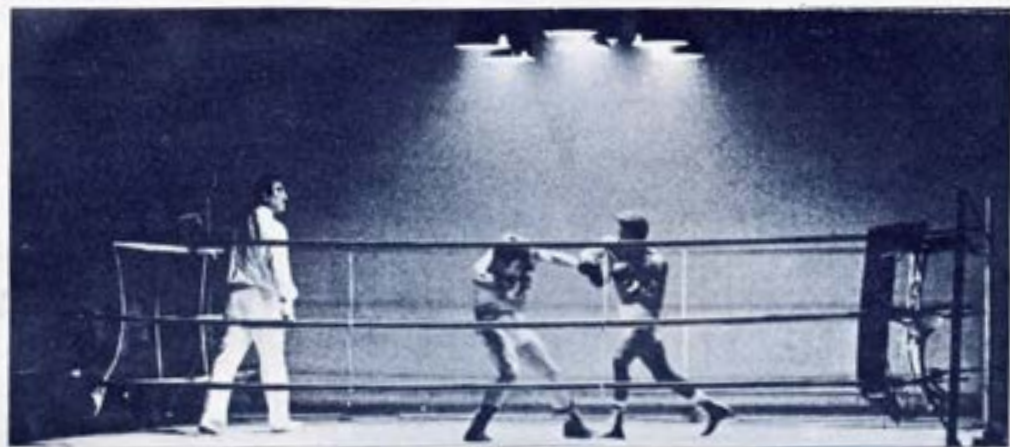
Desde la altura solemne de la fachada aparece como una provocación contra la rutina urbana. Inútil localizar al maestro, además, la máquina, que no está de adorno, dará cuenta inmediata de la filigrana plástica. Es la fuerza bruta contra la imaginación.



TURISTAS

Benidorm es mucho Benidorm para intimidarse por el frío. Eso parecen pensar las turistas que frecuentan sus playas en su tibio invierno. Este es el oficio del turista: el de un héroe clásico condenado a visitar lugares. En el verano no habrían captado las cámaras esta fotografía. En el verano todo se confunde bajo el sol implacable.

LAS OLIMPIADAS



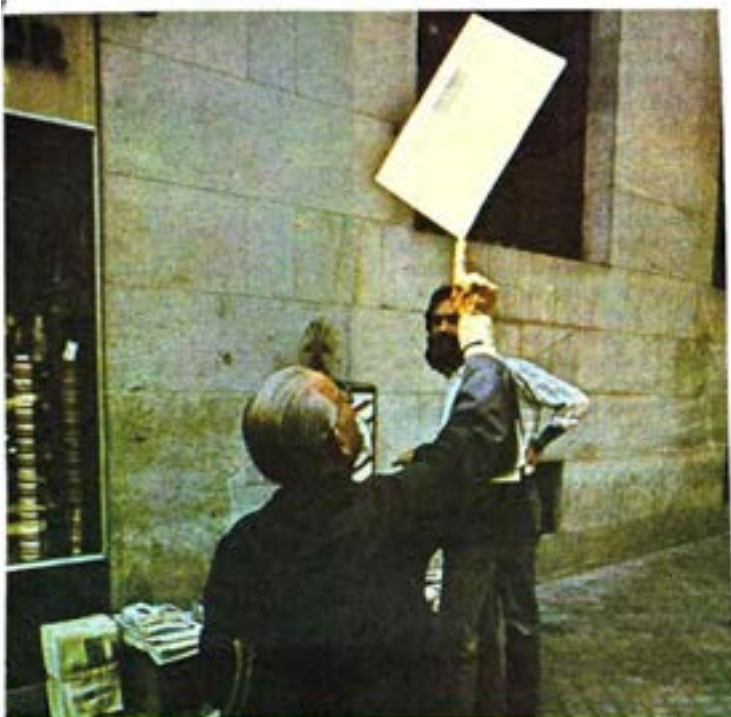


Los niños necesitan libros especialmente para ellos, que les enseñen, que les distraigan también en sus ratos de ocio.

Lectura



La literatura infantil tiene ya una historia, con clásicos y todo, como puede ser «Alicia», de Lewis Carroll.



EL VENDEDOR DE PERIÓDICOS

El moderno "marketing" ha venido a arrumbar viejas fórmulas de potenciación comercial de productos. Pero este vendedor de periódicos de Vigo no se deja amilanar y ahí le tienen haciendo su diaria propaganda equilibrista. No sabemos los periódicos que venderá, pero su gesto bien merece ser traído a nuestro museo de las cosas de la España de siempre.



Lo rural en el proceso de cambio

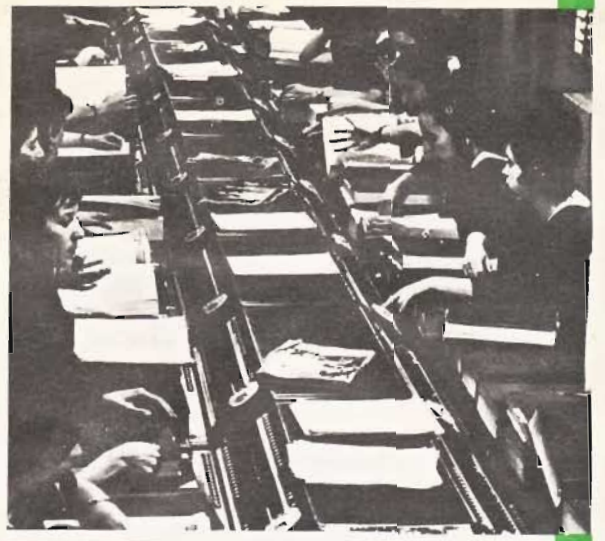


Edad media de la mano de obra agrícola: cincuenta y cinco años

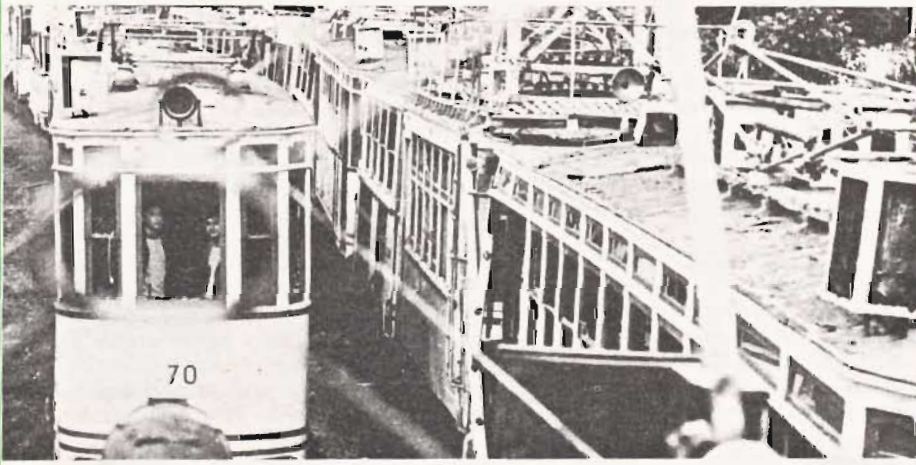


QP

REVISTA PARA LOS EMPLEADOS
DE LA COMPAÑIA TELEFONICA
MADRID, SEPTIEMBRE 71



DESFILE DE RUINAS



BUSTER KEATON





OP
Informe

LA MAQUINA DESPLAZA AL HOMBRE



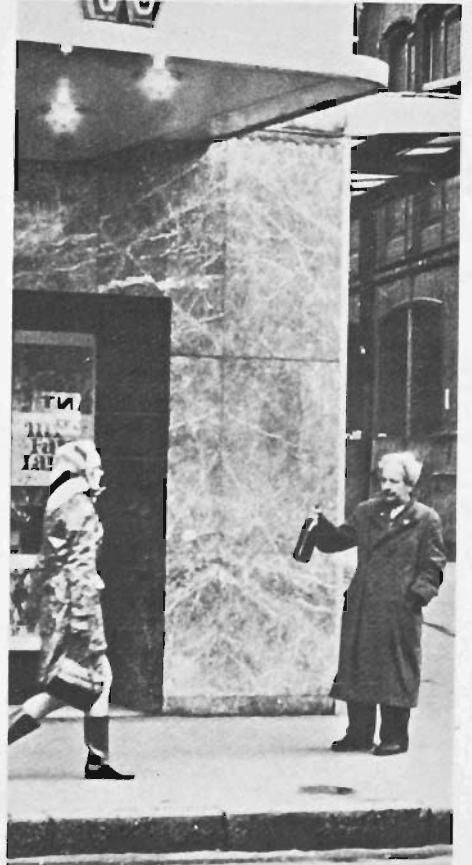
Cada vez se ven menos operarios de piedra y chispa.



La imagen del vendedor de cupones, «Los iguales», se ha hecho tradicional.

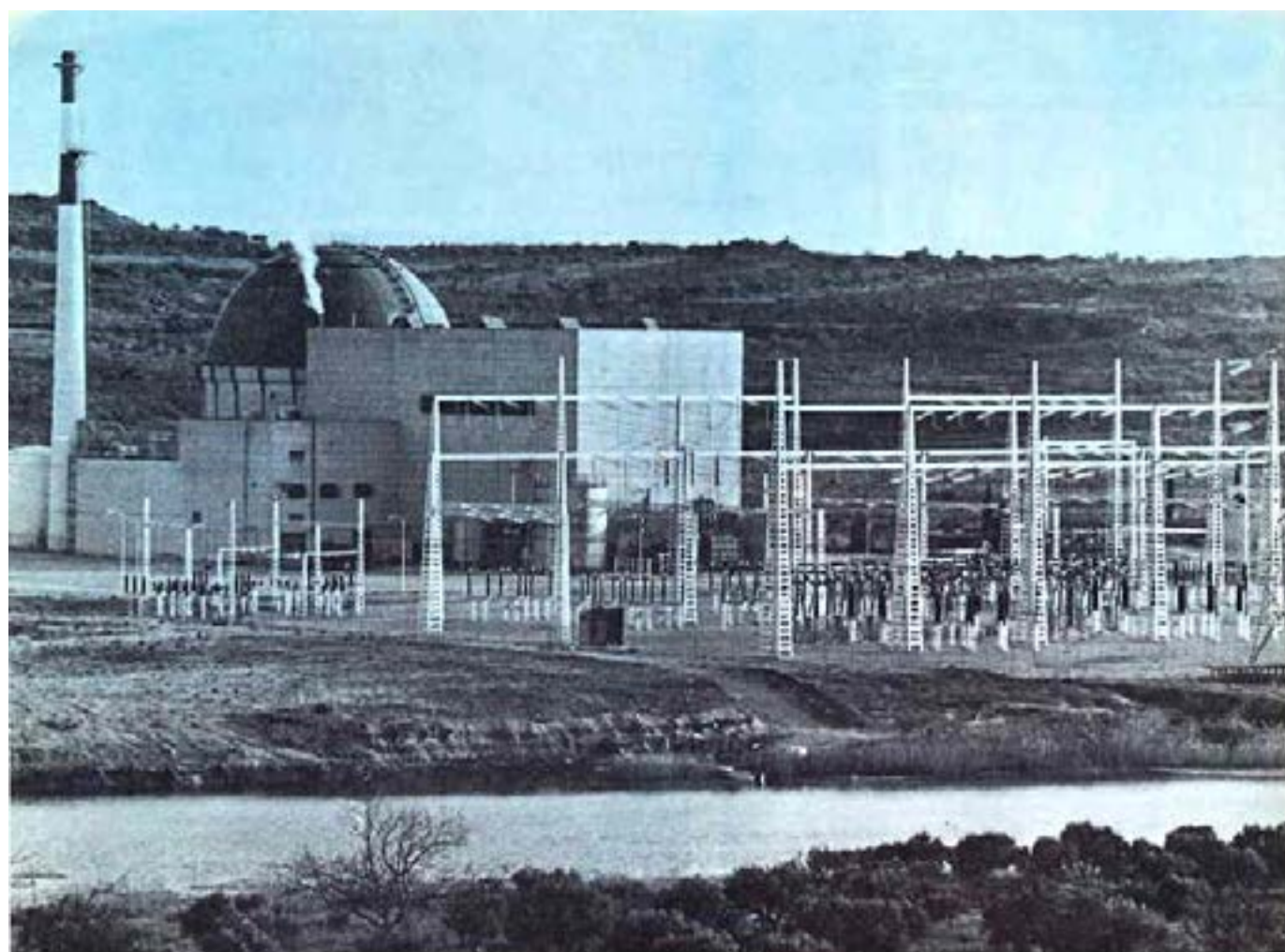


Cuando llega la primavera surgen como por encanto...



El alcoholismo



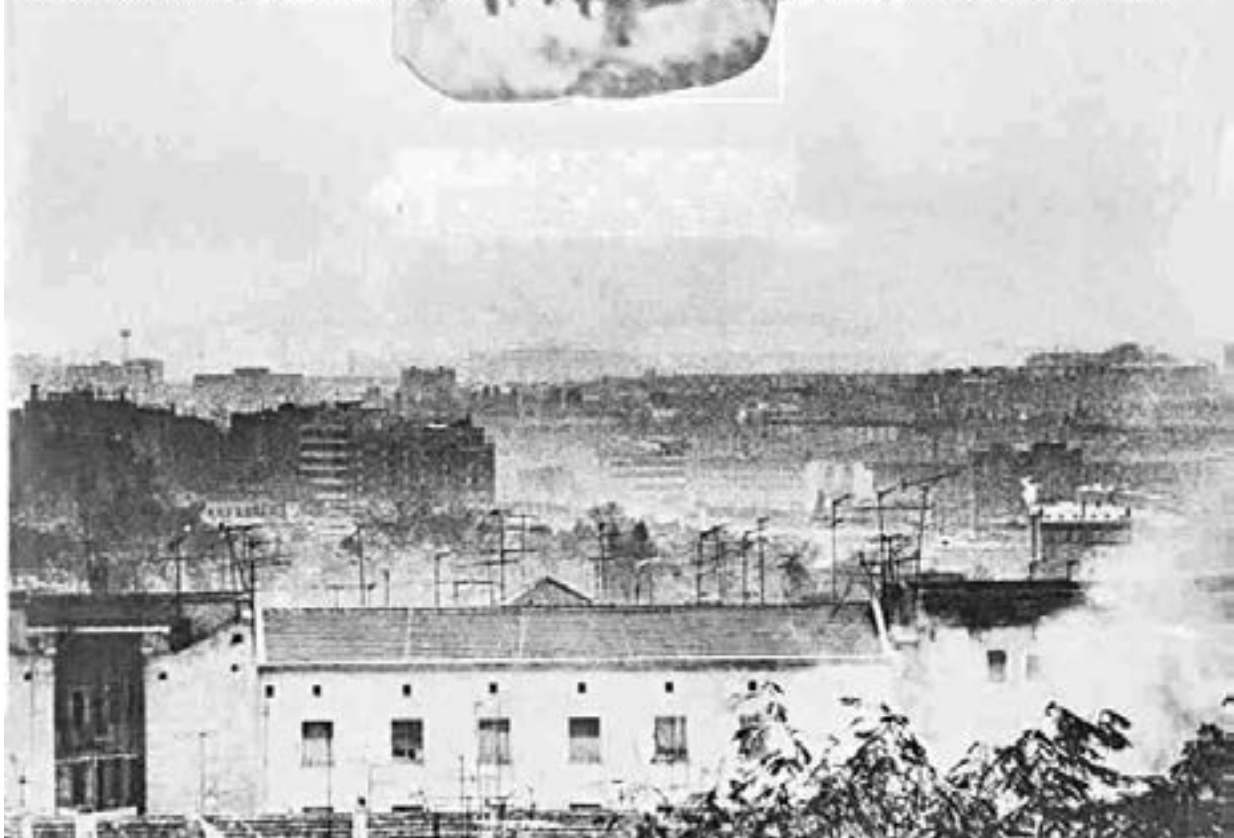


CENTRALES NUCLEARES

MADRID: ¿tres y medio millones

suicidas?

«UNA CAPA ENTRE BLANQUECINA Y AMARILLA, CON TONALIDAD ALGO OSCURA, FLOTA SOBRE MADRID...»



ESTUDIANTES



Aunque estudiar es la obligación del estudiante, el "empollón" no siempre está bien visto.

ESTUDIANTES



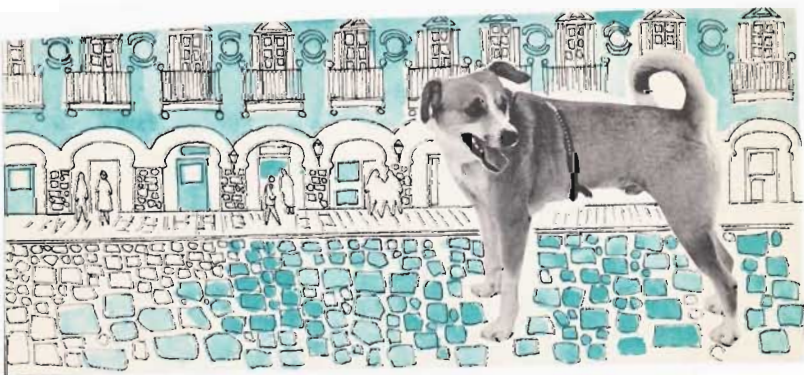
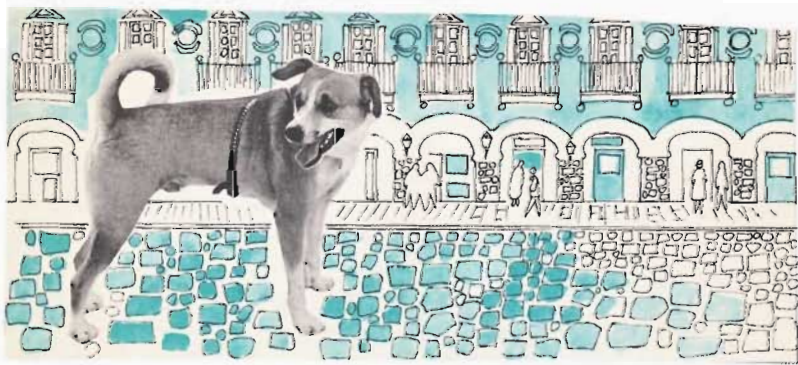
Una nueva juventud, más espontánea, acude a las universidades.





LAS VACACIONES







En ciertas localidades, algo escondidas del turismo, es posible encontrar aún un poco de tranquilidad.





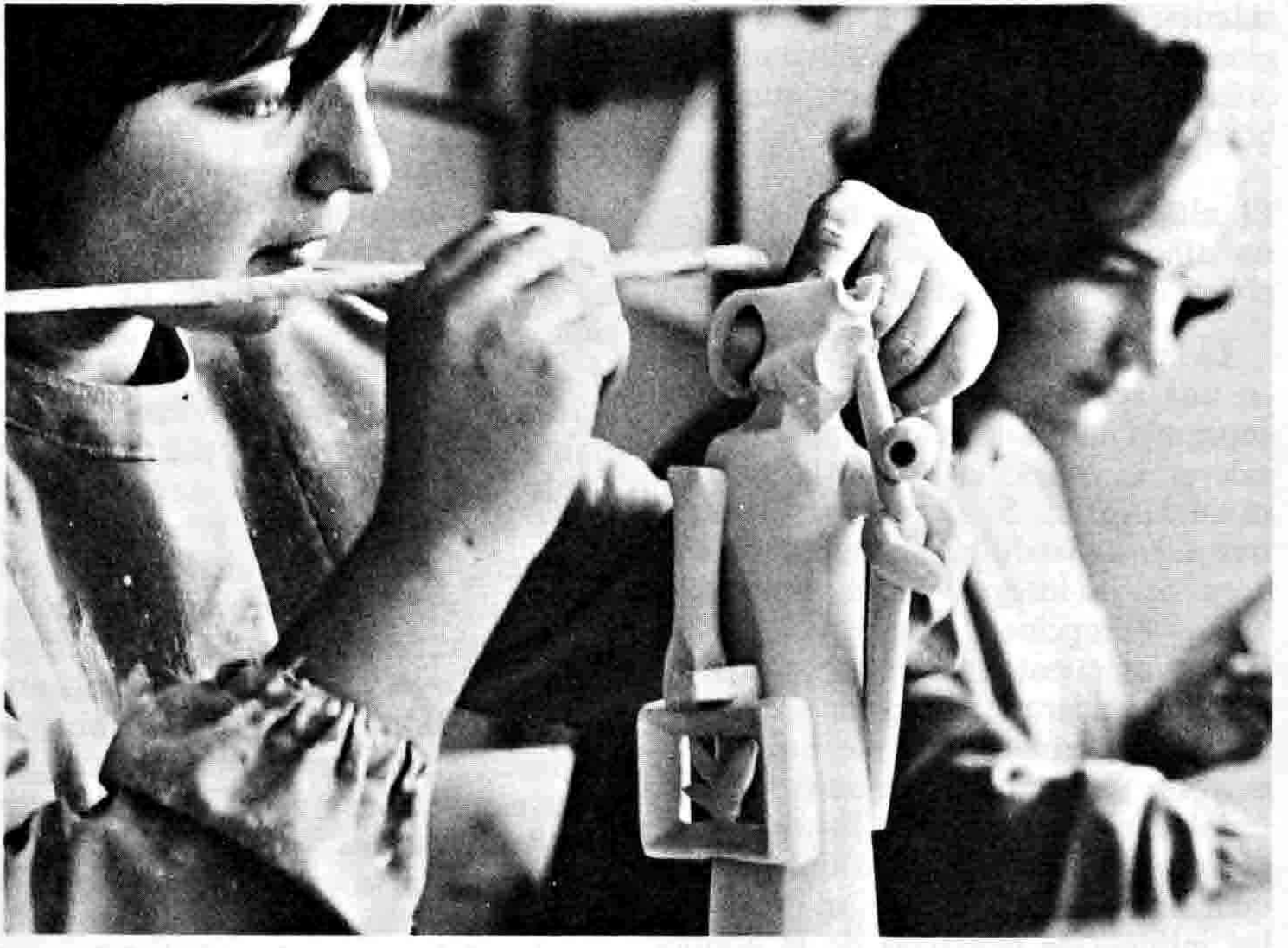


**EL TABACO
¿ENEMIGO PUBLICO?**

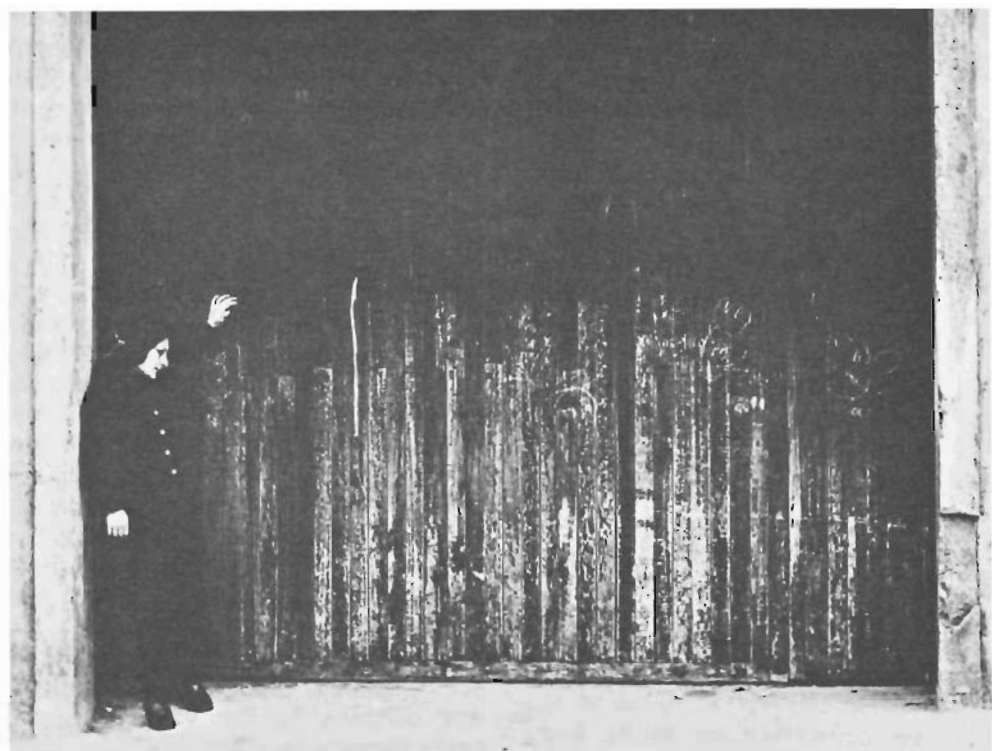
*En 1976 se vendieron
107 mil millones de pesetas
de tabaco*

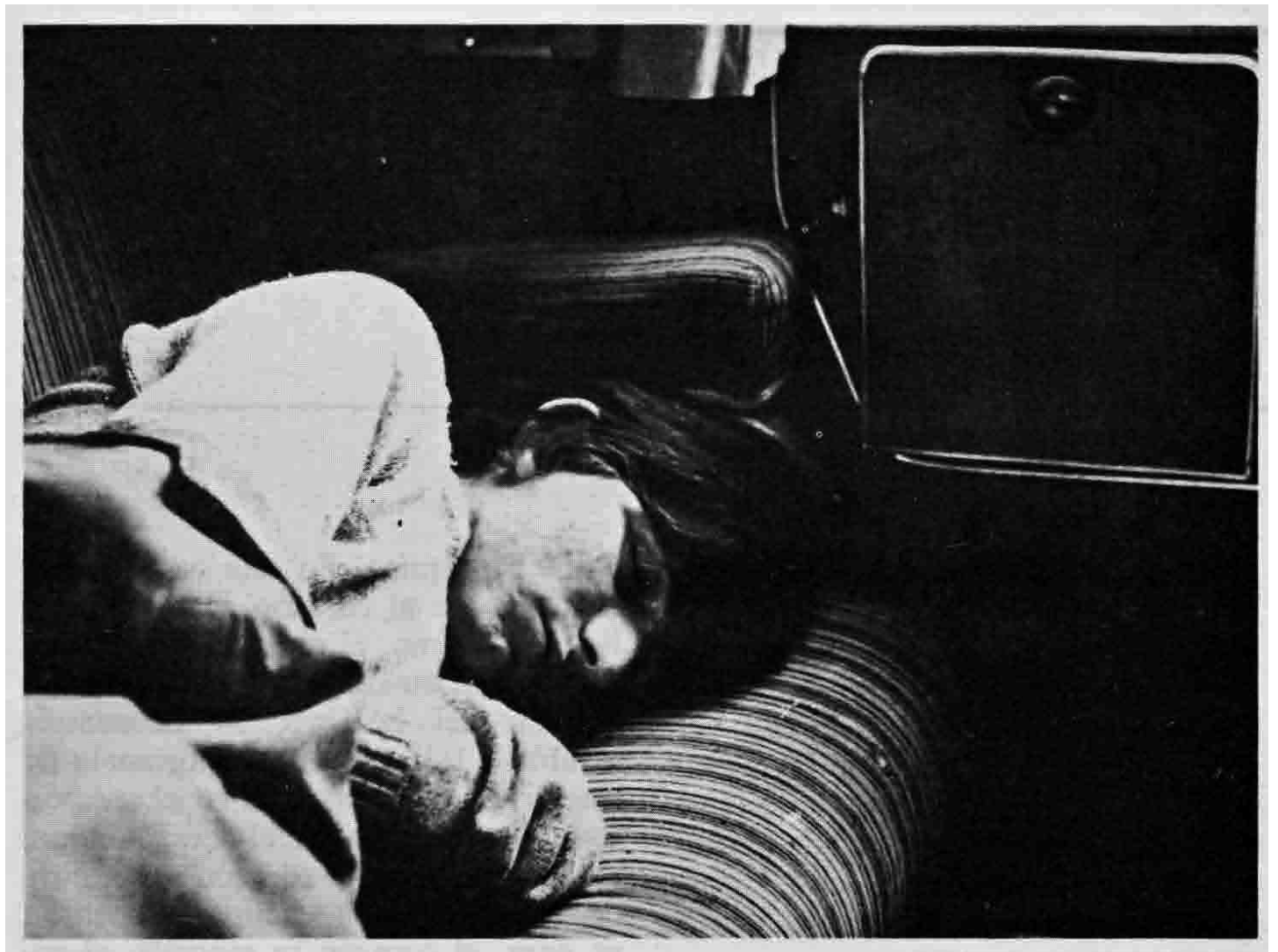


Demetrio Estragos











Fábrica ocupada por las obreras. Lisboa, mayo de 1974. «Sólo las luchas económicas no cambiarán la expresión de estos rostros». (Foto: Demetrio Enrique).



Demetrio Enrique



"El 75 por 100 de las pensiones no llegan al salario mínimo".



...una publicidad que vive de espaldas a las consideraciones teóricas. Radical y contundente en su simplicidad.



A Spanish Artisan's View Of the Consumer Society



Demetrio Enriquez photo.
Jeronimo de Pozurama at work.

TRICOTAR



MATRIMONIO CIVIL

El matrimonio civil irrumpe en la vida social de nuestro país. Con unos trámites simplificados, miles de parejas ensayarán una vida en común cuya virtualidad habrá de demostrar el tiempo. ¿Un paso hacia el reconocimiento del divorcio?



ALBARRACIN, VILLA MEDIEVAL



ALBARRACIN es uno de los pueblos más bonitos de España. Su historia, sus leyendas, su ambiente, le hacen ser, además, uno de sus pueblos más interesantes. En Albarracín se puede comer pasteles sentado en la Plaza Mayor, merendar con jamón y vino a la orilla del río o pasear simplemente

hombres; éstos, diminutos. El tercer lugar es el llamado "cañón del Plou", en donde hay figuras de toros en dos grupos. Estas figuras se estiman como la suma representación de la pintura rupestre de Levante. José María de Cosío se refiere a las pinturas de la cueva del Navazo como primera manifestación taurofóbica del arte troglodita (1).

Beni-Hazín concibieron (y las circunstancias históricas les obligaban a ello) la ciudad como una fortaleza, y en función de esto llevaron a cabo sus aportaciones arquitectónicas. El castillo, llamado ahora torre del Andador, y la ciudadela son una buena muestra.

También con los árabes se cumple una de las características más definitorias de Albarracín: su independencia, defendida a ultranza. Sabía, fue el nombre del recién nacido taifa independiente, y su capital pasó de ser Santa María de Oriente a llamarse Aben-Hazín (de donde procede el nombre actual).

La independencia se mantuvo, con el bienestar y la aparición los señores de Azagra, que, procedentes de Navarra, pasaron a gobernar esta tierra.

Corría ya el siglo XIII, y Albarracín de Azagra seguía sin depender de la corona de Castilla ni de la de Aragón. La importancia estratégica de la zona explica el interés de los reyes, así como los afanes de defensa y fortificación de los señores de Albarracín.

Jaime II la incorporó a su corona en el año 1300, acabando así el brillante desarrollo político de este mil-

lenario, sus capiteos y murallas.

Por Albarracín han pasado, dejando su huella, innumerables culturas. Como muestra del arte prehistórico, en la "Cocinilla del Chango", cerca del pueblo, se encuentran pruebas arqueológicas del capisno. Junto a la fuente del Calceiro hay grabado un caballo; algo distante, a su izquierda, un caballo. En la cueva del Navazo hay varios toros y un gamo; en el centro de la composición hay también varias figuras de

toros y un gamo; en el centro de la composición hay también varias figuras de

toros y un gamo; en el centro de la composición hay también varias figuras de

La anterior historia de Albarracín y el proceso que se inicia con la incorporación a la corona de Aragón pueden reconstruirse fácilmente al visitar la ciudad. En ella no cabe distinguir una u otro monumento, sino entrar en su conjunto y dejarse encantar por él. El paso por sus calles nos muestra, como dice Bernardo Zapater, que "habitaba en sus tiempos en Albarracín muchas familias ilustres, cuyos escudos de armas se conservan en las



puertas de algunas antiguas casas y, muy principalmente, en una zona que comprende el Portal de Agua y el Portal de Molinos, y que se llama aún en nuestro tiempo Los Palacios, perpetua a día providencialmente la tradición del imperpedecido recuerdo de sus antiguas glorias".

El recorrido nacera, inevitablemente, de la Plaza Mayor, lugar donde confluyen las calles principales. Allí se encuentra el edificio de la Casa Consistorial, anterior al siglo XIV (aunque su forma actual data del siglo XVI), que guarda un importante archivo.

El palacio episcopal tiene un portón de madera carcomida con preciosos berracos (no hay que olvidar que el trabajo del hierro es una de las características del país). El edificio conserva en su interior el archivo de la diócesis y una interesante biblioteca eclesíastica. También lo es el tesoro que se encuentra en la catedral.

Pero por encima de estos elementos artísticos, catalogables, reconocidos oficialmente, se encuentra, sin duda, Albarracín, que, a pesar de algunos desguisados (de los que en este país no está libre ni un solo metro cuadrado), sigue conservando su encanto, ese "espíritu" medieval que le hace a uno, sin darse cuenta, caminar sin prisa y no hablar alto.

Albarracín

A 301 kilómetros de Madrid. El viaje puede realizarse por Monreal del Campo-Cella-Albarracín o bien desde el Pobo de Dueñas, desviándose por Orduña del Tremedal. Este último trayecto cuenta más tiempo, debido al trazado de las carreteras, pero tiene la ventaja de que se atraviesa una zona de magníficas pinturas.

A unos cuatro kilómetros, por la carretera de Betas (en la salida hacia Teruel), desvío que conduce a las cuevas del Navazo, la Cocinilla y la Lomilla.

Puntos típicos, jamás serían, truchas del Cuadaluvis, ternasco a la pastora y cangrejos.

Artesanía: forja de hierro y carpintería.

Alojamiento: mesón, hostales y un hotel (antigua casa de la brigadiera) en uno de los lugares más pintorescos de Albarracín.

Libros: "Albarracín, brevísimo variado", de Andrés Moreno Murciano; "Albarracín y su tierra", de Santiago Sebastián (Albarracín, 1970).

(1) "Albarracín", de Andrés Moreno Murciano.

María Angeles Sánchez
(Fotos Demetrio Enrique.)

RELIGIOSIDAD Y CAMBIO SOCIAL

A finales de agosto pasado, Lloret de Mar era testigo de la XIII Reunión de la Conferencia Internacional de Sociología Religiosa (C. I. S. R.), cuya temática se centró en el análisis de la problemática religiosa actual, en el contexto de unos cambios sociales condicionantes.

CAEN ALGUNOS MITOS

A lo largo de las jornadas del simposio han salido a la luz una serie de datos fundamentales sobre la práctica religiosa en España y su evolución en los últimos años. Profesores de la talla de J. L. López Aranguren, ex catedrático de la Universidad de Madrid y hoy profesor de la Universidad de Santa Bárbara (California), y Rogelio Ducastella, director del Instituto de Sociología Aplicada de Barcelona, abordaron directamente en sus ponencias el fenómeno del cambio religioso en España.

Una de estas ponencias, la del profesor Ducastella, aportaba el primer mapa completo de la práctica religiosa en España, que el propio Ducastella había presentado incompleto en su libro "Análisis del catolicismo español" (1963). Dicho mapa derrumba ciertos mitos que se han venido levantando con insistente machaconería y descubre datos fundamentales sobre un tema tan importante como la religiosidad en nuestro país.

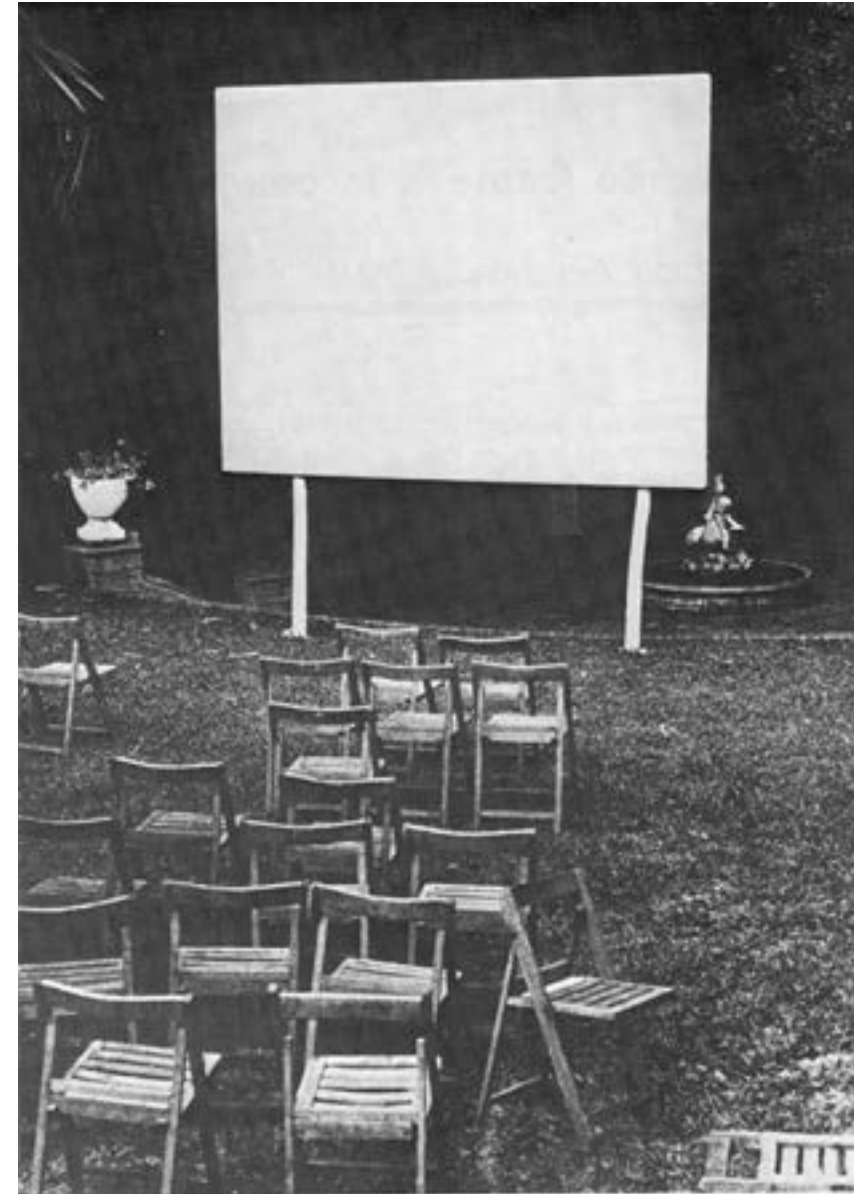
LA PRACTICA RELIGIOSA URBANA, INFERIOR A LA RURAL

La sociedad española ha cambiado mucho en los últimos años. Ha cambiado el país; han cambiado los españoles. La Iglesia no ha sido, precisamente, una excepción y este cambio ha incidido de un modo decisivo en la configuración de la religiosidad española. Una de las primeras evidencias del mapa religioso de Ducastella es el hecho de que la práctica religiosa urbana es inferior a la rural. La zona meridional del país sería la excepción que confirma la regla: en las ciudades la práctica religiosa es ligeramente superior que en los medios rurales y campesinos. Los motivos son especialmente de carácter estructural (grandes latifundios, habitat muy disperso, etc.) e histórico: la España meridional cuenta con cuatrocientos años menos de cristianismo que el Norte y durante ochocientos años experimentó una fuerte influencia musulmana.

La diferencia entre ambas zonas es realmente notable no sólo en cuanto a la práctica, sino en cuanto a dotación en materia de sacerdotes y religiosos, colegios, instituciones eclesásticas, etc. En cuanto a los emigrantes —las migraciones internas son uno de los más importantes fenómenos sociológicos del país—, tienden a integrarse en las comunidades de acogida, aproximándose en lo religioso al nivel de las zonas de práctica de las regiones a las que se ha visto obligado a emigrar.



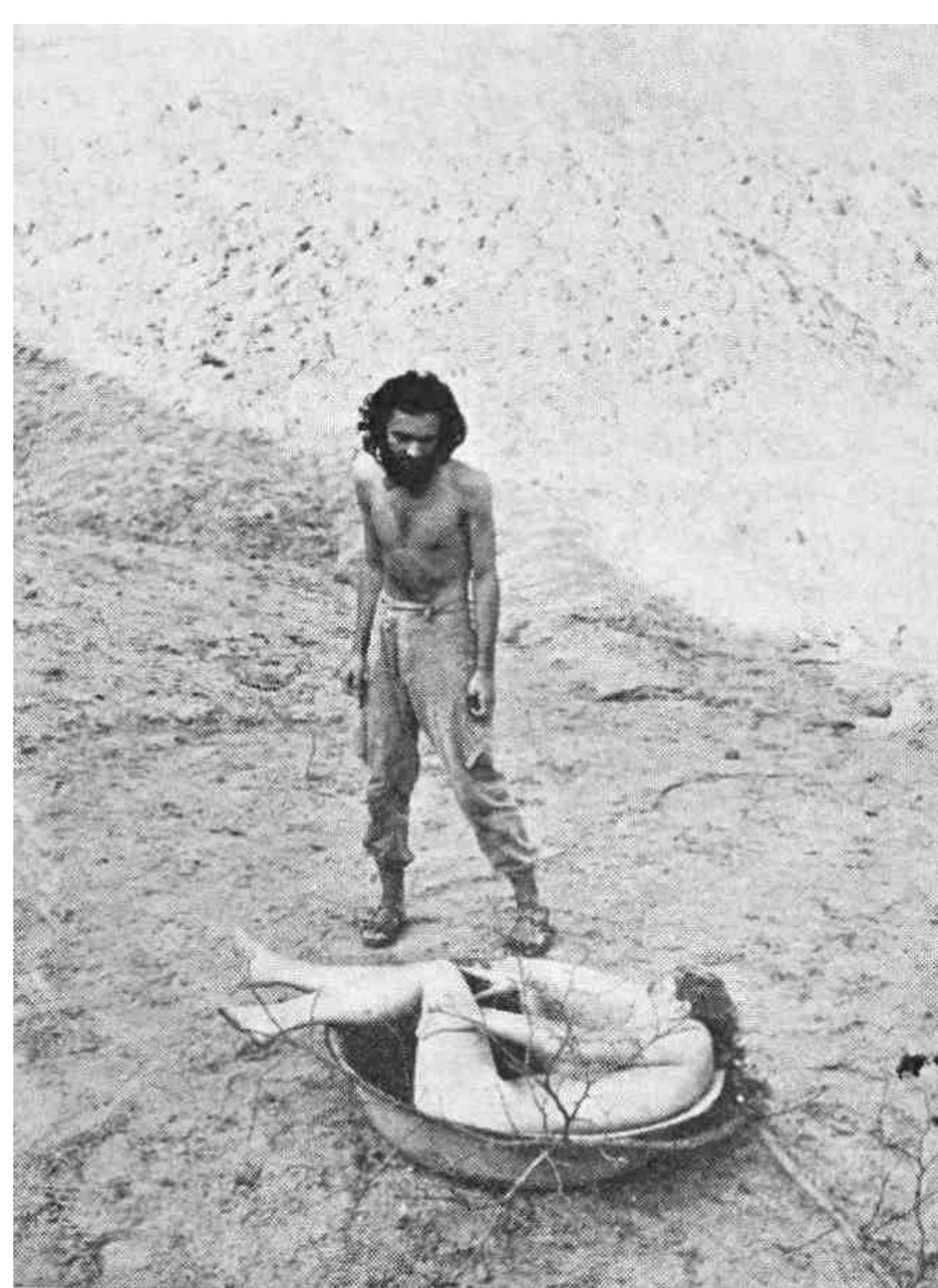
2) EXTRAÑEZAS



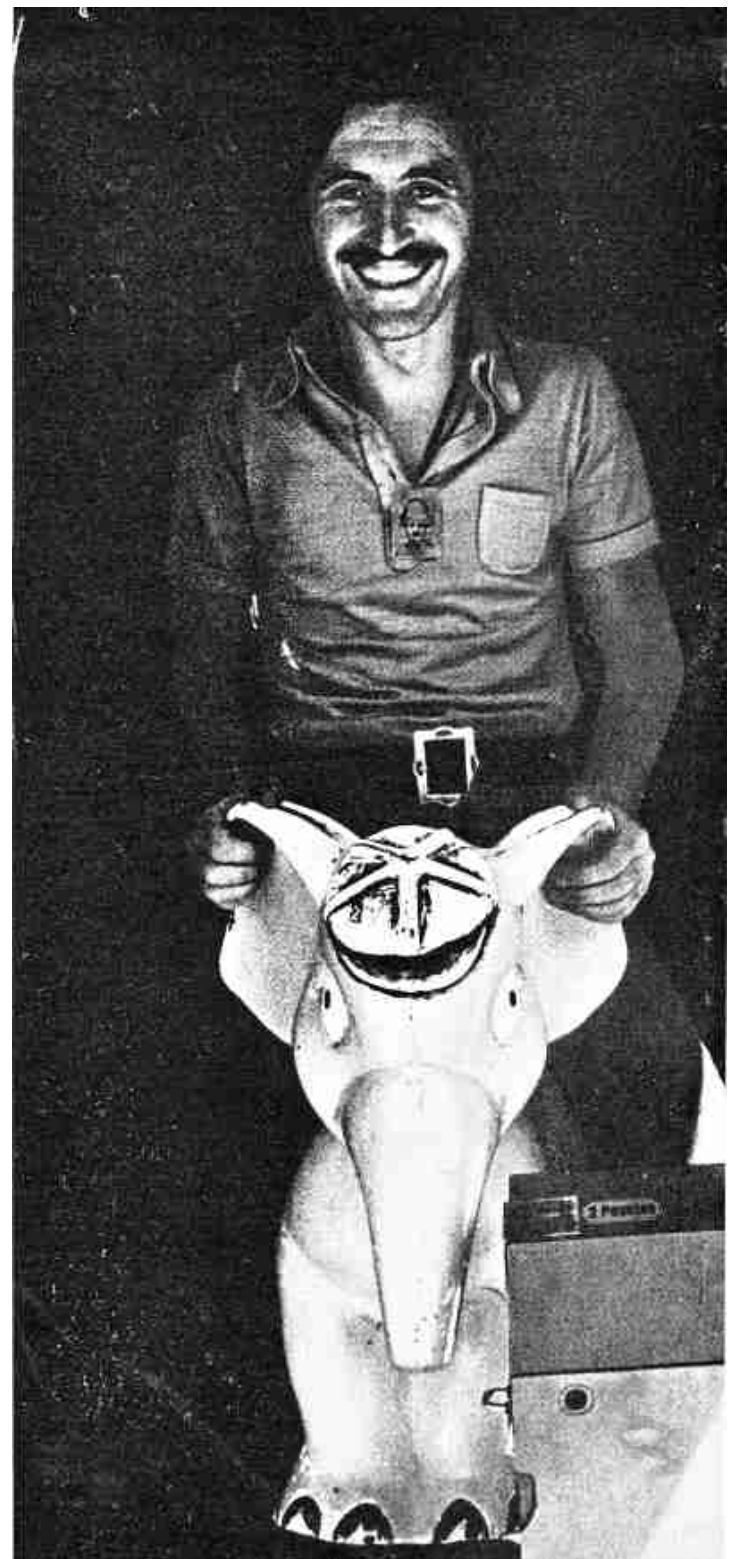
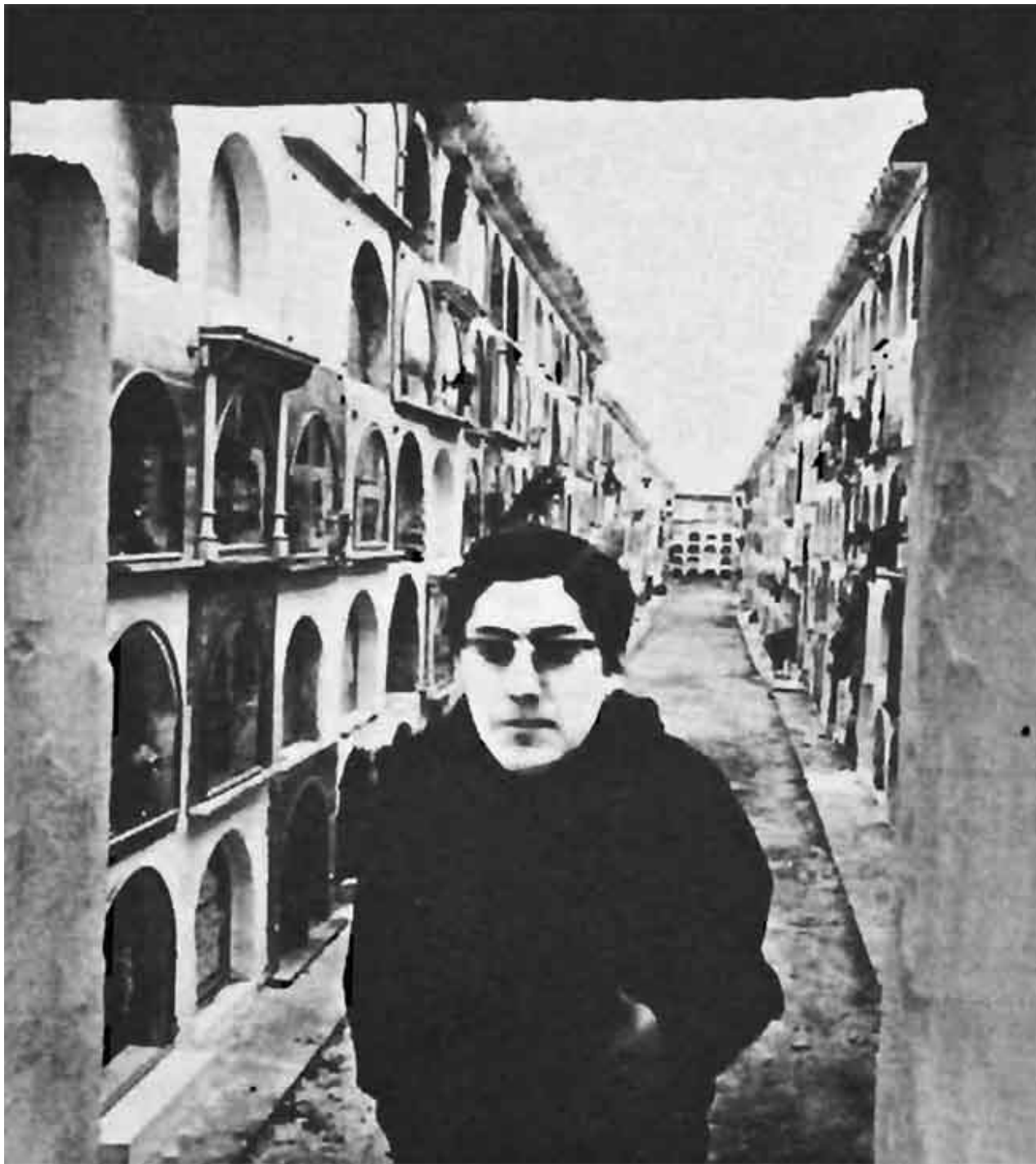
JANETNO BRIST

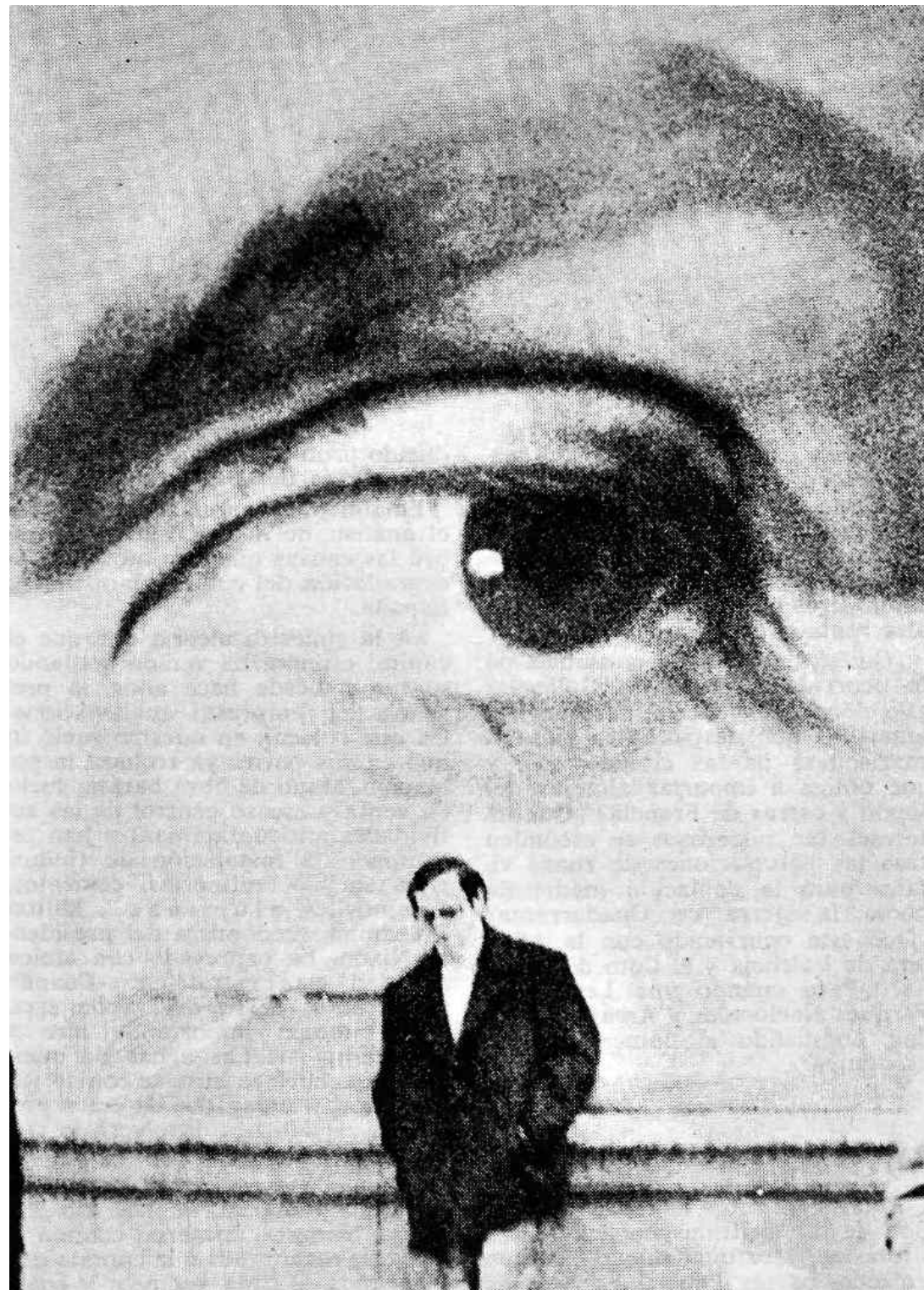


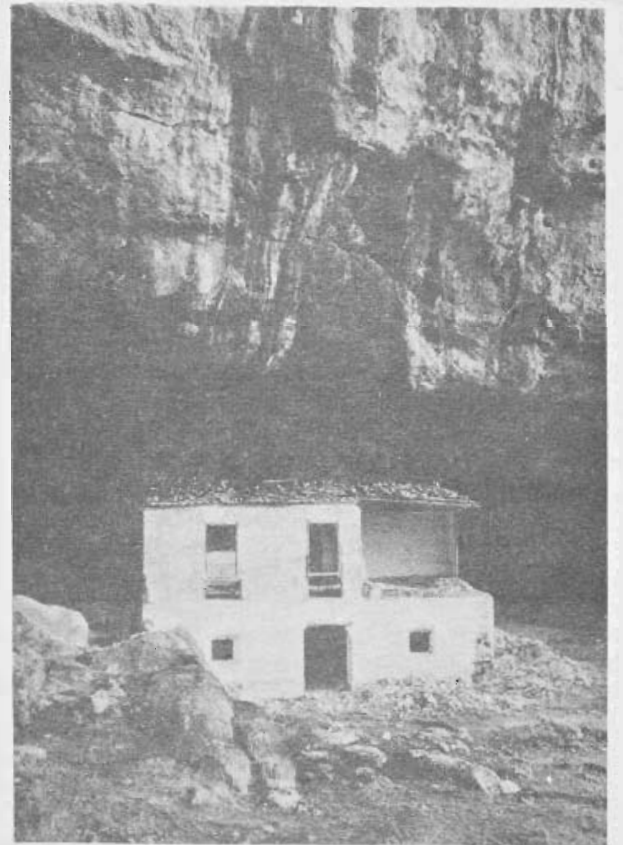
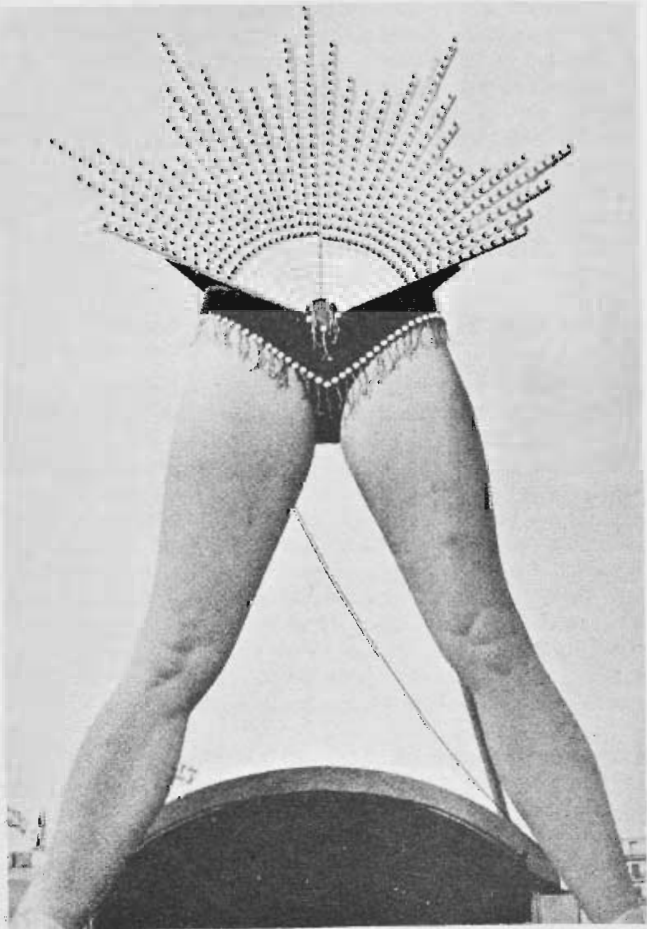
Demetrio E. Brisset.

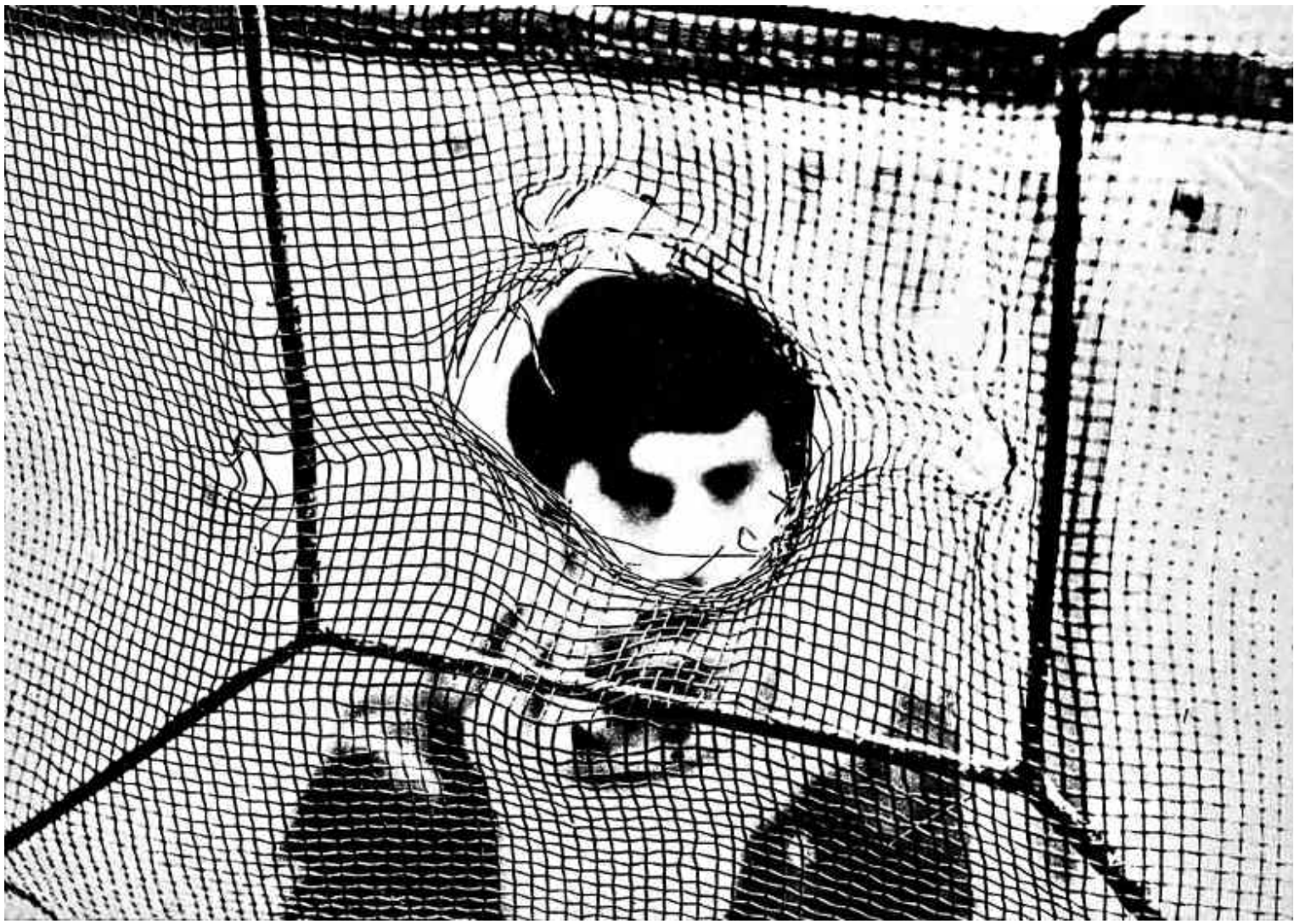




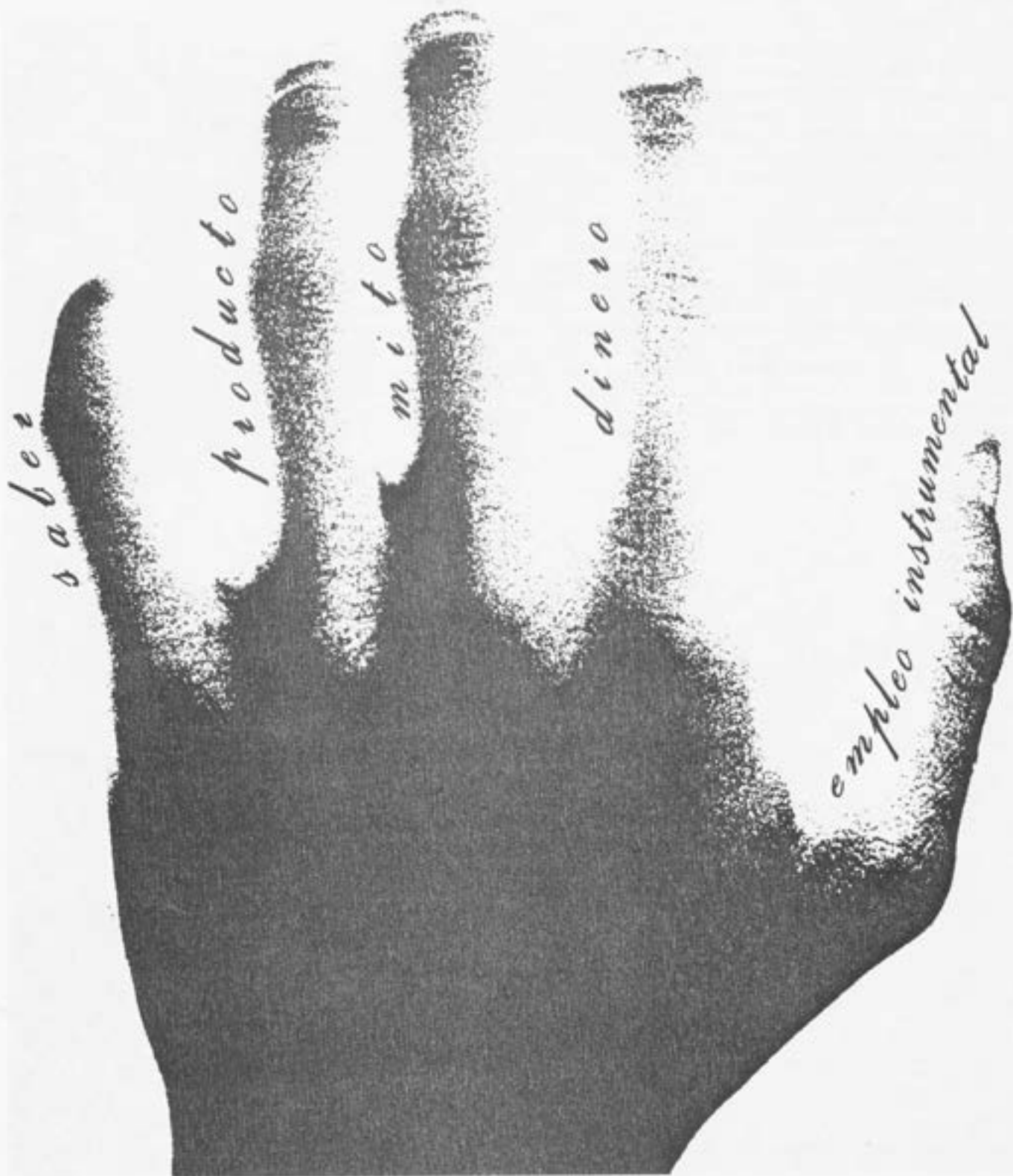






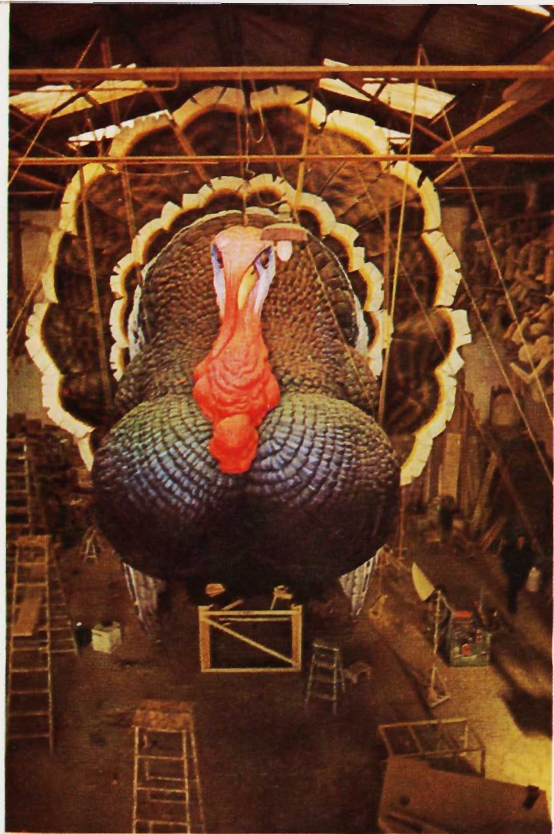






ILUSTRACION: Brisset

3) FIESTAS



Demetrio Enrique



Los "romanos", de casco y espada, han sido tradicionalmente "como de la familia" para los españoles.



Cádiz, 1978

Carnavales



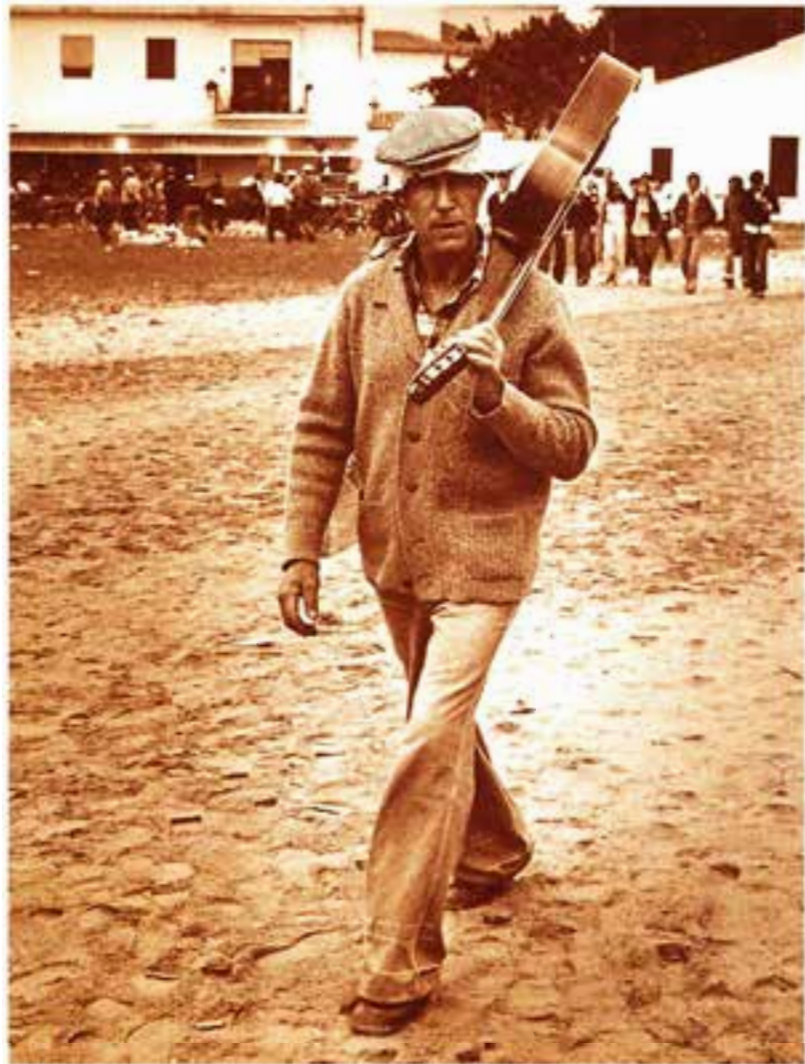
Villanueva de la Vera.

1973



Aitzkolaris, cortadores de troncos, uno de los viejos deportes vascos.





Rociero.

EL PASO DEL FUEGO



"El que entra con miedo en la hoguera, va quemado antes de pasarla", dice un experto sampedrano. Toda consiste en pisar firmemente las fianes. A menudo, los "pasadares" cruzan el fuego llevando a la espalda a una muchacha o a un compañero.



Después de cruzar la hoguera los "pasadares" muestran a los presentes las pies 'indemni' victoriosas de la terrible prueba del fuego.



Una de las "números" más celebradas de la fiesta es el momento en que un "pasada" monta a sus espaldas al gobernador civil de la provincia y le hace atravesar la hoguera. El público corea con expresivas gritas la expresión "de no tenerlas todas consigo" que se refleja en el rostro de la autoridad provincial.



4) TEATRO



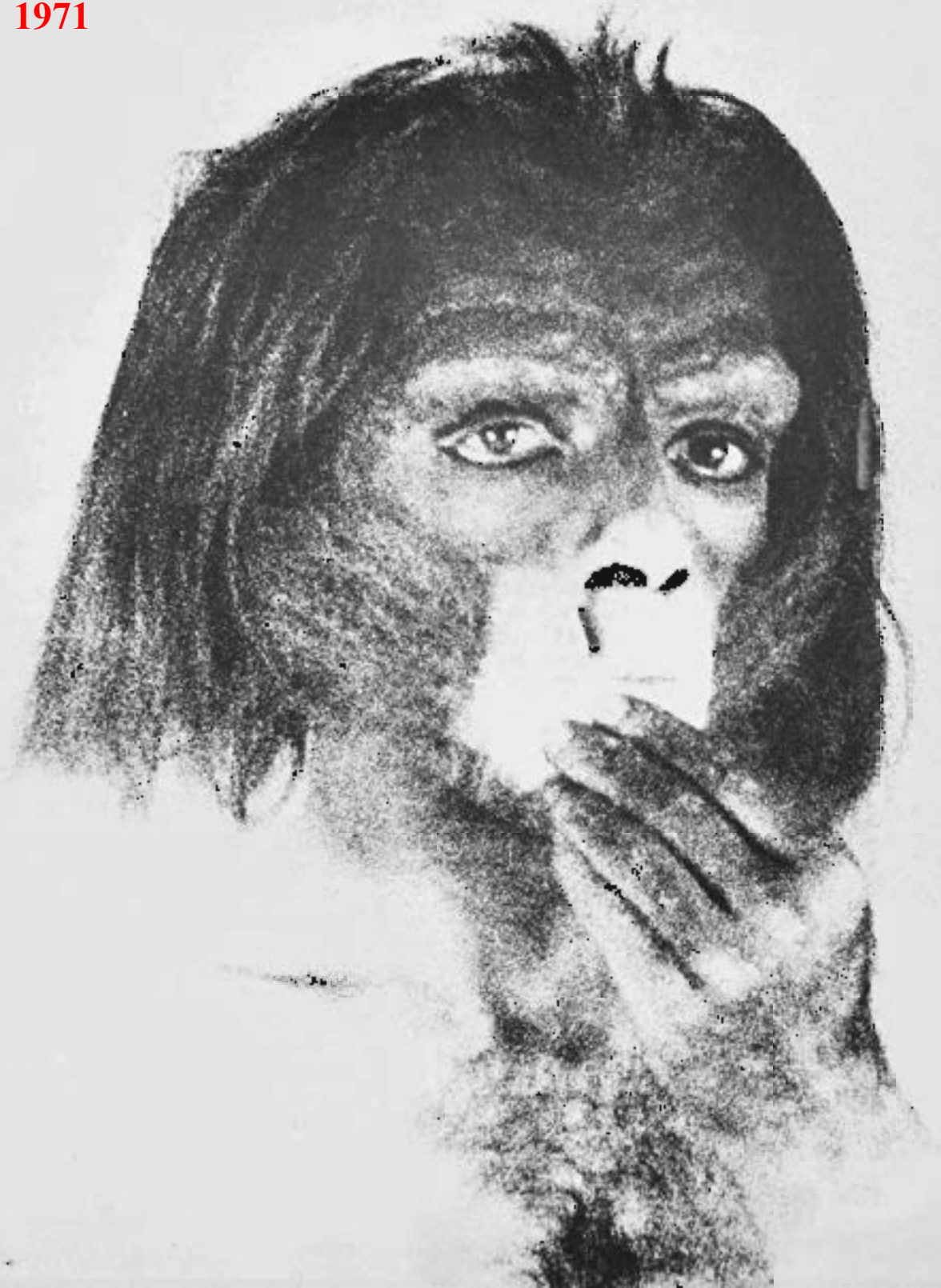
primer acto

N.º 139
50 Ptas.



**“PROCESO A KAFKA” de J. Monleón
Y “INFORME PARA UNA ACADEMIA”
de F. Kafka**

1971





NUEVO

FOTOGRAMAS



Dos grandes intérpretes reunidos por primera vez: la Espert y Pellicena.
(JUAN:
«Se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que safe de noche, fuera de su casa, ¿en busca de qué? Las calles están llenas de machos; En las calles no hay flores que cortar.»)

Una joven revelación en el climax erótico-satanista de esta Yerma insólita:
ENRIQUE MAJO en el Macho de la Romería.
(«¡En esta Romería, es el varón quien manda!».)

Las lavanderas, inmersas en un clima de maledicencia y erotismo contenido, parecen flotar en un extraño paisaje lunar, gracias a la maleabilidad asombrosa de la «lona madre».
(AMPARO VALLE, como la Vieja Pagana;
PALOMA LORENA, como la Loca;
ROSA VICENTE, como María;
CONCHITA LEZA y CARMEN LIAÑO en las lavanderas.)

Enrique Majó en el papel de EL MACHO,
en «Yerma», de Federico García Lorca.



de las ARTES y las LETRAS

SUPLEMENTO NUMERO 191

JUEVES 2 DE MARZO DE 1972

12 PAGINAS



Intento de investigación dramática de las raíces del canto andaluz. (En la foto, Demetrio Enrique)



La "Historia del soldado", en el Pequeño Teatro

He aquí una escena de la obra musical "Historia del soldado" de Stravinsky, con letra de Balmori, que en versión del T. E. I. se ha representado en el Pequeño Teatro de Madrid. (Demetrio Enrique)

LA DESCONOCIDA ANDALUCIA DE «ORATORIO» Y «QUEJIO»



Alfonso Jiménez



"Oratorio": Abel pregunta a Cain: "¿Por qué le has hecho?"



Juan Bernabé, director del grupo, fallecido hace unas meses en Madrid, en "Oratorio"



El ritual en su máxima expresividad en "Oratorio"

La desconocida Andalucía de "Oratorio" y "Quejío"



"Teatro Estudio Lebrija- no": Verdadero espíritu del pueblo

"Oratorio", 1971

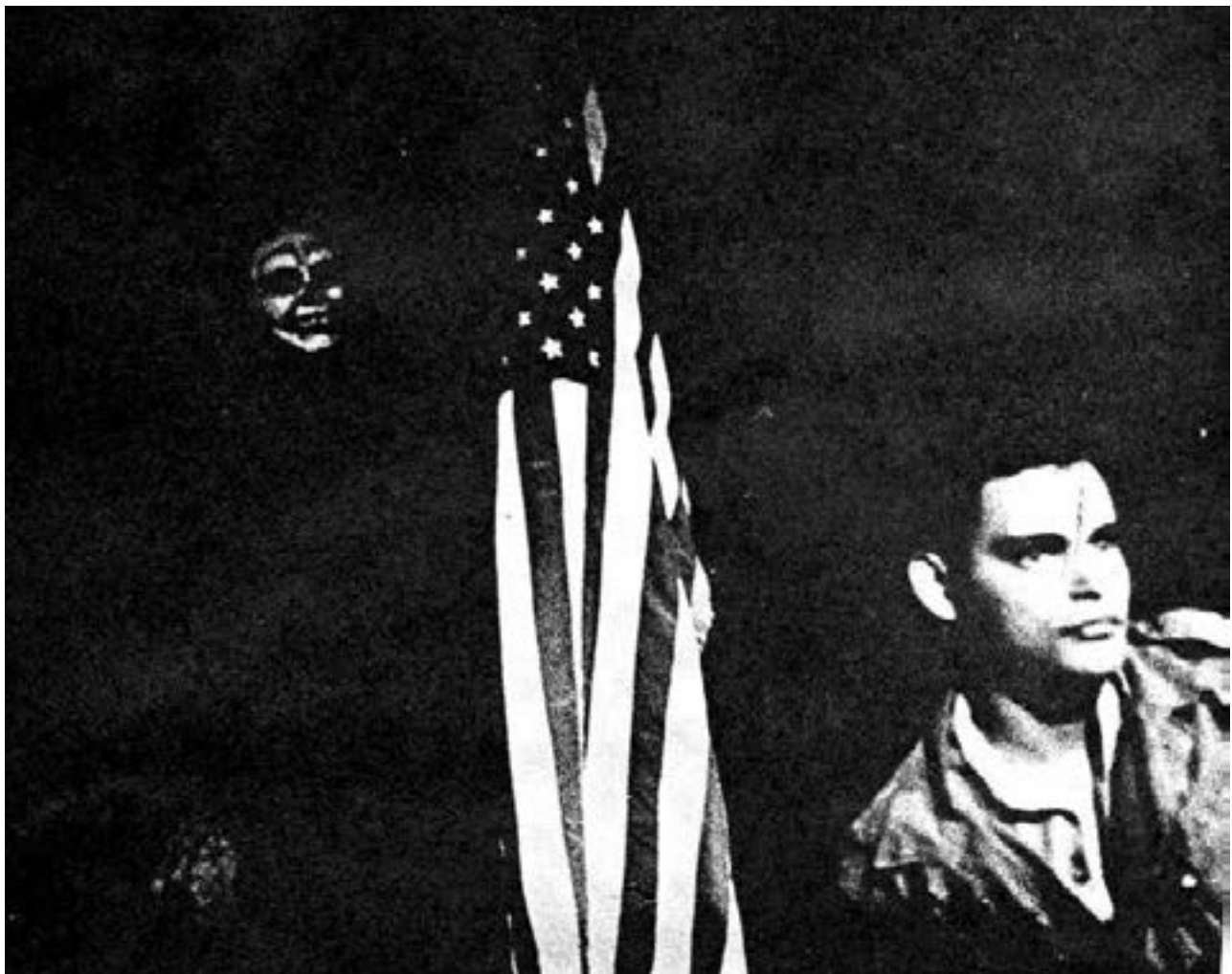


"Quejío" es una nueva visión del flamenco

"Quejío", La Cuadra,
1972



Teatro Campesino Chicano, 1972



«LA LINTERNA MAGICA», O UN EXPERIMENTO QUE ARRASTRA MASAS



"Cruel Ubris" de Els Joglars, 1972:



"Después de Prometeo", Creación colectiva del TEI, 1972



Blanca Nieves y el principe, y en segundo plano, las flores y los enanitos

Salvador Tavora

«Sólo soy uno más
en el "Quejío"»



1972



«LISISTRATA», de Aristófanes. (Versión de Enrique Llovet.) Dirección José Luis Gómez.
COMPañIA AURORA BAUTISTA

aurora bautista y
'LYSISTRATA'



"El pueblo griego... era gente que se vestía como podía..." (foto, Domingo Estigarribia)



TEATRO GOYA

COMPAÑIA

AURORA
BAUTISTA

LYSISTRATA

DE ARISTOFANES

ENVERSION DE ELLOVET

MUSICA DE CARMELO BERNAOLA

DECORADOS DE

FABIAN PUGSERVER

DIRIGIDA POR

JOSE L. GOMEZ

FABIAN PUGSERVER





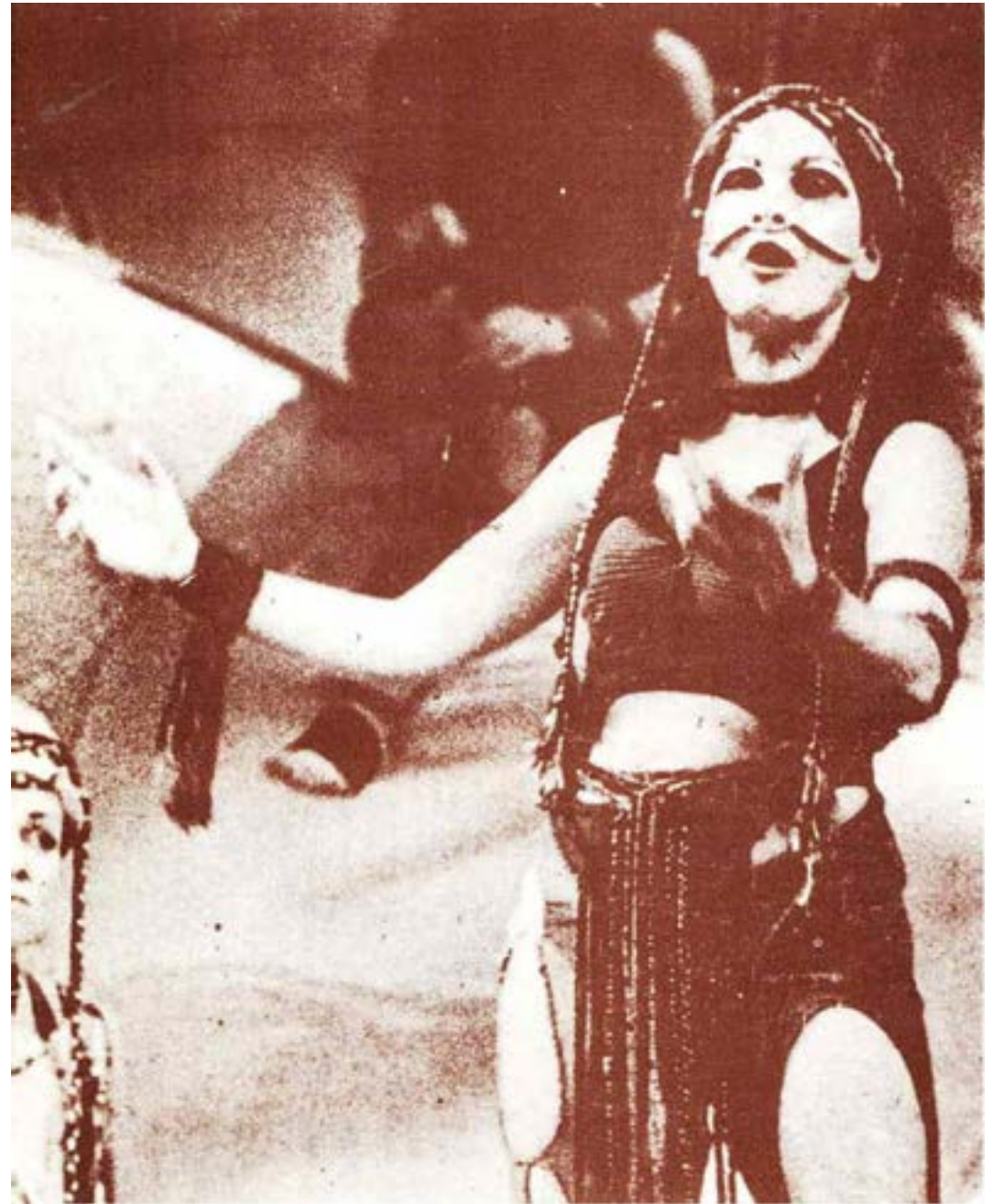
auroora
bautista



y

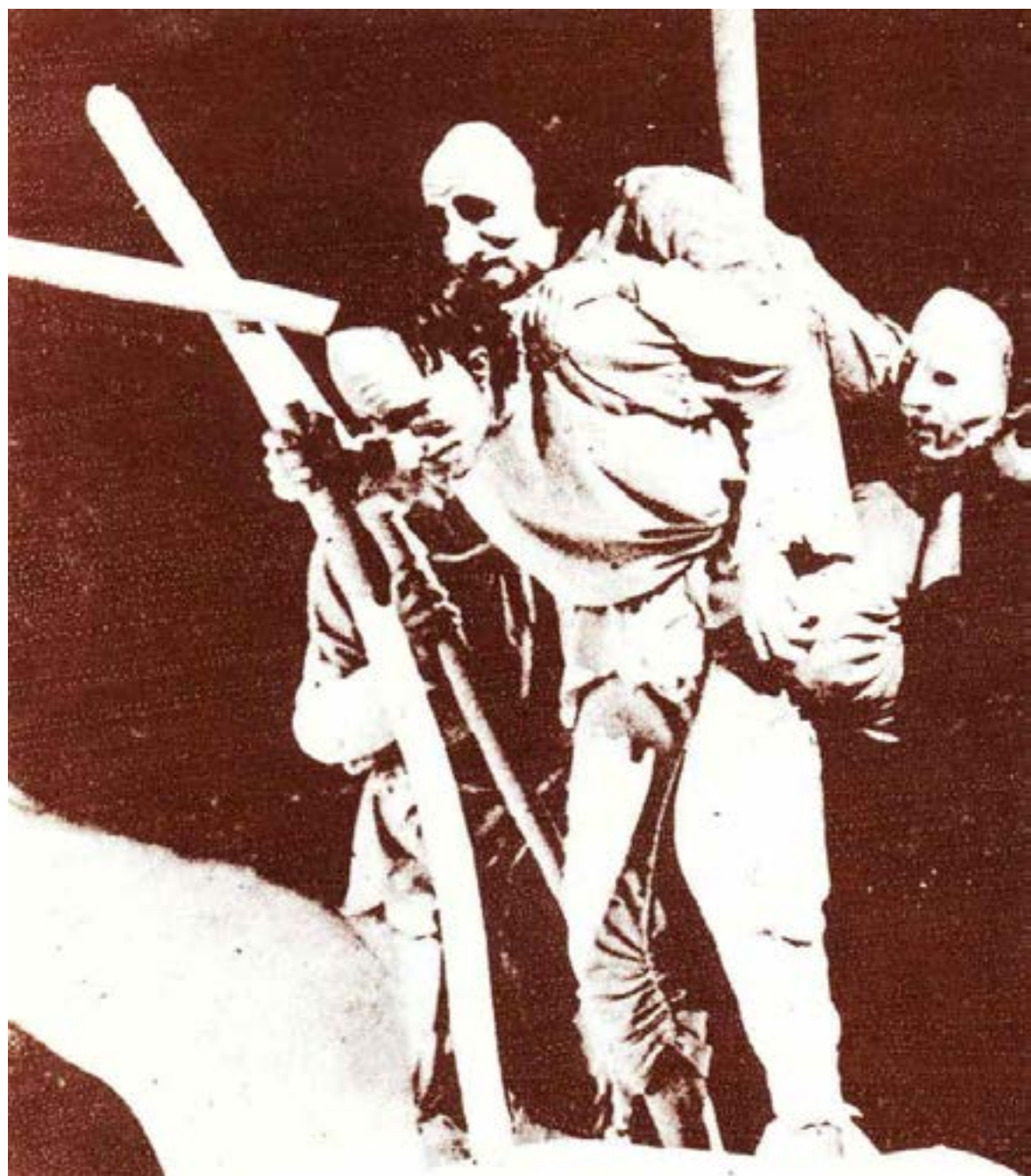
"LYSISTRATA"







LYSISTRATA



Número 1798 - 25 pesetas
Barcelona, 18 de marzo de 1972

DESTINO



Una escena de «Lysistrata».

NUM. 180 - 11 DE MARZO DE 1972 - 25 PTAS.

MUNDO JOVEN







**LOS
COMUNEROS
EN EL
TEATRO**



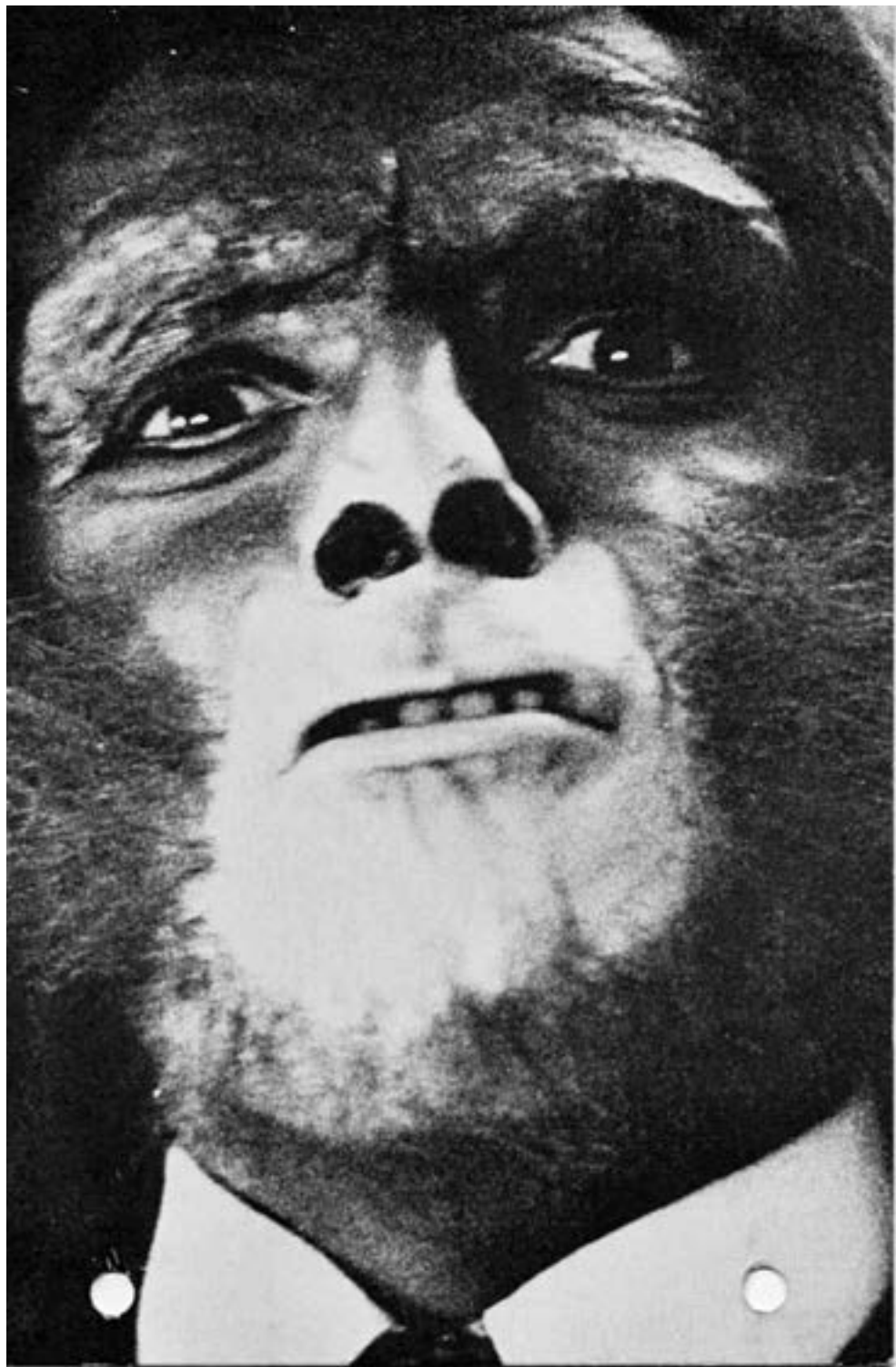
EL T. E. I.

¿REINAR DESPUES DE MORIR?



FELUSSO TEATRO
presenta
al
GRUPPO SCENICO
EDUARDO LOPEZ VIGTA





Con motivo de la Exposición de

ROBERT LLIMOS

JOSE LUIS GOMEZ

representa el "Informe para una
Academia" de Franz Kafka

Jueves 22 de Febrero de 1,973

a las 8'30 de la tarde.



galeria vandrés

DON RAMON DE LA CRUZ, 26 • TELEFONO 225 30 75 • MADRID-1





Demetrio



Demetrio

SALA VILLARROEL

REPERTEJO 87

MUESTRA DE TEATRO INDEPENDIENTE

ABRIL - MAYO 75



Del 2 al 10 de Abril
en **Mediodía, de Sevilla**
de "Tremas y Agnes de una comedia medieval"
Compañía Teatro Independiente de Sevilla

Del 11 al 20 de Abril
en **Teatro de la Ribera, de Zaragoza**
de "John Galsworthy", con los actores G. G. G. G. G.

Del 21 al 27 de Abril
en **Grupo Silramba, de Madrid**
de "Furber", de William Somerset Maugham

Del 28 de Abril al 4 de Mayo
en **Experimento Teatro Joven, de Vigo**
de "La Voz", de J. J. J. J. J.

Del 6 al 14 de Mayo
en **Escaya Dos - en Venta, de Madrid**
de "San Juan de los Rios", de Juan Valera

Del 15 al 18 de Mayo
en **Agencia Teatral de Valencia "Teatro", de Valencia**
de "Thomson", de J. J. J. J. J.

Del 20 al 25 de Mayo
en **La Palestra, de Sabadell**
de "Furber y L'Orto Teatral", de J. J. J. J. J.
La Compañía Cultural de Sabadell

PRECIOS:
GRAN PASEO
MAYO 1975
MAYO 1975
MAYO 1975
MAYO 1975
MAYO 1975

dossier

ALFONSO SASTRE

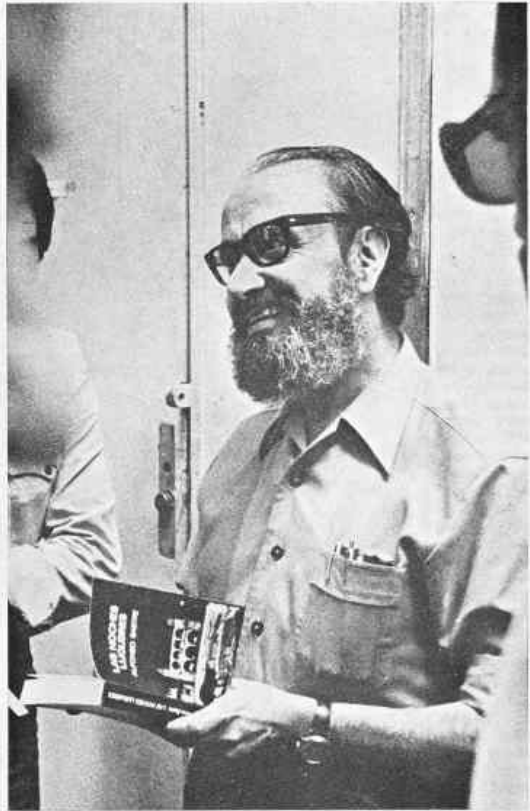
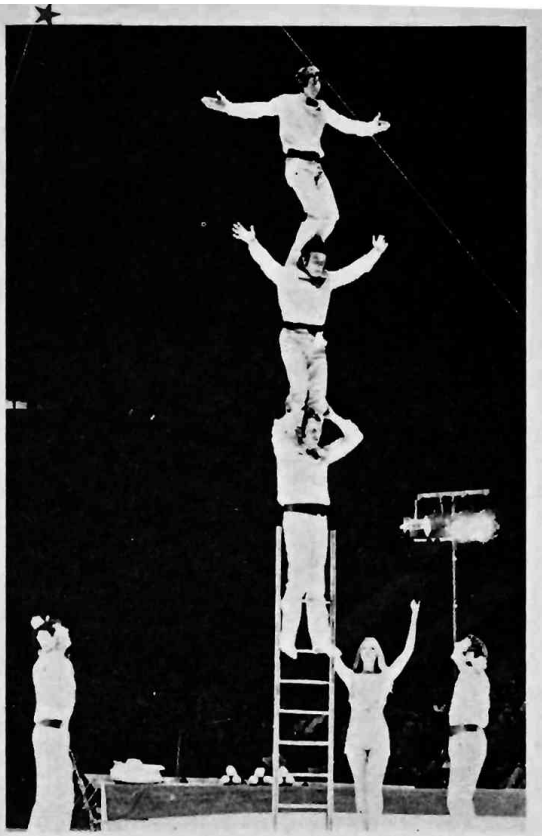


Foto Demetrio.

Ubú Rey versus Caterva.





"Blanca Nieves": La madrastra con el espejo mágico, donde se ve a ella transformada



José Luis López Vázquez en Equus

CARATULA

REVISTA DE ACTUALIDAD TEATRAL

TEATRO

Jacinto
BENAVENTE

«QUEJIO»

LA CUADRA DE SEVILLA



T.E.I.

OH PAPA, POBRE PAPA;
MAMA TE HA METIDO
EN EL ARMARIO
Y A MI
ME DA TANTA PENA...



"Los viejos no deben enamorarse" de A. Castelao (Bululu, 1973)



LOS



VIEJOS



NO DEBEN



ENAMORARSE



"Kaspar" de Peter Handke (Dir. José Luis Gómez, 1973)



La cocina, de Arnold Wesker (dir. Miguel Narros, 1973) - I



La cocina, de Arnold Wesker (dir. Miguel Narros, 1973) - II



Una escena de «La cocina»



QP

SITUACION



DEL TEATRO EN ESPAÑA



«La murga».



«Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe».



El flamenco es la más genuina expresión del alma andaluza.



67

CINE EN 7 DIAS

MADRID • 12 FEBRERO 1972 • NUM. 508

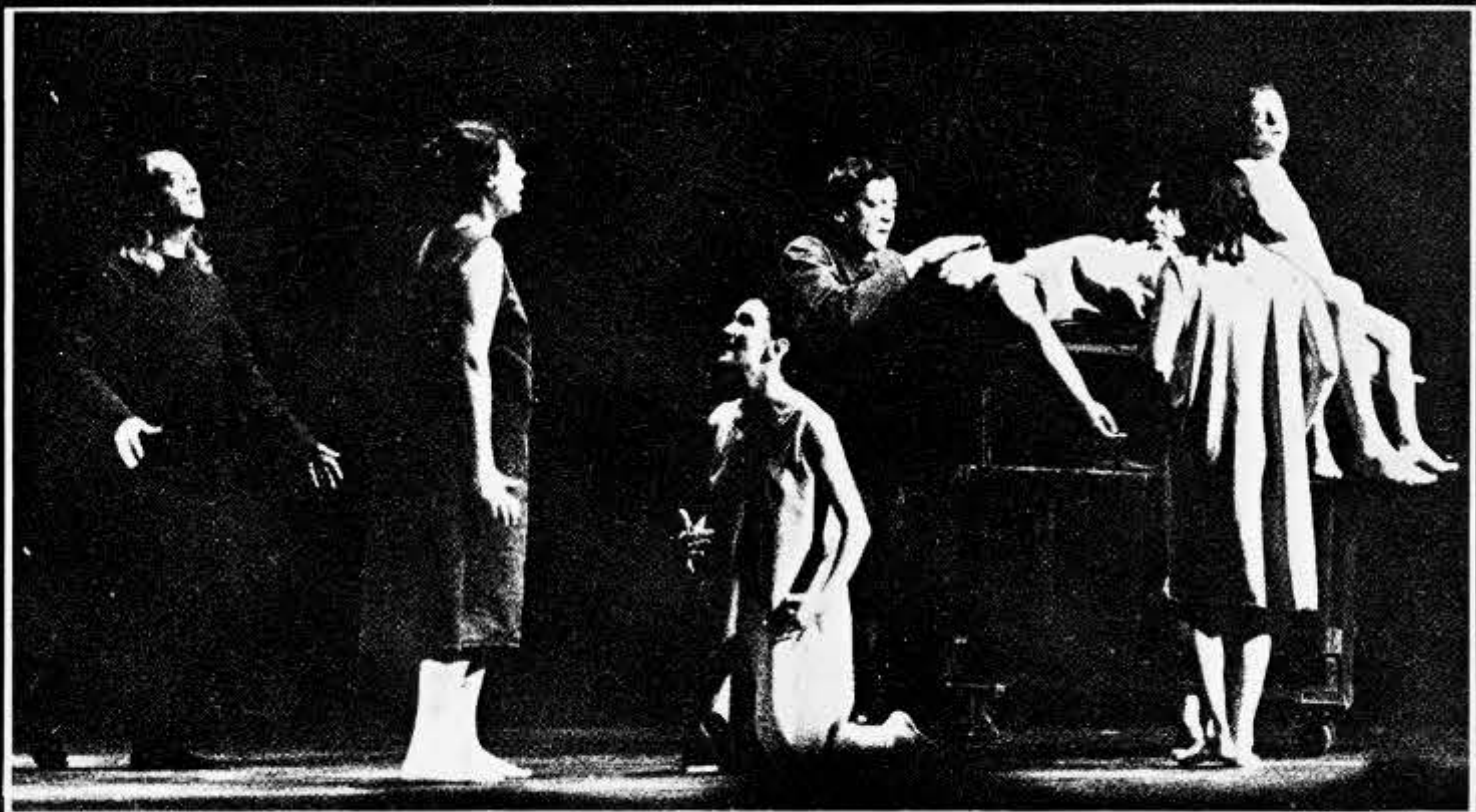


Gran parte del trabajo recayó sobre

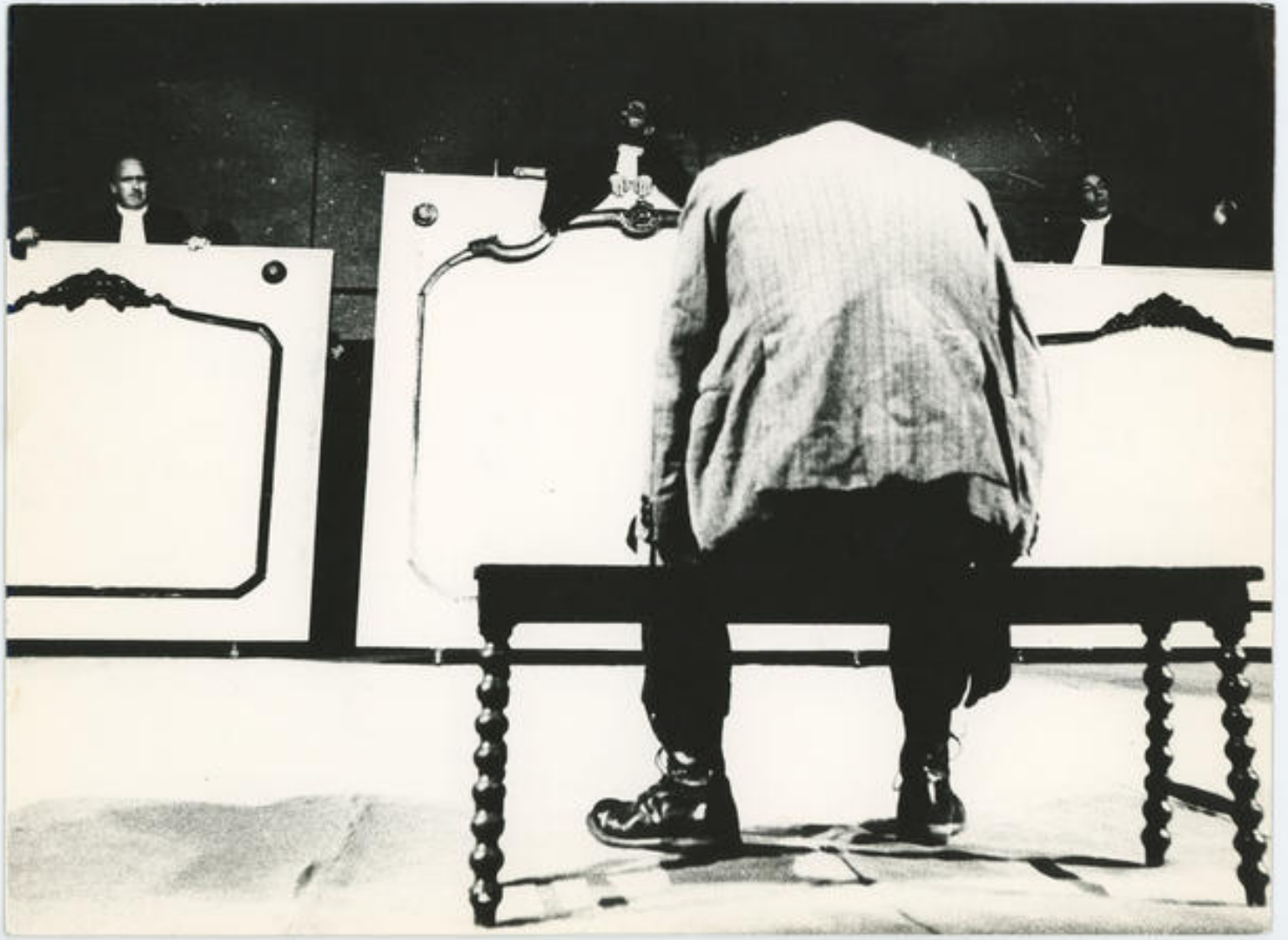


Asamblea de actores en una sala del Sindicato. Habla el actor Juan Diego

«Divinas palabras», de Valle-Inclán.



“Los gigantes de la Moncloa”





DITIRAMBO
en "Danzón de Exequias"



Ditirambo: «Danzón de exequias», de M. de Ghelderode. (Foto Demetrio)



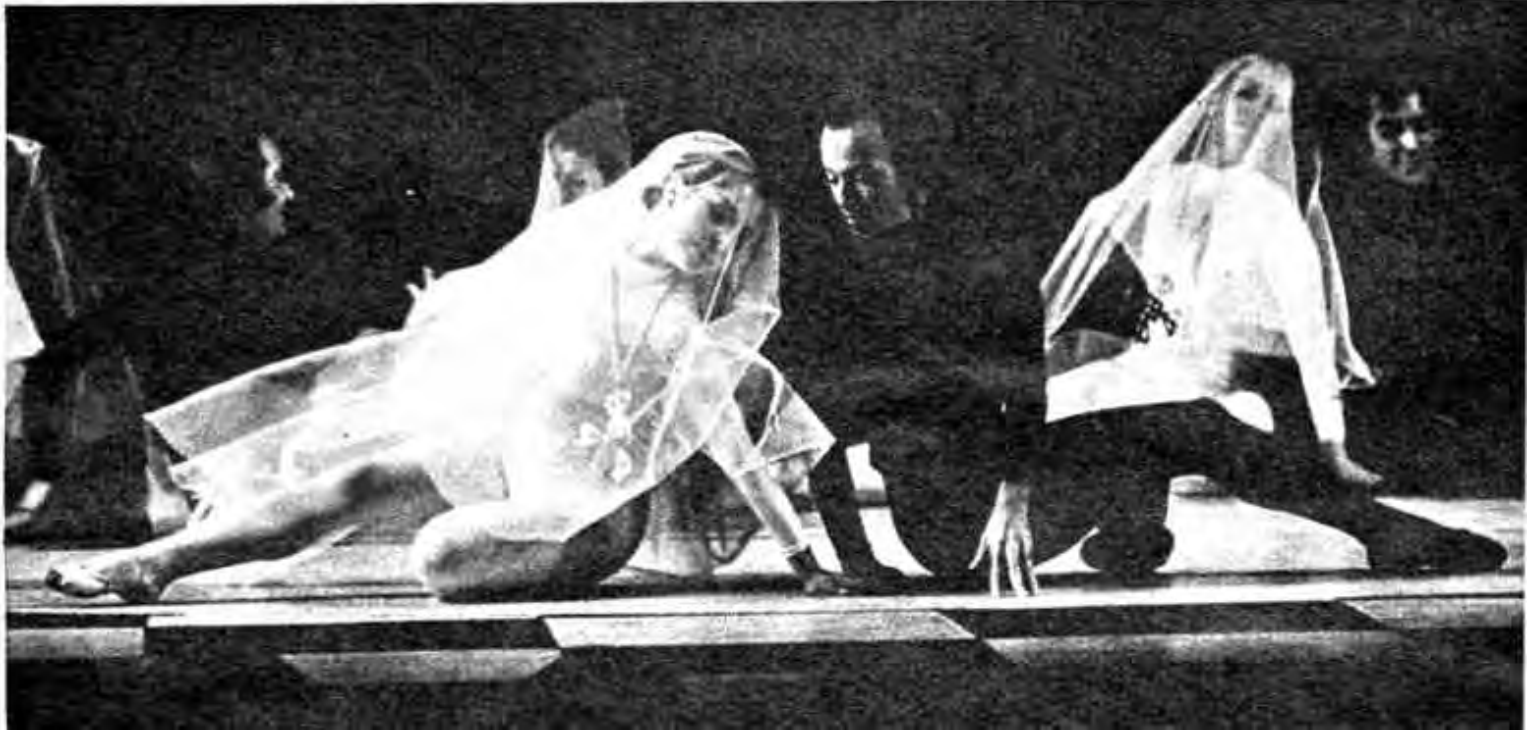
Foto: Demetrio Enrique.

1974

TRAMOYAS SOBRE UN MITO

“Don Juan o el amor a la geometría”

de Max Frisch



1972



D. Juan,
Caterva,
1975

"Woyzeck" de G. Büchner (El Búho, 1976)



EL GRAN CIRCO MAGICO DE **TABANO**

Fotos: Demetrio ENRIQUE



5) ACTIVIDADES POLÍTICAS



Juego peligroso.

Foto de Enrique B. Martín

"El Urogallo", 1972





Elecciones a cortes por el tercio familiar, 29-9-1971



LOS ACTORES VOTAN HUELGA

Asamblea en la Delegación Nacional de Sindicatos, 2-2-1975

«LUSO-VALE»



A ocupação das fábricas continua a ser uma forma de luta dos trabalhadores



Mario Soares el 1º mayo 1975

Las fuerzas del franquismo



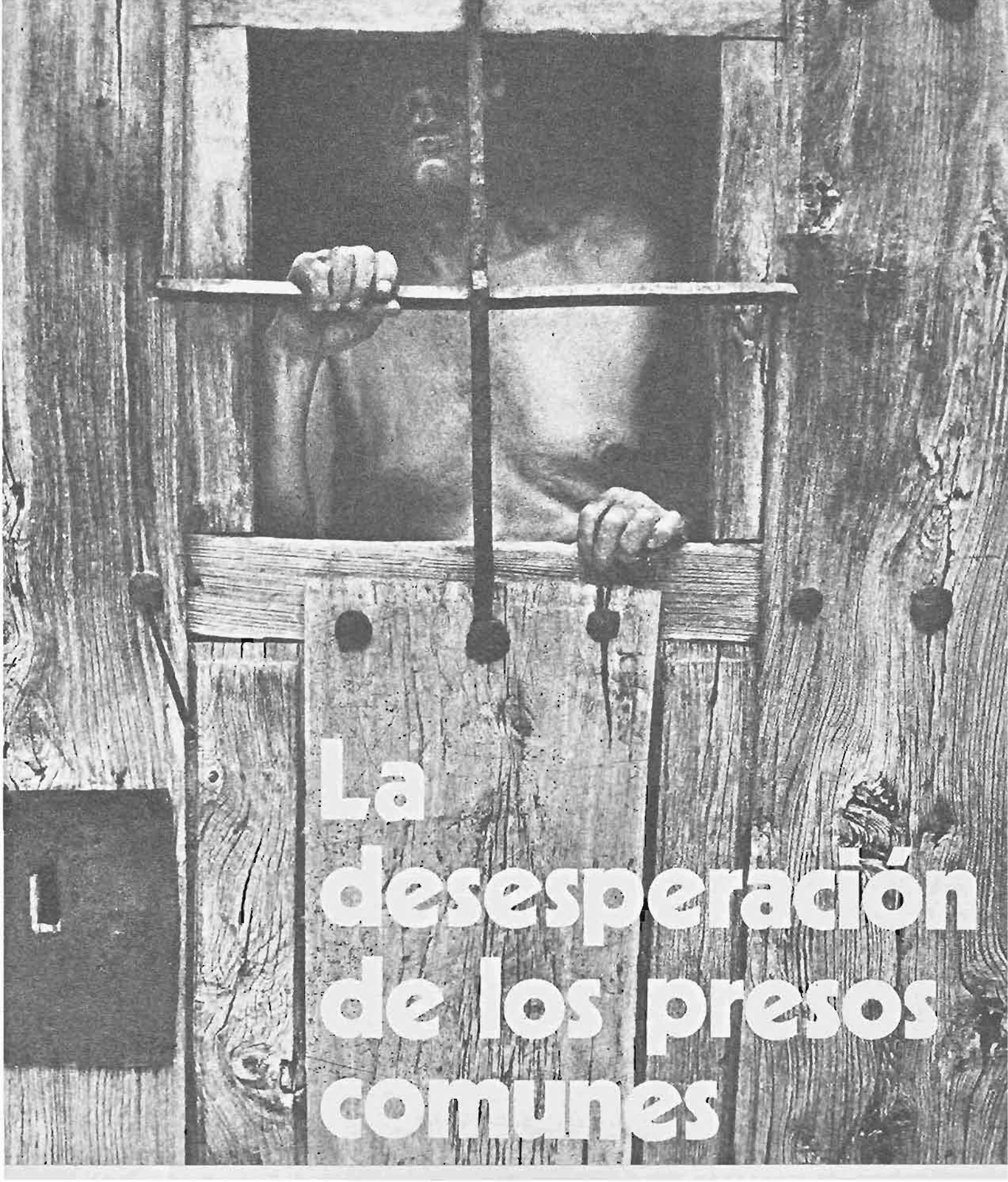
ULTRAS A LAS PUERTAS DE LA DGS



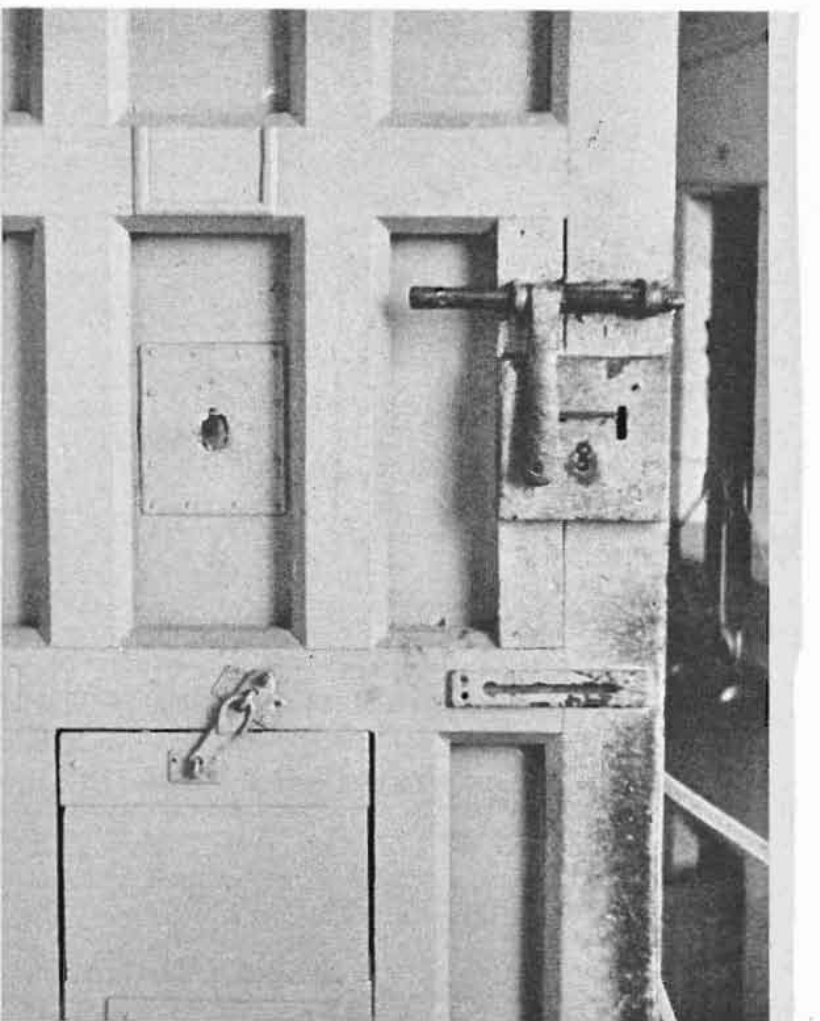
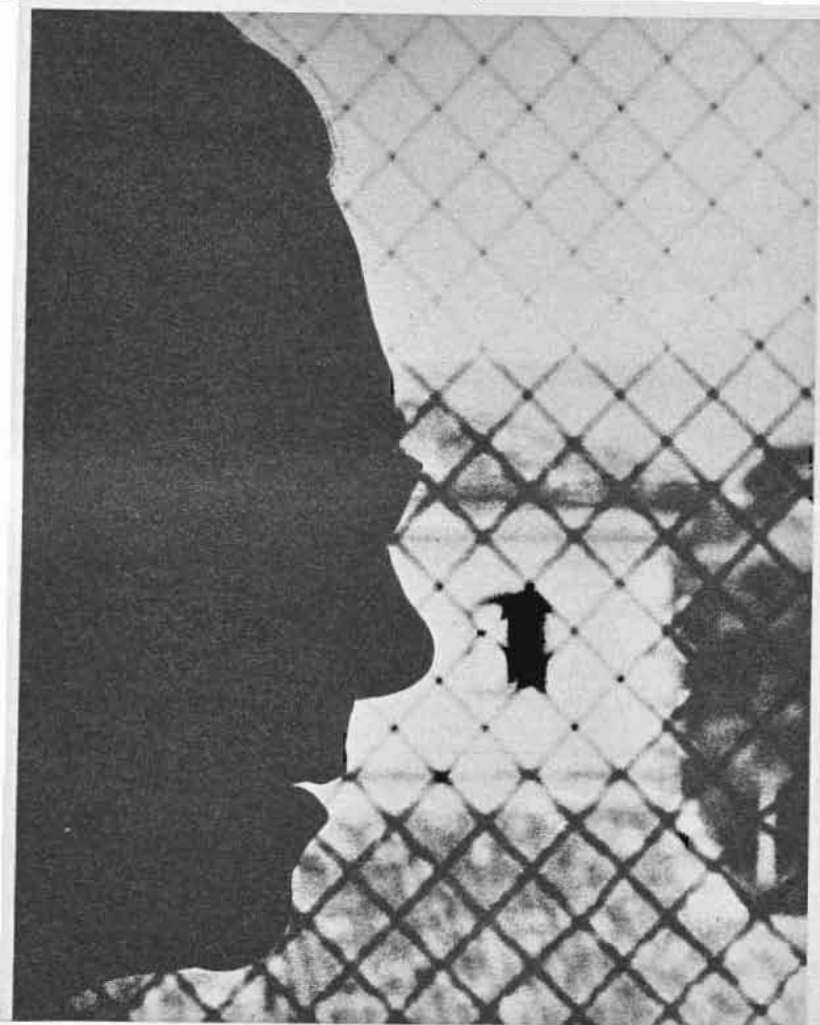
Domenico Enghes

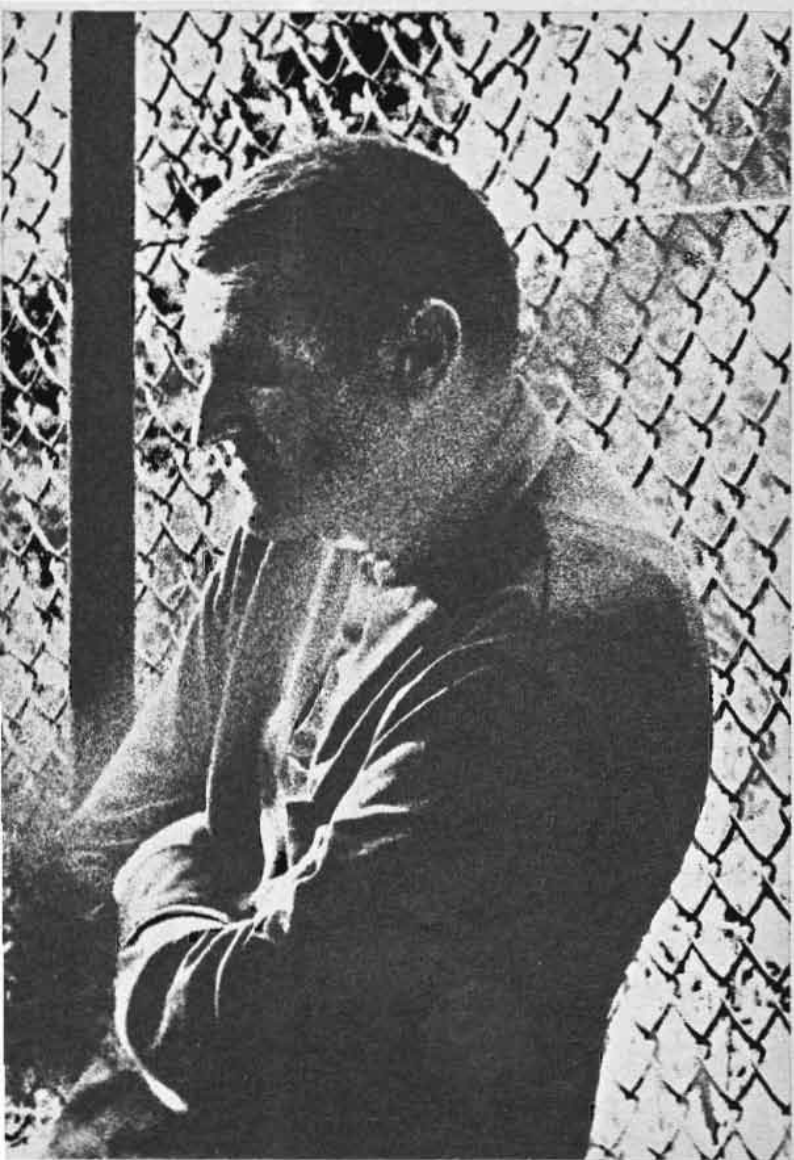
El famoso "Impeno". Una curiosa falsificación histórica.





**La
desesperación
de los presos
comunes**





LUGO

Piedras celtas para muros

En la playa Area Longa, cerca de Burella, se conserva un castro celta. Pero un listillo de la localidad está cogiendo las históricas piedras para construir el muro que rodea su chalet. Y cuando un ciudadano consciente denunció el hecho en el cercano cuartelillo de la Guardia Civil le contestaron que lo pusiese en conocimiento del Ministerio de Información y Turismo o de la Comandancia de Marina, pero que "si ese señor usaba esas piedras para un muro es porque no tendrían ningún valor". Sin comentarios.

Foto de don Demetrio Enrique.





foto

denuncia

BILBAO

*Una
ex-bella
ría*

Si la canción decía que "un inglés vino a Bilbao, por ver la ría y el mar...", suponemos que actualmente ninguna agencia de turismo ofrecerá esta ría como reclamo turístico. Aunque si alguien tiene interés en visitar uno de los lugares más contaminados del mundo... Esta foto nos la remite Demetrio Enrique.

Los peligrosos a debate

Primer acto público de los grupos marginales

Demetrio Enrique

MADRID, 8 (D16).—Desde su formación el pasado mes de abril, en torno a una postura común de rechazo de la vigente ley de Peligrosidad Social, la Coordinadora de Grupos Marginales ha ampliado el número de sus miembros y se ha lanzado a la acción. Hoy miércoles a las siete y media, en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, tendrán su primer acto cara al público, consistente en una charla-coloquio sobre la ley de Peligrosidad Social.

La derogación de esta ley, la disolución de los tribunales que la aplican y la amnistía para todos los condenados o declarados peligrosos de acuerdo con ella, son la base que aglutina a grupos de marginados sexuales, sociales y psíquicos. A largo plazo intentarán colaborar en diversas actividades y ampliarse tanto a otros grupos como a otras localidades, pues por el momento sólo funcionan en Madrid.

El acto de hoy es una reunión-tipo que piensan repetir en los diferentes barrios para informar sobre la problemática específica de los marginados y recoger firmas pidiendo la supresión de una ley que "reprime conductas, no hechos penados", como declara a D16 un miembro del Aula de Cultura y Derecho, que es la entidad organizadora. "Ya hemos tenido dificultades para reunirnos, pues primero fue el decano de Derecho, señor Aguilar Navarro, que nos objetó que la época de conferencias ya se había terminado y que estábamos en épo-



ca de exámenes. Luego pedimos permiso en varios Colegios Mayores y en uno nos dijeron que no querían que nadie se cortase las venas allí, que fue lo primero que se les ocurrió al saber que hablaría un ex miembro de COPEL; en otro, nos lo prohibieron a última hora, cuando ya habíamos hecho propaganda."

Después de una introducción jurídica de dicha ley, se explicará el nacimiento de la Coordinadora y se hablará de las conductas peligrosas que afectan a vagos y drogadictos. Luego intervendrán representantes de grupos de homosexuales, de los que hay tres en la Coordinadora (FHAR, MDH y Mercurio), que denunciarán la discriminación a la que se les somete; de grupos feministas, que también

son tres los integrados: Mujeres Libres, Seminario Colectivo y FLM, para tocar los temas de la prostitución, aborto, doble moral, etcétera, y uno del Comité de Apoyo a la COPEL, que se referirá al movimiento actual de los presos sociales y la inclusión de los peligrosos sociales en la categoría de "presos comunes".

Seguirán miembros de dos grupos que acaban de integrarse en la Coordinadora: un Colectivo de Psiquiatrizados formado por gente que está en tratamiento psiquiátrico y

propugna una mayor participación suya en las decisiones, y de Minusválidos Unidos, que tocará la relación entre los minusválidos y la necesidad.

La Coordinadora se propone asistir a todos los mítines que pueda, instalando un tenderete con reparto de comunicados, venta de publicaciones marginales e información directa. El jueves por la mañana en el Rastro y por la tarde en la Feria del Libro recogerán firmas en su campaña contra la ley de Peligrosidad Social.

con José Bergamín



un pasaporte. En Francia yo necesitaba la *carte de séjour*. entonces fui a la policía y sucedió algo gracioso. El jefe de policía me preguntó mi nacionalidad, y yo no podía poner español porque no tenía documentos, y se nos planteó un problema porque algo había que poner. Entonces el jefe de policía tuvo una idea magnífica: "Pondremos nacionalidad *a déterminer*". Al cabo del año, cuando fui a

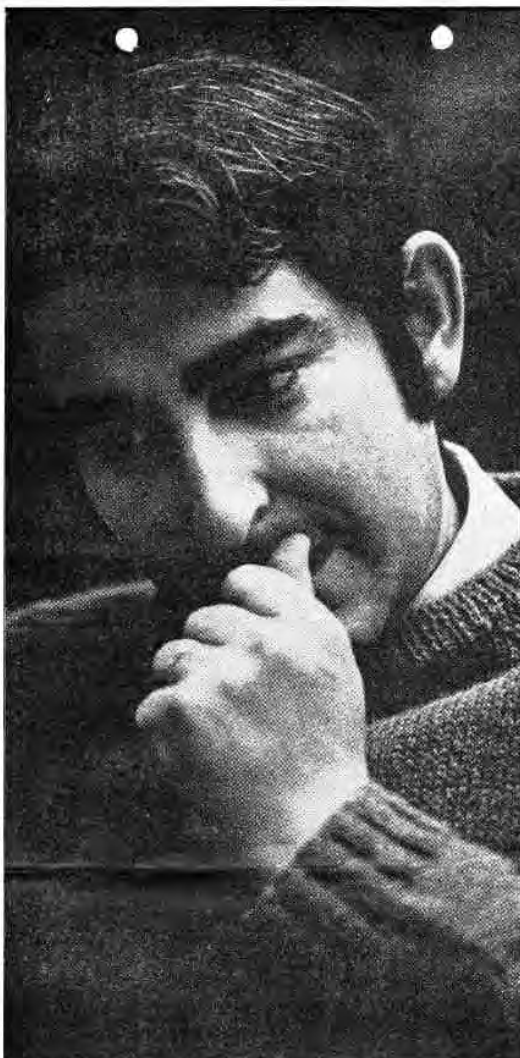
soy muchísimo más fantasma que antes. Al recuperar aquí mis huesos fantasmales, mi propio aire, mi propia tierra, resulta que soy un fantasma sostenido por un esqueleto. Por eso voy a escribir, cuando me olvide de todo, "la historia de un fantasma contada por un esqueleto".

(Madrid, noviembre 1978)



5) ENTREVISTAS

6 DE ENERO DE 1973
MADRID - N.º 135 - 15 PTS.
CRIBA
síntesis semanal de
opinión información

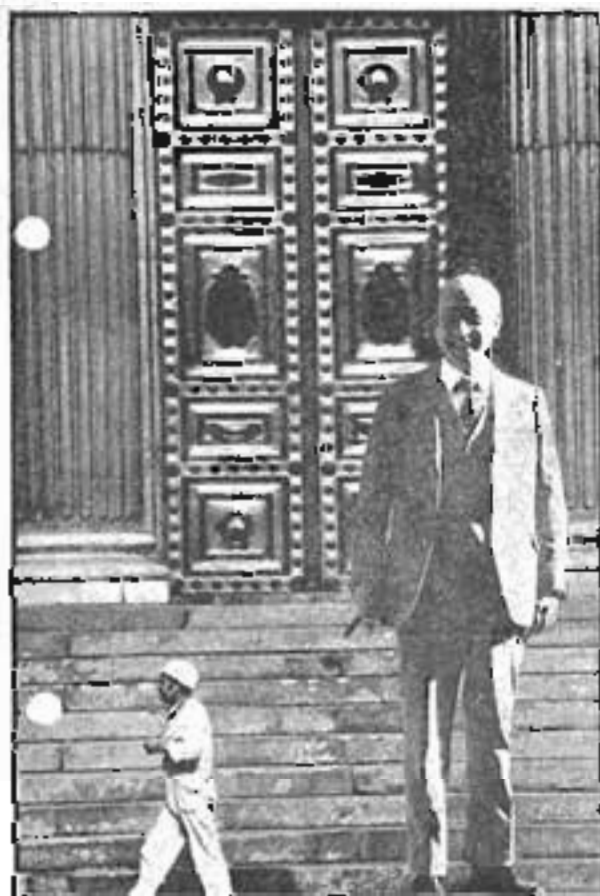


máximo

ESTE PAÍS



EDICIONES 99



ELECCIONES DE REPRESENTACION I
miércoles 29 se



**Dionisio
Ridruejo**



**“LAS
ASOCIACIONES
POLITICAS
VACILANTES”**



**L. Sánchez
Agesta**



Josñe Luis L. Aranguren



ENTREVISTA

Concha Velasco



“ Quiero envejecer en la profesión y hacer de Celestina cuando tenga sesenta años ”



ENTREVISTA

Miguel Gila: “Las dictaduras no acaban con los pueblos”



Alcalde
Tierno Galván



Fotógrafo
Alfonso

desarrollo»



JUAN DEL ROSAL
Ex-decano de Derecho
de la Complutense



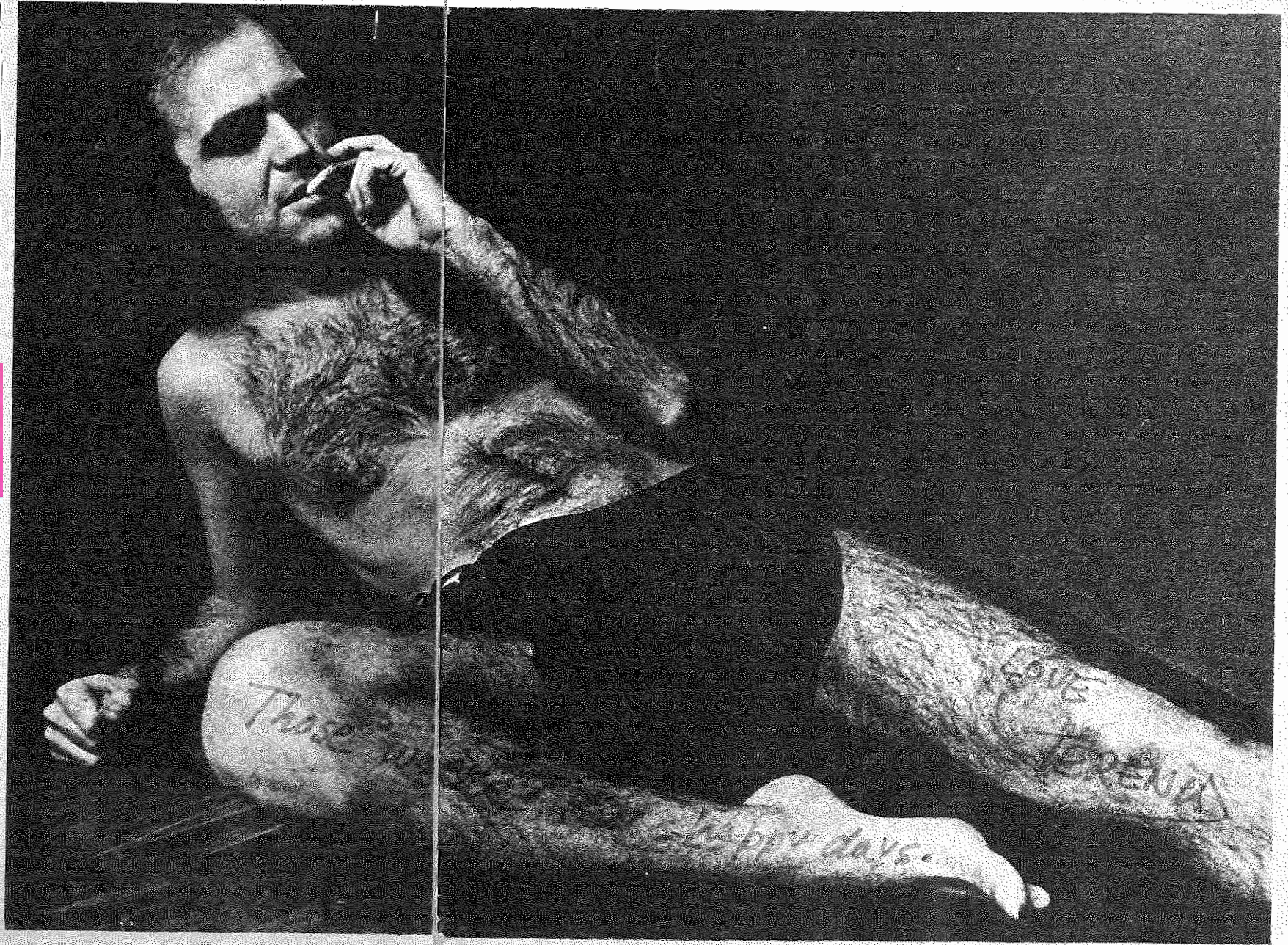
La Entrevista Salvaje

Terenci Moix casi al desnudo

Por Favor

15 abril, año 1, número 7

25 pts.



LA FOTOGRAFIA, ¿ARTE DESPRECIADO?

D. B. MARTIN

NOS proponemos considerar la fotografía desde el punto de vista de su especialidad artística, su valor intrínseco y su relación con otras formas artísticas; una relación mutua que, en la mayor parte de las ocasiones, ha perjudicado sus posibilidades de desarrollo, supeditándola e incluso absorbiéndola.

Conocidos sus principios desde la Alta Edad Media, la «cámara oscura» fue uno de los secretos que sirvieron a los pintores para plasmar la realidad visual con una precisión insuperable. Propiamente hablando, la fotografía no surge antes del XIX, gracias a los perfeccionamientos introducidos por Daguerre, necesitándose tal tiempo de exposición, que debía limitarse a los retratos y paisajes. Las evidentes ventajas que ofrecía en el campo de los retratos la impusieron en él sobre la pintura, al mismo tiempo que obliga a la vanguardia pictórica a reconsiderar el objeto de la pintura.

La «reproducción de la realidad tal como se ve» que presentaba esta nueva técnica no podía ser igualada por el pintor, y en ello podremos ver una de las causas que propiciaron el abandono del «realismo» por la «búsqueda abstracta» en las diversas escuelas de principios de este siglo.

El curioso fenómeno de la inter-influencia lo hallamos en la «abstractización» de la fotografía (de un sector de ella) años más tarde.

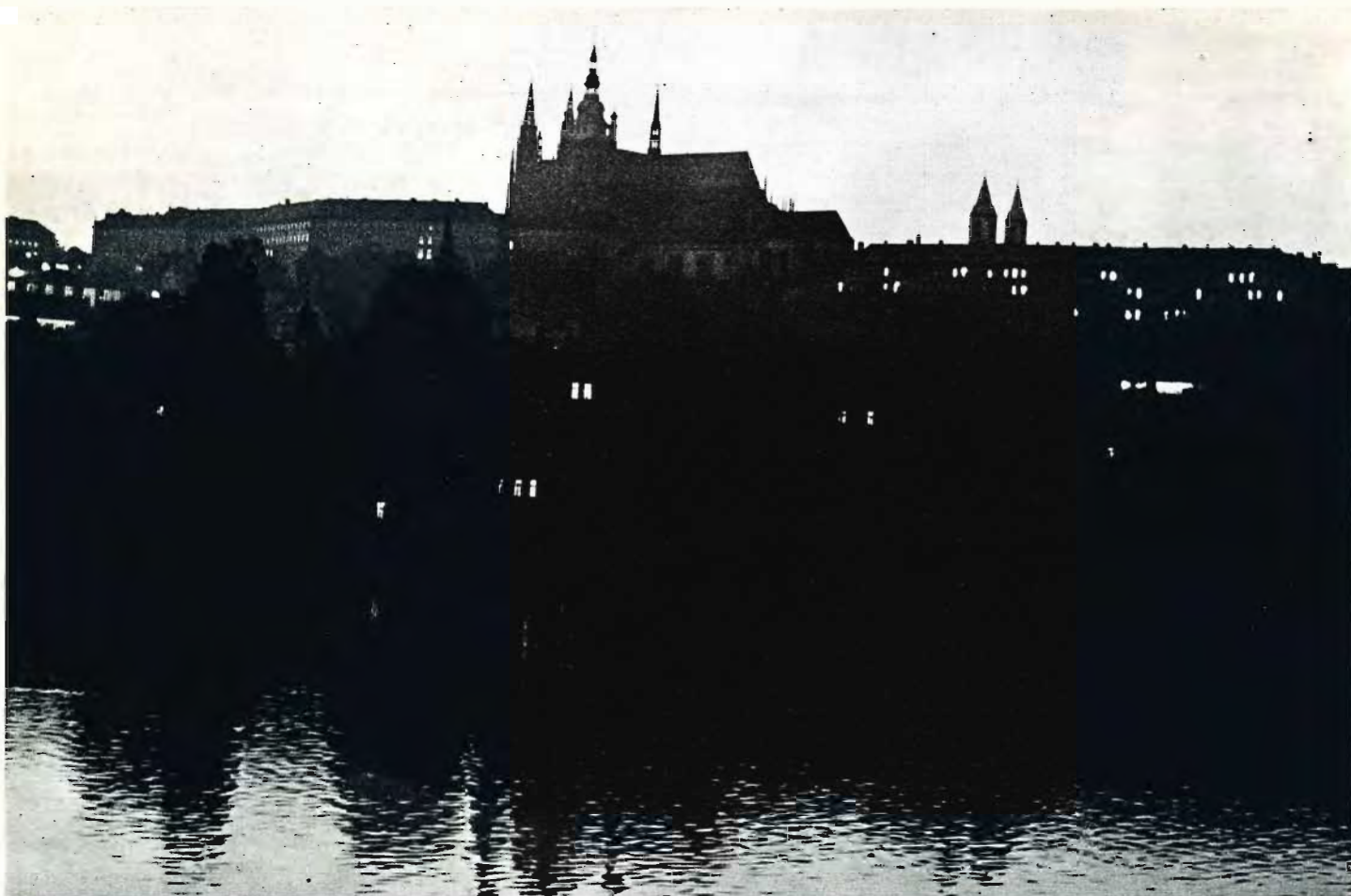
Simple «apoyo» o «ayuda» de la pintura por un lado y «técnica mágica» propia de circos y ferias, la fotografía necesitaba teóricos que la dignificaran. Este mérito se le atribuye a Stieglitz y su «American House», en Nueva York, sala convertida por él en lugar permanente de exhibición fotográfica y de discusión de tesis pro-«fotografía como nuevo arte». Enormes esfuerzos se requerían para contrarrestar la opinión general que desesti-

maba la fotografía, incluyéndola en categorías tales como «alquimia», «artesanía» o «juego».

Estos teóricos definían su nuevo arte como «escritura mediante la luz» (significación de la palabra «fotografía» en latín), que, como todo lenguaje, posee sus propias leyes gramaticales y sintácticas. La cámara como utensilio para la expresión personal del autor, permitiéndole la ruptura de las leyes espaciales y de semejanza. La luz y la sombra como componentes esenciales. La selección no tan sólo del tema, sino también de la composición, el contraste, el significado de los elementos. El fotógrafo reivindica su derecho a «interpretar» la realidad externa, recogiendo de ella lo que le pueda servir para su intención. Se abandona la mera reproducción para conseguir una recreación. El artista, con la cámara, reclama la misma libertad de uso del material como la que poseen los demás creadores.

La exploración de las posibilidades inmanentes a la fotografía fue emprendida a fondo por la escuela alemana del «Bauhaus», quien incluyó en su plan de estudios una sección dedicada a la fotografía (1). Moholy-Nagy fue uno de los pioneros en la «abstractización» de que hablamos antes. Como era de rigor en esta escuela, se buscaba el placer estético en detrimento de la emotividad, vía que llevaba en su último análisis al puro esteticismo.

En la misma época brota el movimiento iconoclasta de los dadaístas, que en su afán de destruir todas las artes, también atacan al «realismo fotográfico», llegando a producir Ray, Ernst y Duchamp los llamados fotogramas o fotos-sin-cámara mediante la colocación de objetos sobre papel sensible al que se ilumina, registrándose las masas y contornos de los objetos, resultando extraños dibujos geométricos.



VISTA DEL CASTILLO DE PRAGA AL ATARDECER DESDE LA MARGEN OPUESTA DEL RIO VLTAVA | TODA CIUDAD O PAISAJE OFRECE ASPECTOS DISTINTOS SEGUN SEA LA POSICION DEL SOL Y EL ANGULO DE MIRA | EN ESTE CONTRALUZ APARECEN LOS EDIFICIOS LEJANOS EN SOMBRA Y LOS CERCANOS AL RIO TOTALMENTE NEGROS, REFLEJANDO SU NEGRURA EN AGUAS POCO MOVIDAS.

Fue destacable el trabajo de la escuela dadaísta de Berlín por su utilización del foto-montaje. Heartfield y Richter mezclaron collages y yuxtaposiciones de negativos diferentes con objeto de realizar la función política que para ellos era propia a la fotografía. Más tarde, los surrealistas asimilaron este proceso original para llevarlo a su máximo límite (2).

El progreso técnico en el campo fotográfico ha sido espectacular en los últimos decenios. Tanto la óptica (diferentes objetivos de gran precisión que van desde el superteleobjetivo hasta los minimicroobjetivos, pasando por el «ojo de pez» y demás gran angulares), la mecánica (velocidades de disparo que llegan a un dosmilavo de segundo, motores que permiten varios disparos por segundo), la química (rollos de gelatina ultrasensible, reveladores peculiares, papeles variados), como el abaratamiento del material gracias a su producción masiva, han generalizado la fotografía, al mismo tiempo que han facilitado su proceso de laboratorio.

Millones de aficionados se divierten en sus ratos li-

bres sacando fotos familiares, de turismo, descriptivas o artísticas, según el grado de sus conocimientos y el interés que posean.

A esta universalización no ha correspondido, como debería esperarse, la apertura de circuitos de difusión, puesto que si se exceptúan los escasos concursos fotográficos y las contadas revistas especializadas, no existen otros canales.

El cine, reconocido arte de la imagen en movimiento, atrae a su industria a los mejores fotógrafos, en competencia con la poderosa red de agencias publicitarias, que imponen temas y modos de expresión que chocan de frente contra el artista fotográfico, coaccionándole y restringiendo su independencia creadora a cambio de pagos elevadísimos. Ser fotógrafo de modas acreditado equivale a triunfar en la profesión.

Aquí hallamos una gran paradoja. En pleno auge de la «civilización de la imagen», la fotografía artística está casi totalmente marginada. Sus órganos de difusión, que podrían ser la prensa diaria y gráfica, raramente acep-

tan nada que no sea reportaje descriptivo o crónica de sucesos varios o deportivos. Las fotonovelas (herederas del tándem cine-novelita rosa) brillan por su horrible calidad, que no les impide ser consumidas en gran escala.

Las galerías de arte y museos continúan con gran prevención ante el fenómeno de la foto. Sólo unos pocos profesionales obtienen la facilidad de exponer (Avedon, Beaton, Brassai) ante un público no acostumbrado a comprar fotos ni a considerarlas al mismo nivel que los grabados o cuadros.

No fue hasta fines de 1970 que uno de los más importantes museos de Europa en organización de exposiciones artísticas, el Petit-Palais, de París, abrió sus puertas al fotógrafo francés más conocido: Cartier-Bresson, dando un paso que puede ser imitado por otros

grandes museos como consagración oficial de la fotografía.

Como conclusión diré que, a pesar de los esfuerzos de los grandes artistas y teóricos de la fotografía, no se ha podido proporcionarles el cauce de expansión que le corresponde, y que debe buscar con urgencia, a riesgo de desaparecer de la escena pública para refugiarse en los «álbumes de familia» o venderse a la publicidad.

(1) En muchas Universidades y Escuelas Técnicas europeas se enseña la fotografía junto con las Artes Gráficas.

(2) Los «posters» o pasquines, utilizando todo tipo de arte gráfico, poseen enorme fuerza propagandística por la facilidad con la que una imagen atrayente introduce un sentimiento o una idea en el inconsciente.

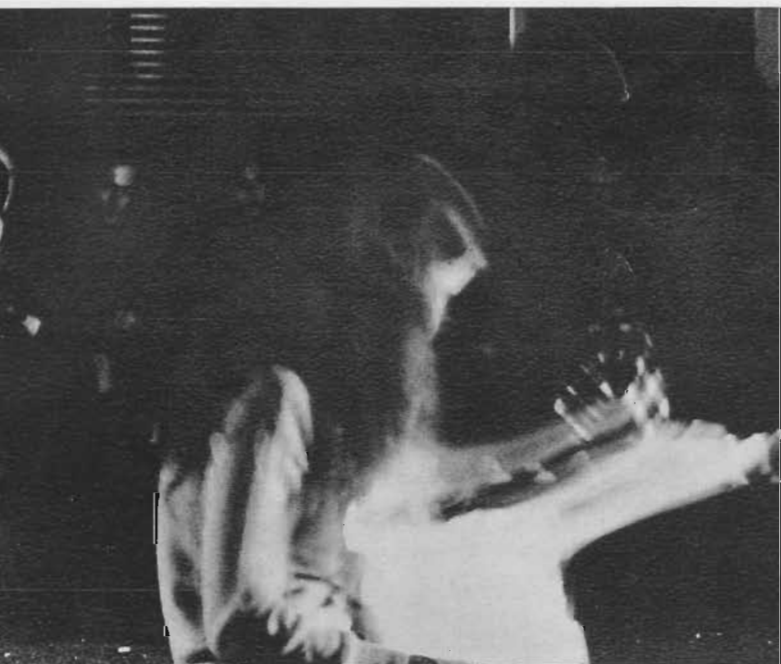
(Ilustraciones del autor)

ESTUDIANTE DE CAMBRIDGE REPASANDO SU LECCION | LA LUZ PENETRA POR LAS ARCADAS DE UN CLAUSTRO MEDIEVAL, ORIGINANDO LA COMPOSICION, PURAMENTE FOTOGRAFICA, LUZ-SOMBRA | SE HA UTILIZADO UN PAPEL DE GRAN CONTRASTE PARA ELIMINAR LOS TONOS GRISES.



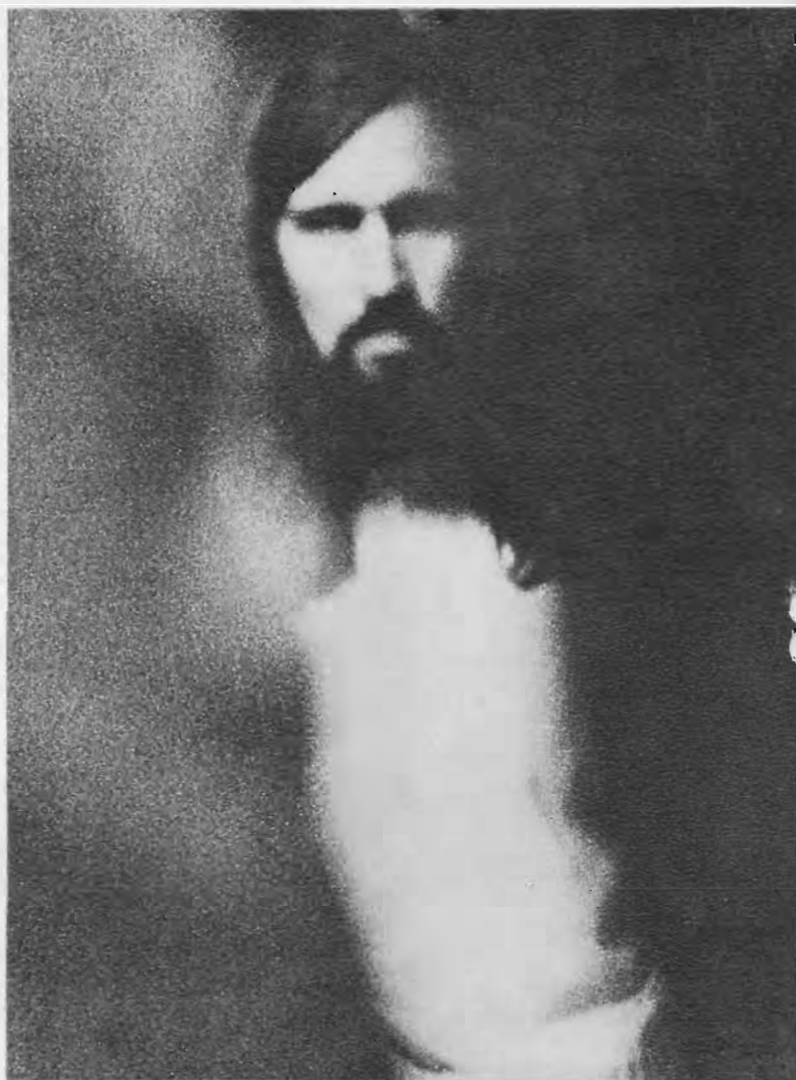


SEÑORA AUSTRIACA CON UNA LLANTA DE BICICLETA | EN EL TERRENO DEL RETRATO, LA FOTOGRAFIA ES INCOMPARABLE. INTERESA EVITAR LA "POSE" DEL MODELO SI NO SE QUIERE QUE TRAICIONE A SU VERDADERO ROSTRO | HAY QUE TENER GRAN PACIENCIA Y CARINO POR EL MODELO PARA ANALIZAR SUS REACCIONES Y REFLEJAR A LA PERSONA EN SU FACETA MAS CARACTERISTICA.



REPRESENTACION TEATRAL AL AIRE LIBRE | CUANDO HAY ESCASA LUMINOSIDAD, COMO EN ESTE CASO, HAY QUE DAR MUCHO TIEMPO DE EXPOSICION, DURANTE EL CUAL LAS PERSONAS EJECUTAN MOVIMIENTOS | LA ACTRIZ DE ESTA FOTOGRAFIA LLEVABA UNA LINTERNA EN LA MANO, QUE ES LA QUE HA PRODUCIDO LOS TRAZOS BLANCOS.

TORRE DE UNA CATEDRAL IGLESIA | EL JUEGO ENTRE ELEMENTOS NATURALES Y ARQUITECTONICOS PUEDE PRODUCIR BELLOS RESULTADOS CUANDO RESALTA LAS TEXTURAS DIFERENTES DE CADA UNO | ES UN TIPO DE FOTOGRAFIA DEL QUE SE HA ABUSADO POR SER EL MAS SENCILLO DE REALIZAR.



ESPECTRO VENGATIVO | UNA IMAGEN LIGERAMENTE FUERA DE FOCO DIFUMINA LOS OBJETOS, DANDOLES UNA APARIENCIA IRREAL AL REFLEJAR SOLO LOS RASGOS GENERALES.





UN POCO DE TECNICA SOBRE EL MONTAJE FOTOGRAFICO

Por ENRIQUE B. MARTIN



Doble impresión realizada mediante dos temas tan distintos como son una procesión de Semana Santa en la Plaza Mayor de Segovia y una escena de una obra representada en un café-teatro madrileño. La adecuación de claroscuros es total y la diferencia de tallas produce un efecto de sorpresa.

(1)

Cuando se trata del montaje fotográfico, hay que tener en cuenta la oposición más o menos velada de los fotógrafos defensores a ultranza del «realismo» o «lo descriptivo», para los que el montaje no constituye una técnica válida, sino que lo desprecian por considerarlo como una solución fácil

que utilizan unos fotógrafos que no son capaces de realizar fotos directas con un interés inmediato.

Como esta postura abunda sobremanera y no solo entre los mismos fotógrafos, sino también entre directores de publicaciones, críticos de arte, Jurados de Concursos y, finalmente, público que discute sobre obras fotográficas, es necesario aclarar algunos con-

Superposición parcial al introducir la cabeza inferior del modelo en un negativo que contiene su cuerpo entero. El encuentro de dos facetas distintas del mismo personaje resulta angustioso.

ceptos que pueden prestarse a confusión.

Sin querer dar definiciones, que siempre resultan discutibles desde uno u otro punto de vista, se puede considerar como lo propio del arte fotográfico (por lo demás, un arte considerado como secundario y bastante despreciado por el resto de las artes «tradicionales») la recreación de la realidad mediante el juego de luces y formas que se imprimen y fijan en papeles. Toda recreación implica una nueva visión. El destacar o deformar u ocultar aspectos de la realidad externa tal como la percibe el autor, con el fin de expresar su opinión o su postura emotiva ante ella, y conseguir el brote de una idea o una sensación en el espectador que se fija en su obra

Si lo esencial está en la representación personal de un sector de la realidad externa, la técnica que se utilice no adquiere mayor importancia. Fotografía descriptiva, de reportaje, cuyo representante máximo podría ser el francés Cartier-Bresson, que exige al fotógrafo que componga su foto en el momento en que va a disparar, para que luego amplíe todo el negativo, sin efectuar ningún trabajo especial de laboratorio. Que se plasme aquello mismo que se está observando por el visor. Desde luego que no se puede hablar aquí de una esclavitud a «lo real», puesto que el fotógrafo tiene el poder de elegir el tema, el ángulo de visión, los efectos luminosos, el sector que entrará en el negativo, y el resultado será SU visión, que implica SU opinión sobre el asunto que ha fotografiado

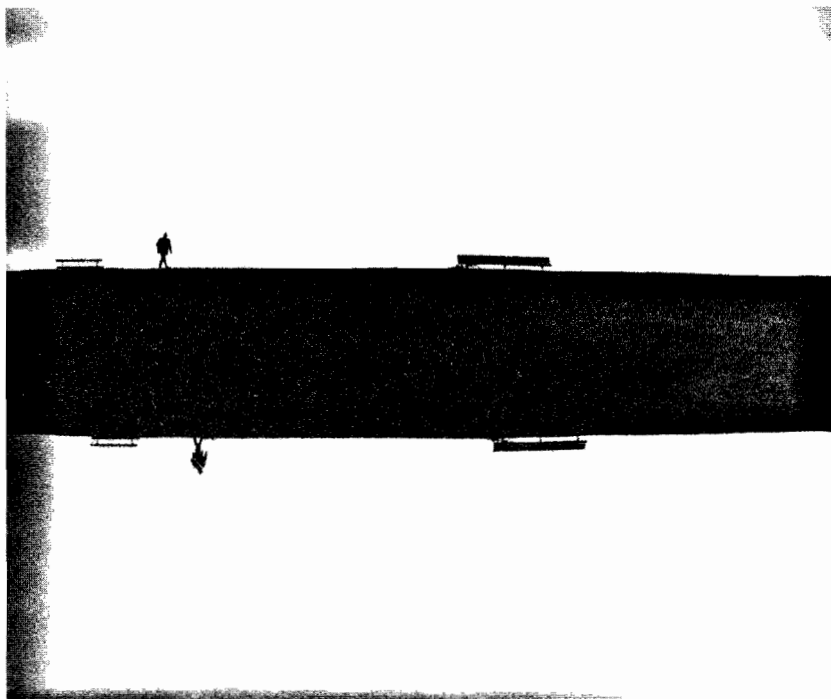
Siguen luego una serie de escuelas o «modos de fotografiar», que pierden gradualmente su actitud de sumo respeto ante «la realidad» y exploran modos de fortalecimiento de la expresión mediante el uso de elementos o técnicas «irreales» o provenientes de otras ramas artísticas, hasta llegar, en el otro extremo de la

Bloqueo del sector inferior del papel para luego darle la vuelta y volver a imprimir el mismo tema, esta vez en sentido inverso.



escala, a la fotografía abstracta o no figurativa, en la que todos sus elementos han sido incluidos sin contar con ninguna ley lógica o representativa. Aquí podríamos mencionar a algunos futuristas y los surrealistas que inventaron los

«fotogramas» o fotografías sin cámara, al colocar diferentes objetos sobre papeles sensibles e imprimir sus contornos y superficies con iluminación normal, para obtener extrañas figuras geométricas o formas abstractas. Desta-



Ejemplo similar al anterior de bloqueo parcial. En esta foto se ha invertido el negativo para que reprodujera simétricamente la mano derecha de la modelo y el codo superior perteneciente a otra persona. Se ha bloqueado el rostro en una de las impresiones para que no se perdiese la claridad de la expresión, y se ha reproducido la pared sobre los brazos para dar una sensación extraña de irrealidad



caron, entre otros, los pintores Ray, Ernst y Duchamp.

Entre estas dos escuelas extremas se ha ido forjando una concepción de uso, tanto de la realidad exterior tal como es, como de los elementos irreales o absurdos que pueden añadir o aportar algún significado.

Es difícil concretar cuándo y dónde nace el montaje y quizás no se pueda hablar de nombres concretos, sino de una larga serie de autores que fueron descubriendo distintas técnicas por su propia cuenta

Las primeras teorías sobre la importancia del montaje y su demostración práctica con fotos, podrían localizarse en la Alemania de la Primera Guerra Mundial, de la aplastada Revolución Spartaquista de 1919 y de inicios de los años 20, en medio de una inusitada actividad política (progresión asombrosa de la ideología nazi) y artística (destrucción de la cultura anterior, futurismo, epopeya del arte abstracto), debido a la acción del grupo Dadaísta de Berlín y el Bauhaus.

Los Dadaístas berlineses, entre los que hay que mencionar a John Heartfield, el padre del montaje, y a Grosz, descubrieron las posibilidades del montaje fotográfico como arma política, al deformar la realidad con el fin de concretar la crítica a ella mediante imágenes que eran fácilmente captadas por el público y que podían reproducirse en grandes dimensiones por medio de afiches y pegarse por todas las esquinas de una ciudad. Realmente era el uso de las técnicas de la publicidad para la política, con las ventajas que aportaba la fotografía sobre la pintura o dibujo anteriormente usados.

El Bauhaus, con su intento de asimilación de técnica industrial y belleza estética, buscaba un arte funcional que transformase el aspecto y uso de los objetos externos. Una de las secciones de la escuela era la fotografía, que in-

tentaba fusionar lo mecánico y lo bello en el campo de la fotografía, y que realizó una buena labor en el montaje, destacándose los de Moholi-Nagy

Después de la aparición de teorías del montaje y de efectuarse obras que defendían y difundían tales teorías, generalizado por los surrealistas, empleado por numerosos pintores como material básico para sus cuadros, reivindicado en el arte hermano (el Cine) por Griffith, Eisenstein, Pudovkin y otros realizadores de los años 20, el montaje adquirió un gran apogeo y gozó de la dedicación de grandes fotógrafos, hasta irse estructurando y originando sus propias convenciones y lenguaje. Su lenguaje es todo, menos rígido, pues le permite toda la libertad imaginable de procedimientos, trucos y aplicaciones. Para dominarlo hay que dominar primero lo que se puede denominar «fotografía directa o realista», pues se basa en ella y de ella extrae su fundamento. Pero al mismo tiempo es una prolongación del fenómeno fotográfico, que rompe con las barreras de tiempo, espacio y acción y rompe con toda lógica o ley natural.

El montaje es un arte dentro del arte de la fotografía, y como tal hay que considerarlo, para extraer de él sus mejores posibilidades y ampliar nuestra visión del mundo y la realidad.

DIFERENTES PROCEDIMIENTOS DE MONTAJES

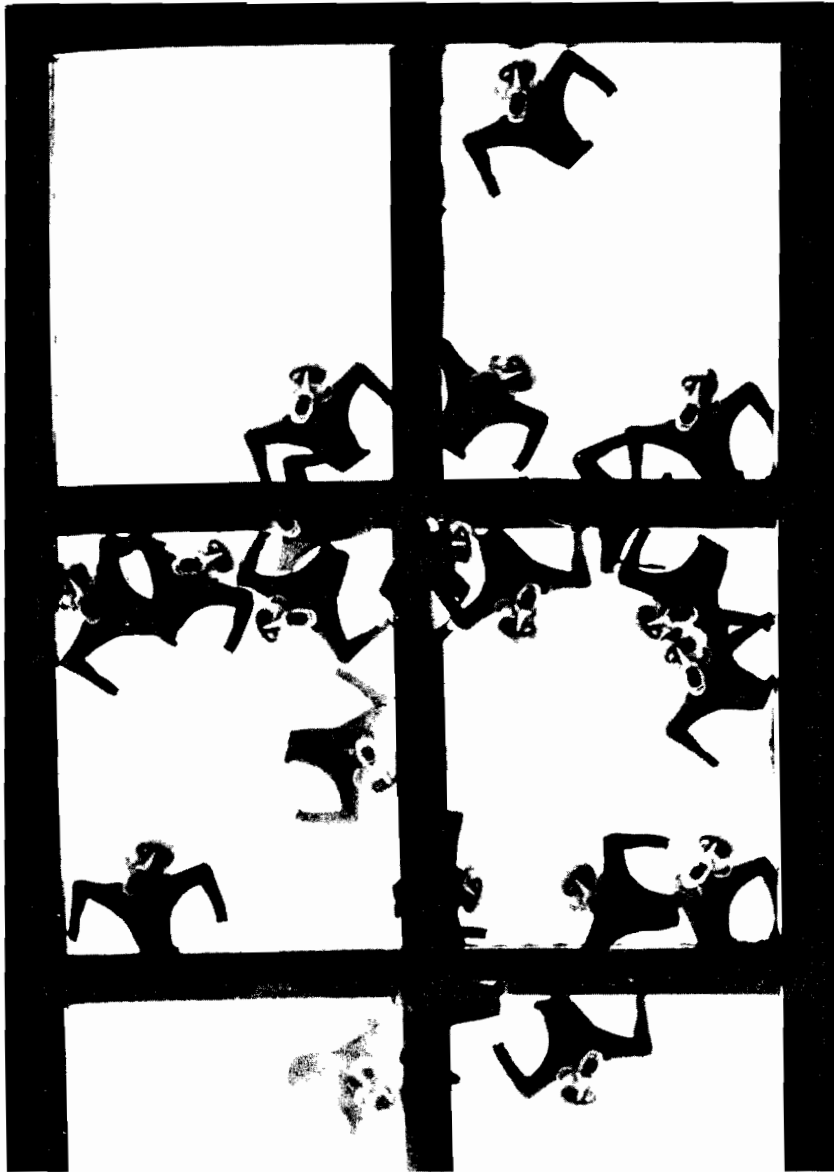
(II)

Daremos un sucinto recorrido por las diversas maneras de realizar los montajes fotográficos, tocando todos los puntos que pueden ser de interés para su análisis.

1) Montaje en el mismo negativo

a) *Doble impresión*

Este es el procedimiento que, a primera vista, parece ser el más sencillo y que, sin embargo, en contadas ocasiones produce resultados satisfactorios. Su esencia consiste en disparar dos veces (o más) sobre el mismo negativo, o sea, realizar el montaje en la cámara. En las antiguas cámaras de cajón resultaba fácil por la independencia de cada placa. Actualmente son pocas las cámaras que permiten la doble exposición, puesto que la casi totalidad de ellas tienen dispositivos para evitarla. Disponemos de dos posibilidades. O bien disparar y cargar suavemente al tiempo que se apoya el botón inferior en la base de la cámara que deja sueltas las ruedecillas internas que obligan al negativo a avanzar, por lo que



«Collage» al reproducir varias veces una figura y relacionarla con otras que han sido previamente recortadas y colocadas luego en una ventana a contraluz, por lo que se pierde el exterior. Luego se han reforzado los negros de la madera para obtener un gran contraste.

aunque a veces pueda producir resultados similares, y su poco control es como la doble impresión. Se trata de disparar en tiempo y dejar que una persona u objeto permanezca estática en varias posturas y se mueva en el intermedio velozmente, con lo que se consigue la impresión de las posiciones que han estado más tiempo recibiendo luz mientras que las restantes se difuminan o dejan solo los trazos luminosos de su movimiento. Exige condiciones de luz muy débiles, para que solo se impresione el tema central.

2) **Montaje superponiendo dos o más negativos en la ampliadora**

a) *Superposición total*

Posee las ventajas de la doble impresión, además de ser fácilmente controlable. Se escogen dos o más negativos (a medida que se añaden negativos, la copia será menos contrastada y exigirá más tiempo de impresión, así como más difícil de obtener temas definidos) y se colocan uno encima del otro, vigilando el resultado que ofrece la ampliadora, hasta obtener la combinación que más agrada y que entonces se procederá a imprimir. Hay que saber con seguridad qué efecto se busca y qué tipo de negativos conviene utilizar.

b) *Superposición parcial*

Es una variante del anterior en la que se ha recortado previamente un trozo o más de uno o varios negativos y se procede al ajuste de ellos dentro de un negativo completo. Permite el mantener muy definida la mayor parte del negativo e incluir solo el elemento que se crea fundamental. Su inconveniente reside en la imposibilidad de variar el tamaño de los temas respectivos, por lo que conviene el pensar de antemano los tamaños cuando se intenta este tipo de técnica.

éste se detiene enfrente del objetivo y es entonces posible el disparar por segunda vez, o bien disparar todo un rollo que se volverá a rebobinar y se disparará por entero de nuevo.

En ambos casos conviene tomar una serie de precauciones. Apuntar cuidadosamente, mediante diagrama o dibujo, la posición del objeto que se ha fotografiado el primero, para que no se confundan sus elementos definitivos con la segunda toma. Tener en cuenta que el negativo va a recibir luz por dos veces, lo que puede provocar una sobreexposición que destruya la imagen.

Los mejores resultados se pueden conseguir cuando se trata de dos temas muy dispares entre sí,

lo que constituye en la copia positiva una situación irreal con todos los elementos perfectamente integrados. También en el caso de ser la misma persona u objeto el que se capta en posturas distintas, relacionado consigo mismo. Un paño negro de fondo ayudará a evitar elementos inútiles que desfiguren el tema central.

Es el más azaroso de los montajes y el que exige más suerte para resultar válido, por el poco poder de control sobre su desarrollo.

b) *Tiempo e iluminaciones sucesivas del tema*

Esta técnica no entra realmente dentro del campo del montaje,

3) Montaje trabajando en la ampliadora

a) *Bloqueo de todo un sector del papel*

Sirve para yuxtaponer trozos uniformes, facilitándose la tarea de bloquear una zona, si ya existen límites determinados en el negativo.

El ejemplo más usual es el de añadir una bella colección de nubes a un paisaje en el que el cielo ofreció mucha luz y quedó negro en el negativo. Otras posibilidades son la eliminación de elementos inútiles y su sustitución por otros más interesantes, como puede ser el cambiar una fea pared por una ventana o un paisaje, etc.

El procedimiento es el bloquear la zona que se quiere mantener virgen con un cartón espeso que no sea traspasado por la luz, que se va moviendo lentamente en ambos sentidos cerca de la línea de separación para que haya una difuminación que facilite el contacto de ambas superficies sin rayas opacas o blancas.

Se debe calcular de antemano el tiempo de exposición para cada negativo por separado y la distancia a la que se proyectará para obtener el tamaño que interesa en el papel. Luego se colocará un papel bajo la ampliadora, tratando de que no se mueva en absoluto, y se trazarán en él las indicaciones de los lugares que se deben bloquear. Hay que prestarle atención al hecho de que se han de localizar dichas indicaciones posteriormente a la luz roja, y ello exigirá el uso del tacto preferentemente a la vista. Unas líneas trazadas con lápiz que produzcan un surco fácil de rastrear con los dedos es lo más indicado. Para lugares de referencia, unos circulitos concéntricos. Si se marca demasiado fuerte, en la copia positiva se distinguirá lo que se hizo y no quedará un buen efecto.

b) *Bloqueo parcial*

Es una variante del proceso anterior, que se diferencia en que en este caso es una zona o varias dentro del conjunto las que se imprimirán con otro u otros negativos. Incluso puede tratarse de una parte del mismo negativo que se quiere reproducir (colocar va-

rias veces a la misma persona en el mismo decorado) o alterar de tamaño (persona sentada con un pie mayor que todo el cuerpo). Es necesario componer previamente el conjunto, dibujando en un papel bajo la ampliadora las líneas de contorno de los elementos que van a ser incluidos, sin olvidarse de apuntar el tiempo de impresión de cada parte por separado. Más tarde se han de recortar los dibujos y formar mascarillas de cartón con ellos, de un tamaño ligeramente inferior al original (lo que facilitará la difuminación al mover la mascarilla), que se pegarán al extremo de trozos de alambre. Cuando se realice la impresión de uno de los sectores, el resto del papel debe estar cubierto y las

mascarillas que limitan el sector que se imprime deben moverse lenta y continuamente. Así se actuará con los otros sectores, recordando, como en el caso anterior, de no mover el papel y de efectuar en él las marcas que facilitan la identificación de las superficies.

4) Montaje por «collage» o refotografiando

a) *Sencillo*

Este cuarto método es el más seguro de todos y el que suele producir los mejores resultados, aunque exija un proceso más largo, por tener que fotografiarse



Procedimiento similar al anterior para intentar representar una «Entrada al Paraíso», que de otro modo que no fuese mediante el montaje resultaría muy difícil de conseguir

el conjunto, revelarse y conseguirse otra impresión positiva. Su fundamento está en componer con elementos sacados de varias fotografías, una obra nueva, que tendrá las características que queramos proporcionarle.

Su aspecto más sencillo consiste en la inclusión de un elemento o un sector de una foto (positiva) en otra (también positiva). Un ejemplo sería el del soldado con bayoneta al que se le incluye una flor en el extremo de su fusil. A la foto completa (soldado) le hemos añadido un elemento (flor) que se pega a ella con goma líquida corriente. Fotografiamos el conjunto teniendo cuidado de los reflejos de los focos, si se trata de fotos brillantes. Al imprimir el nuevo negativo obtenemos un positivo con el elemento añadido por nosotros dentro de la foto inicial.

b) *Complicado*

A medida que profundizamos en la técnica, podemos introducir todas las variantes que deseemos. Se puede partir del principio del «collage» pictórico, ordenando diferentes elementos con distintos tamaños y expresiones en un papel blanco que luego se fotografía. Se pueden unir los fondos de varias fotos para que se coloquen nuevos elementos sobre ellas. Se puede reproducir numerosas veces un mismo elemento en varios tamaños y luego pegarlos en cualquier orden. Como se puede recortar con unas tijeras el elemento o el trozo que nos interesa y desechar el resto, las posibilidades de conjuntos y composiciones son infinitas, incluso partiendo de una misma foto.

También se puede llegar más lejos y utilizar diversos materiales que no sean papel fotográfico. Objetos de toda índole, recortes de revistas, dibujos hechos por uno mismo, todo lo materialmente imaginable puede ser susceptible de formar una combinación o «collage» que se pueda fotografiar.

Este método se halla en una zona intermedia entre la pintura, la escultura, la mera reproducción fotográfica de una obra que pertenece a otro medio artístico y la verdadera fotografía, de tal manera que a muchos les cuesta aceptarlo como una variante válida del montaje fotográfico. Los principios de tipo teórico que pueden decidir si una obra cumple o no la

función de la fotografía ya los hemos tocado en la primera parte del artículo y lo volveremos a hacer en la conclusión. Ahora solo destacaremos el hecho de que no basta con refotografiar el «collage» para obtener un buen resultado, sino que el fotógrafo ha de poner toda su atención y conocimientos para que el resultado final, tras todo el proceso de revelados y fijados y ampliaciones, sea satisfactorio para él mismo como creador y para el que llegue a su obra como espectador con espíritu crítico.

Y un buen resultado se puede conseguir cuando se conocen los pasos intermedios, si no, es imposible.

CONCLUSION

(III)

Es cierto que la fotografía es «la escritura con la luz», un arte de la imagen en la época del predominio de lo gráfico, un arte visual asequible a toda persona que posea un poco de interés y de entusiasmo por los resultados que consiga.

También es cierto que la fotografía se halla despreciada entre las demás artes y que la publicidad, la televisión y el reportaje periodístico captan a los mejores fotógrafos, que no encuentran manera de vivir de su profesión, entendida en un sentido «artís-

tico» y no de complemento a un texto o de rival del dibujo.

En su lucha, comenzada a fines del siglo pasado por Stieglitz y su «American Place», en Nueva York, por valorizar el fenómeno fotográfico como un arte con su estructura y sus métodos y lenguaje propios, frente a una crítica que no le daba importancia y un público que no sabía qué opinar, se reafirmaba el poder propio de expresión que posee la fotografía. Desde entonces hasta la fecha, mucho se ha avanzado en este reconocimiento, pero no lo suficiente.

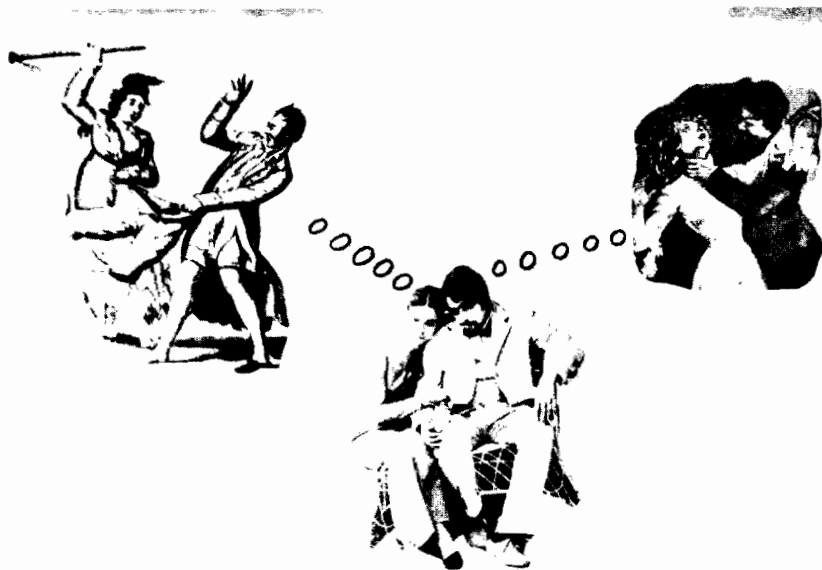
La fotografía es y debe ser un medio de comunicación.

La fotografía puede y debe utilizar todos los métodos que le favorezcan en la consecución de su propósito.

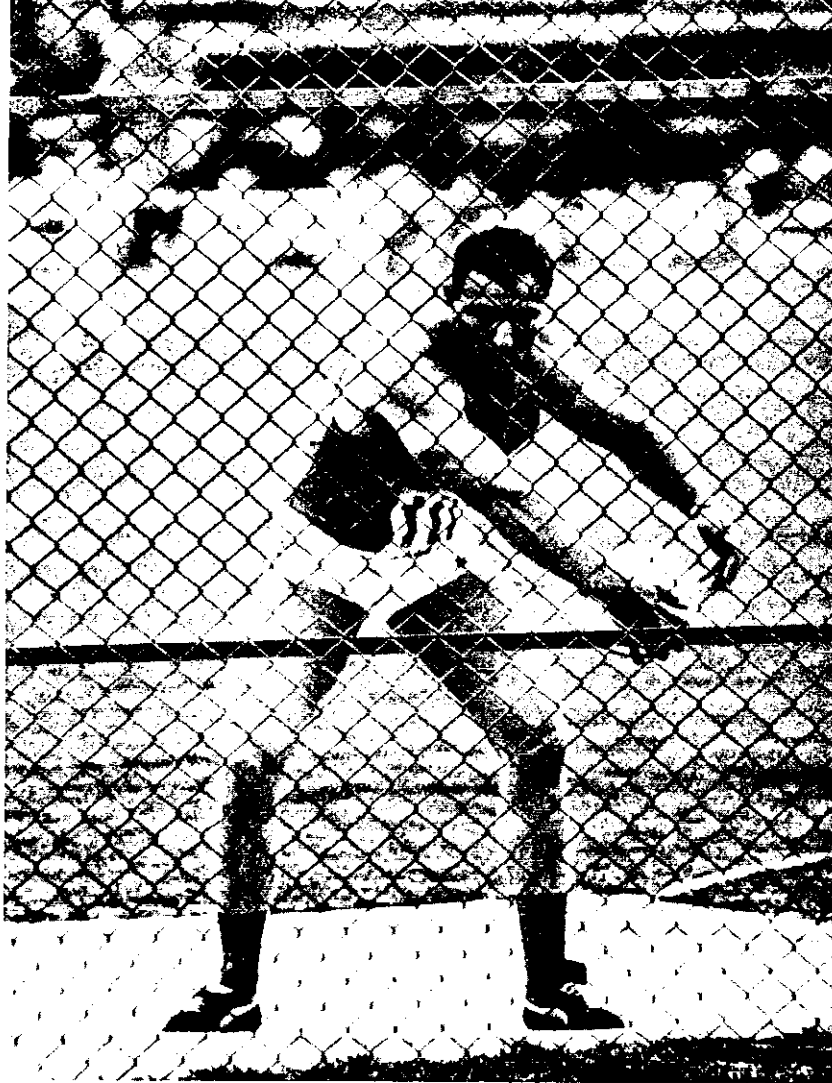
La fotografía se enriquece con todos los aportes de la creatividad personal, sin erigir esquemas o leyes rígidas en contra de lo nuevo.

El montaje es un colaborador privilegiado de la fotografía, a la que ayuda a descubrir nuevas realidades o deformar las presentes.

Enrique B. Martín nació en 1946 y ha viajado extensamente por América y Europa. Ha estudiado fotografía en la «London School of Printing» y ha publicado trabajos en Francia, Inglaterra, Venezuela y España, pensando residir en Madrid y trabajar como reportero independiente.



«Collage» simple en el que se han unido tres fotos representando tres escenas diferentes y que nos recuerda la técnica del «comic», a la que la fotografía puede acercarse sin perder su valor propio.



APROXIMACION A LA FOTOGRAFIA DEPORTIVA

Por ENRIQUE B. MARTIN

Uno de los temas que ofrecen más interés al fotógrafo es el deportivo. Bien sea a nivel profesional o aficionado, se tiene la seguridad de encontrar al ser humano enfrentado contra las leyes físicas que rigen las dimensiones temporal y espacial, mostrando los signos de un esfuerzo muscular con indudable fuerza expresiva. A todo el que haya acudido con su cámara a un evento deportivo le habrá sorprendido el hallarse en un campo en el que la fotografía posee sus leyes propias, leyes o mecanismos que conviene tener en cuenta a fin de lograr «buenas fotos» que en este caso serán «buenas fotos deportivas», pues

no se puede llegar hasta el extremo de prescindir de todos los requisitos y cualidades que se exigen a la fotografía «normal» bajo el pretexto de ser «deportiva» ante todo y sobre todo. Se debe exigir de ellas tanto como de las de cualquier otro tema y el fotógrafo que no parta con claridad de esta postura se arriesga a conseguir resultados puramente mediocres.

Analicemos los problemas típicos del fotógrafo en el campo deportivo a fin de prepararnos a solucionarlos y a obtener incluso el máximo provecho de ellos, utilizando las mismas dificultades objetivas en nuestro favor.

Una diferencia esencial aparece



entre las competiciones y los entrenamientos. En la competición (o partido), los deportistas se entregan a su actividad con todos sus sentidos, obligando al fotógrafo a seguir sus movimientos y «cazar» la acción o expresión propicia, a la vez que hay un público asistente al que no se puede molestar en su visión del espectáculo, pero que al mismo tiempo son «material humano» con gestos, reacciones, posturas y ambientes que interesa tener en cuenta, pues el público deportivo también interviene en el espectáculo de un modo esencial. La cámara debe registrar lo que sucede dentro y fuera del campo, sin abandonar ninguno de los términos. En los entrenamientos la situación es completamente distinta, pues se puede «colocar» al deportista en el lugar que más convenga, o pedirle que ejecute determinado movimiento, repitiéndolo todas las veces que sea necesario para tener la seguridad de conseguir la foto buscada, sin prisas ni limitaciones de espacio. En este sentido podemos hablar sobre la distinción esencial entre fotografía «objetiva» y «de ficción».

Ninguna de ellas supera de por sí a la otra; tan buenos resultados se obtienen con ambas. Todo es cuestión de plantearse de antemano si se intenta «cazar» o «recrear» y ser luego consecuentes con nuestra elección. Quizás la emoción y la atmósfera que existe en las competiciones

favorezca más la imaginación y la intuición del fotógrafo (con tantos elementos a su alrededor con los que disponer) que el vacío ambiental de los entrenamientos, especie de enfrentamiento directo entre el fotógrafo y su sujeto, más libre y dificultosa al mismo tiempo.

Hay una serie de problemas de tipo técnico concurrentes en ambos sectores y que provienen de los condicionantes intrínsecos del deporte. El primero es el del lugar de emplazamiento. Todo deporte posee un determinado lugar geográfico en el que se originan las confrontaciones personales más interesantes. La portería en el fútbol y balonmano; la cesta en el baloncesto; la línea de llegada en las carreras; los trampolines, rampas, listones y barreras en los saltos, son lugares en los que se producirán las situaciones más emotivas. En ellos conviene situarse, aunque sea muchas veces enormemente complicado el conseguirlo. De no ser los fotógrafos de Prensa, es difícil para un aficionado obtener permiso para situarse en un lugar de los «privilegiados», debido a la razón real de que se podría molestar a los contendientes. En este caso se impone el uso de teleobjetivos que nos acerquen lo más posible a tal lugar. Ahora bien, ya se sabe que los «teles» son lentos (por tener usualmente una abertura máxima de diafragma no muy elevada) y de difícil equilibrio, lo que los aleja

del uso de velocidades de disparo menores de 1/60 de segundo.

Siendo así que la rapidez de movimientos es uno de los factores deportivos, nos encontramos en esta complicada situación: necesario uso de objetivos «lentos» con velocidad de disparo «lenta», que los equilibra de alguna manera, para registrar imágenes sumamente rápidas. (No nos situamos en el caso óptimo de contarse con luz extraordinaria, lo que suprimiría gran parte del problema, sino en un caso de luminosidad «normal», bien sea interior con luz artificial o exterior un día nublado.) Con poca luz y un diafragma máximo de 3.5 (como en la mayoría de los «teles» normales), la velocidad irá al nivel mínimo permitido por nuestro pulso (suponiendo ya el uso del film más sensible asequible forzado al doble o triple), lo que en pocos casos proporcionará una imagen nítida de sujetos en movimiento brusco. Aquí tocamos el punto de la nitidez imperfecta admitido en la fotografía deportiva.

Incluso se abunda en los efectos «movidos» con su facultad de ofrecer la visión plástica de la acción, como manera de representar la unión de los medios espacio-temporal.

En segundo lugar surge la alternativa de ofrecer momentos culminantes (el gol, la canasta, el mejor lanzamiento, el salto vencedor) o más bien momentos de por sí no importantes (un pase, salto o lanzamiento cualquiera) pero de fuerza plástica, de interés fotográfico. Volvemos al punto de vista de la intención del operador. Hay casos en los que se buscan los primeros y que exigen la atención continua del fotógrafo, que debe seguir las jugadas con el aparato a punto y el dedo sobre el disparador para no perder la ocasión que puede ser la única de la competición. Colaborará la mayor o menor intuición en el seguimiento de trayectorias y jugadas y la situación en el lugar preciso desde el que se pueda captar con mayor claridad. No es fácil acostumbrarse a la paciente espera de tales ocasiones con el gatillo preparado y la mirada atenta. Exige cierta práctica, el conocimiento profundo de las reglas del deporte en cuestión, y los reflejos adecuados para no perder el disparo en esas décimas de segundo precisas en las que convenía hacerlo.



(Fotos del autor)

Los momentos no-culminantes o banales, acertadamente recogidos, pueden tener tanta fuerza expresiva o más, a condición de presentar situaciones suficientemente descriptivas por sí mismas como para dar una imagen acertada del deporte en cuestión. Aquí conviene mencionar una actitud que puede desarrollarse y que es la de captar lo que contiene de drama y de emoción todo deporte, independientemente de sus reglas peculiares, por tratarse de actitudes humanas que son las que en resumidas cuentas se expresan en todos los ámbitos de la vida cotidiana y que no faltan en este campo, sino más bien se presentan con mayor acento en él.

Otro problema que conviene abordar es el de las condiciones ambientales. Los objetos materiales como cuerdas, vehículos, vallas, estrados; los personajes asistentes como colaboradores, ayudantes, jueces, árbitros; los elementos naturales o urbanos emplazados alrededor; todo ello puede ser sujeto de la atención del fotógrafo para aprovecharlos de un modo que se integre al evento en marcha, consiguiéndose la extensión del hecho deportivo no tan solo a los propios deportistas sino también al resto de personas y elementos que toman parte, directa o indirectamente, en él.

El ojo del fotógrafo es quien mejor puede percibir tales detalles, usualmente considerados como accesorios, a fin de realzarlos y proporcionarles una estatura superior a la normalmente concedida a ellos. Todo lo que la cámara recoge puede ser válido si posee la fuerza expresiva suficiente como para llamar la atención del posible espectador. Pequeños detalles pueden decir más que planos generales. Esta es una regla de oro del arte fotográfico y que si repetimos aquí se debe a mostrar la validez general de ella en todas las ramas de la fotografía.

Finalmente vamos a hablar de las posibilidades expresivas puramente fotográficas de la iluminación que puede jugar un gran papel en la fotografía deportiva. Contraluces violentos y contrastes acentuados son materia prima posible de extraer de un evento deportivo y que la fotografía recogerá como herramienta de trabajo suya propia. Quizás resulte extraño decirlo, pero no son los fotógrafos profesionales deportivos los que mejor fruto sacan del fenómeno luminoso, sino los fotógrafos «a secas» que realizan incursiones esporádicas por el campo del deporte, con su carencia «a priori» de temas «necesarios de tratar» o de temas «inútiles» que tantas veces anquilosan a los profesio-

sionales apartándoles la atención de lo que no les concierne directamente.

También interviene el hecho de que el que se acerca por primera vez a un campo, se asombra por todo lo que resulta nuevo para él y le concede la importancia del hallazgo, mientras que el profesional que lo ha contemplado una y otra vez, le presta tan solo el interés del objetivo concreto que persigue en él, sin desviar su atención a las facetas menos importantes para los técnicos, consideradas como fuera de su ámbito.

Como siempre se dice, «la mejor manera de realizar fotografías deportivas es haciéndolas», y toda consideración teórica será posterior al trabajo ejecutado, como análisis racional de los resultados obtenidos y experiencia que ayude en acontecimientos similares, lo que siempre resulta positivo. Diremos en resumen que la fotografía deportiva es una rama especializada de la fotografía en general, y que posee su dinámica propia con la que conviene habituarse, si interesa el avanzar por ella, bien a nivel de curiosidad, especialización o por proporcionar otra imagen de ese gran conjunto que forma la realidad y que el fotógrafo no cesa de atacar, único modo de sentirse realizado a sí mismo y de comunicar sus experiencias internas a los demás.



John Heartfield: Dadá político

A estas alturas de los años setenta, ¿quién se acuerda del dadaísmo y de los dadaístas? ¿Queda algo de ese movimiento artístico que certificó la muerte del arte y que contribuyó a desacralizar al artista y su obra? Tristán Tzara ofició el funeral de ese *Dada* del que había sido impulsor, allá por 1922. Y el nacimiento oficial fue en 1916, en el cabaret Voltaire, de Zurich. Las matemáticas le cuentan seis años de vida legal. Y fueron lo suficientemente intensos como para imprimir un giro irreversible al arte y la cultura de nuestro siglo. La primera vanguardia artística consciente de su función, coherente con sus ideas, lúcida en su visión destructora de todos los convencionalismos e hipocresías culturales. Su rebelión, ante todo vital y posteriormente cultural, provocó una transformación tanto en las relaciones entre el autor y su obra, la obra y el mercado y el autor y el público, que han tardado en ser comprendidos por la mayoría (aún no lo son), pero han influenciado todas las corrientes de vanguardia artística interesadas en algo más que la renovación puramente formal: surrealismo, action painting, pop art, happenings, nueva figuración, cine underground...

El que un movimiento artístico haya originado una separación insalvable entre la concepción del arte anterior y posterior se debe a la crisis cultural del momento histórico que le tocó vivir, y no se puede aislar

de las transformaciones sociales que caracterizaron ese periodo: Primera Guerra Mundial, Revolución rusa, revoluciones en Centroeuroa, República de Weimar. Arte y sociedad se hallan integrados y la labor del artista repercute en su sociedad de forma directa o indirecta. Entre los artista que se propusieron de modo más consciente su participación en los procesos sociales tenemos que citar a los dadaístas de Berlín: G. Grosz, R. Haussman, J. Baader, R. Huelssenbeck, los hermanos Herzfelde. Casi todos ellos son desconocidos en España, lo mismo que el movimiento del que formaron parte. A lo más, algunas referencias en obras teóricas. Por fortuna, este año hemos tenido dos oportunidades de conocer su trabajo directamente debido a la exposición "*Dada*: 1916-1966", celebrada en Barcelona, y la de "*John Heartfield*" en Madrid (Galería "Redor"). Ambas han supuesto el descubrimiento de unos autores cuya producción se enfrentó a problemas que continúan con toda su vigencia actualmente y que han sido solucionados por ellos de un modo tal que el sistema no ha podido asimilarlos.

Refirámonos ahora a John Heartfield y su obra. Heartfield (transformación al inglés de su apellido alemán Herzfeld, como forma de oposición personal al imperialismo de su país) nació en 1891. Junto con su hermano funda en 1917 la editorial "Malik", ocupándose de diseñar las portadas de los libros de forma original, con fotos y juegos litográficos de gran expresividad. Colabora con el pintor expresionista Grosz en la elaboración de "collages" de signo antimilitarista. Toma parte activa en las luchas berlinesas del 18 y 19, tanto con "Dada" como con el partido comunista, del que se hace miembro. En 1933 tiene que huir de Alemania a la que no regresará hasta 1950 para morir en Berlín oriental en el 68.

Su gran aportación consiste en el desarrollo de la técnica del foto-montaje, del que se le puede considerar descubridor. Entregado a la labor de movilizar al pueblo alemán contra el peligro de barbarie representada por Hitler y el nazismo, encontró en el fotomontaje el arma artística de mayor eficacia política con la que podía expresarse a un nivel universalmente comprensible. Para combatir el caos so-

ARTE

cial, el autoritarismo prusiano, la demagogia paralizante, el culto a la violencia y la intolerancia irracional; en cuanto individuo afectado por la situación, que al mismo tiempo es artista por su profesión, buscó los medios expresivos que le sirvieran de vehículo y la forma que potenciara sus ideas. El medio de difusión masiva en esa época de inicios de la civilización de la imagen era la prensa gráfica y los affiches. Como resultado de su elección consciente, desde el año 24 empleó su energía en la producción de fotomontajes que eran reproducidos por millares en las portadas de revistas, de libros y en "posters".

Explorando las connotaciones entre diferentes imágenes; las rupturas de concepto y lenguaje materializadas por los signos icónicos; la revelación de sentidos ocultos en la realidad mediante su presentación en imágenes reales al espectador que podía reflexionar sobre el significado de unas y otras y su relación íntima; todo ello le llevó a manejar fotos de tipo documental a las que añadía o suprimía elementos, combinándolas con otras fotos realizadas por él mismo con personajes y objetos que se podían integrar en las primeras, consiguiendo así la presentación de hechos e ideas complejos de forma asequible. La fotografía ganaba en profundidad racional y en poder comunicativo, convirtiéndose en el medio de expresión de mayor capacidad movilizadora (lo que posteriormente ha sido utilizado por los técnicos publicitarios de la sociedad de consumo).

Entre sus obras expuestas (reproducidas de libros alemanes, pues en su caso no se puede hablar de "originales" y "copias", toda su obra fue destinada a la reproducción masiva y no a la exposición en galerías y la venta a compradores adinerados) estaban su primer fotomontaje en 1924, en el que se representa un mariscal pasando revista a un ejército de niños que avanza con sus fusiles, uniformes y banderas, mientras que los esqueletos de sus padres permanecen firmes detrás del mariscal; una composición en la que se ve a Goebbels levantando el brazo mientras arden los libros proscritos; una escena en un comedor en que toda la familia se alimenta a base de

balas, metralletas, hachas y obuses; Hitler levantando la mano en su característico saludo para recoger los billetes que un gran capitalista le ofrece discretamente; un programa de nuevos deportes para la Olimpiada del 36 en Berlín, en el que se incluyen linchamientos de judíos, jueces descargando hachazos, campos de concentración, bombardeos masivos; capitalistas cabalgando en cheques; la genial portada para un libro de U. Sinclair en la que se ve a tres capitalistas luchando entre sí para escalar los barrotes verticales de un gran signo dólar, junto a una serie de fotos que muestran cómo se subían los actores en unos andamios hasta conseguir las posturas que le interesaban a Heartfield y que éste utilizó luego para el montaje final; la pose enfática de Hitler mientras Goebbels le coloca una barba, muy serios los dos, con una leyenda inferior que dice: "Goebbels ha persuadido al Führer de que en adelante, cuando hable ante los trabajadores se coloque una barba de Karl Marx"; el nazi que está clavando unas tablillas en la cruz de Cristo transformándola en una cruz gamada o obligándole a transportarla. Son tales las asociaciones conseguidas en sus montajes y la perfección técnica con los que los realiza que resulta difícil explicarlos.

Ante este reencuentro con un artista "maldito" al que se ha mantenido en la más espesa oscuridad, creador de una forma de arte político que apenas se ha vuelto a utilizar, caben varias consideraciones:

— *Si se le ha marginado ha sido por la eficacia de su obra, porque "hacia daño al sistema y al no venderse como artista no se le pudo recuperar o asimilar.*

— *Quizá la única forma de combatir las ideas del sistema, a nivel artístico, sea mediante nuevas técnicas lingüísticas que combatan e invaliden los conceptos y símbolos que nuestra cultura carga.*

— *La rebelión vital y artística de los dadaístas les llevó a compromisos políticos que no bloquearon su capacidad creadora, sino que la potenciaron.*

— *Que, finalmente, en cada época histórica el artista se encuentra sometido a presiones sociales que inevitablemente influyen sobre él.*

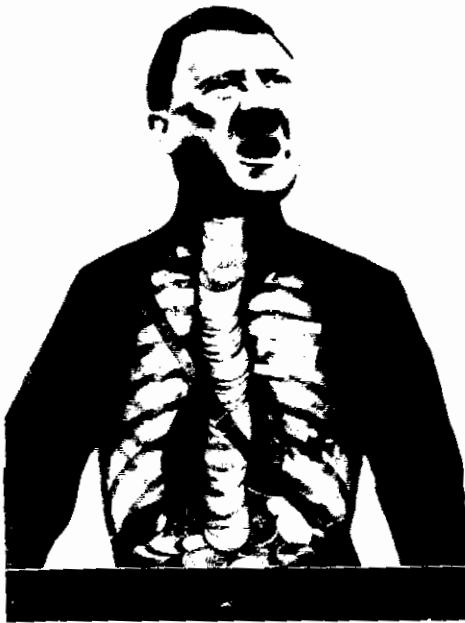
DEMETRIO ENRIQUE

leaders Rosa Luxembourg et K. Liebknecht, opportunisme et trahison de la social-démocratie) ont une profonde répercussion sur le mouvement Dada-Berlin, qui radicalise ses positions et se consacre davantage à l'activité politique. Comme exemple, qu'il suffise de citer l'affiliation au KPD (Parti Communiste Allemand) de Heartfield et de Grosz le jour suivant sa fondation, ainsi que celle de Piscator et d'autres intellectuels. "Tandis que les dadaïstes des pays de l'Entente, sous la direction de T. Tzara, ne considèrent le dadaïsme que comme "art abstrait", en Allemagne, où les réalités psychologiques pour une activité sont entièrement différentes, le mouvement Dada a adopté un caractère politique déterminé" (R. Huelsenbeck). "Dans ce Berlin de 1920 de l'après-guerre, où l'on entend encore des coups de feu dans les rues et la marche lourde des tanks, l'avant-garde parfait, pleine d'enthousiasme, d'une technique de la machine dont elle n'avait qu'une lointaine idée" (R. Hausmann). "Le Dadaïsme à Berlin n'était même pas et ne voulait pas être un art ou une tendance artistique. C'était un refus, à base politique, de l'art, tout particulièrement de l'expressionnisme qui, après une opposition initiale, avait été converti par la bourgeoisie, déjà pendant la guerre et encore davantage après la Révolution de Novembre, en un art de salon" (W. Herzfeld). C'est dans ce climat qu'a lieu, à Berlin, en 1920, la "Première Exposition Internationale Dada" dont le catalogue a pour couverture un photo-collage de Heartfield, appelé "Monteur dada". Ses expériences s'acheminaient vers la découverte des lois du photomontage, à travers des photo-collages ou assemblages de photographies par l'espace physique et la composition, en intensifiant la charge symbolique des photographies par des textes d'actualité politique. La photographie prend de l'importance dans son œuvre en s'imposant par ses valeurs "réalistes", par sa capacité de représentation et de reflet, et même de simplification d'idées politiques complexes. Son objectif était de maîtriser l'expression à l'aide d'images, en leur donnant un sens pour les rendre plus puissantes. Comme le disaient Grosz et Wieland Herzfeld, "Cette faim d'images existant actuellement dans les masses, peut-être plus forte que jamais, n'est plus satisfaite par ce que nous appelons habituellement l'art avec nos concepts traditionnels de vitrine. Ce sont la photographie d'illustration et la cinématographie qui satisfont ce besoin... Avec la



Deux photomontages, 1932





En haut, photomontage, 1932
En bas, photomontage, 1935

→ JOHN HEARTFIELD

découverte de la photographie le crépuscule de l'art a commencé."

Le point culminant de l'évolution de Heartfield a lieu en 1924, lors de l'exposition dans la vitrine de "MALIK" de ce que l'on peut considérer comme étant le premier photo-montage politique : "DIX ANS APRES : PARENTS ET ENFANTS", commémoration critique de la guerre de 14, où une armée en marche composée d'enfants en uniforme était superposée à une file de squelettes au garde-à-vous, pendant l'inspection des troupes par le Kaiser. Cette année-là marque sa maturité dans l'utilisation de la technique, linguistiquement révolutionnaire, du photo-montage dans un but de propagande et de mobilisation.

Un autre de ses apports novateurs a été celui de la distribution de son œuvre. Affiches, couvertures de livres et de magazines (parmi lesquels il convient de citer, à partir de 1929, celles de l'"Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" (AIZ), d'un tirage hebdomadaire de 1,5 mil-

lions d'exemplaires) ont été les voies de diffusion de ses ouvrages. Ils perdaient ainsi leur caractère d'"originaux" puisque destinés à être reproduits sur une grande échelle et donc à devenir des "copies". En même temps que les artistes soviétiques de l'agit-prop, son travail le menait vers la lutte idéologique, au moyen des nouvelles méthodes de reproduction massive.

On peut expliquer sa façon de procéder à travers ses montages. Celui du 16 octobre 1932, par exemple, est une composition où l'on voit Hitler levant la main pour recevoir, derrière son dos, une liasse de billets que lui tend un grand financier. Un texte en titre du montage : "j'ai derrière moi des millions" tiré d'un discours récent, avec en sous-titre : "le sens du salut de Hitler". Nous retrouvons ici le montage d'une photo-document historique (celle de Hitler saluant) avec des photos fictives (celle d'un faux financier avec son argent) qui, ensemble, donnent un sens précis à la phrase du discours, très différent au moment de sa formulation. Autre exemple, le montage du 19 décembre 1935, intitulé : "Hourrah ! Le beurre est tout !". On y voit une famille heureuse, composée des parents, de la grand-mère, de deux enfants, l'un grand et l'autre petit, et d'un chien. Tous sont assis à table dans une pièce où il y a un portrait d'Hitler et une multitude de croix gammées. Ils mangent avec grand appétit des morceaux de grenades, de haches, de mitrailleuses, de pistolets, de chaînes, d'écrans. Le sous-titre indique : "Göering dans son discours de Hambourg : Le métal a toujours renforcé un royaume, le beurre et la graisse ont, tout au plus, engraisé un peuple". Le montage consistait, en remplaçant la nourriture par des éléments métalliques, à renverser une situation quotidienne pour montrer le sens caché de la phrase textuelle de Göering, ou plus exactement son absence de sens.

Dans ses montages comme "LA JUSTICE", où l'on voit l'allégorie de la Justice, visage et mains bandés ; celui du Dr. Goebbels président du foyer où on brûle des livres ; celui du nazi clouant des planches sur la croix du Christ pour en faire une croix gammée ; celui de Hitler déguisé en boucher et aiguisant un couteau, le regard fixé sur un coq coiffé d'un bonnet phrygien à côté de lui, avec comme texte : "pas de danger : il est végétarien ! " ; etc... on remarque l'existence d'un langage spécifique qui choque le spectateur, lui révèle de nouveaux rapports entre les actes et les idées, avec une force bien plus grande que par le dessin car ce sont des images réelles qui en sont la base. Peut-être est-ce dans son intelligente sélection de photos-documents et de photos faites exprès pour la réalisation, ainsi que dans la combinaison de ces éléments avec des textes extrêmement significatifs, que l'on trouve ce qui leur donne cette force si rarement retrouvée en photographie.

Il faut aussi citer les travaux qui furent réalisés en 1924-25 sur les techniques du photo-montage par le Bauhaus et par les Constructivistes soviétiques. Au Bauhaus, Moholy-Nagy et Bayer (très portés sur les aspects formels de la composition) et Baumeister, plus proche de la réalité ont été les plus remarquables. Parmi les constructivistes, Shitonivski et El Lissitzky (que l'on peut peut-être considérer comme la deuxième grande figure dans la création du photo-montage, spécialiste en typographie et qui

eut à vivre les dures années de l'industrialisation et du nationalisme soviétiques). Les Dadaïstes Hausmann, Grosz et Baargeld se situent entre le collage et le photo-montage, avec la délicate H. Hoch. Les Hongrois Bereny et Por dans ses affiches ainsi que l'Espagnol Reanu ont également tenté la voie de la propagande, en créant de nouvelles symboliques.

EXIL ET HERITAGE

Pour en revenir à Heartfield, il doit s'enfuir à Prague en 1933, à la suite de l'attaque de sa maison par des S.A. Les autorités allemandes exercent alors des pressions pour qu'il ne puisse pas exposer en Tchécoslovaquie et demandent son extradition. Au début de la guerre, il se réfugie en Angleterre et présente à Londres en 1939 une exposition anthologique : "LA GUERRE D'UN HOMME CONTRE HITLER" et collabore à diverses publications par des photo-montages politiques. Il a des problèmes avec les autorités anglaises qui l'internent dans un camp de concentration où il tombera gravement malade. Il reste alors dans l'oubli pendant plusieurs années puis rentre en République Démocratique Allemande en 1950. Il y travaille comme scénographe de théâtre. En 1959, il expose à Moscou et à Pékin puis à Berlin-Ouest en 1966. Le public occidental le découvre aux expositions de 1967 à Londres, à Stockholm et à Francfort. C'est l'époque où les artistes pop utilisent diverses techniques photographiques et publicitaires pour créer un néo-dadaïsme dont ils renient des auteurs aussi caractérisés que Duchamp lui-même, considérant qu'il leur manque le négativisme et le sens critique essentiels à Dada. Le photo-montage intervient en grande partie mais sans assimiler les idées que Heartfield avait formulées. Il faut probablement en rechercher la cause dans les différents points de départ politiques et les intentions diverses. En 1968, Heartfield meurt à Berlin-Est, alors que surgissent des mouvements de révolte vitale, politique et culturelle, incontrôlables, qui, sous de nombreux aspects, peuvent être considérés comme héritiers légitimes des Dadaïstes, en particulier des Berlinoïses. Peut-être y a-t-il là plus qu'une coïncidence, cette année 1968 marquant la nouvelle explosion qui affecte alors tous les domaines dans la société où nous sommes ; explosion qui, dans le domaine spécifique de la communication artistique, peut être canalisée vers une voie de renouvellement sémantique, en reprenant les recherches de Heartfield, longtemps abandonnées, dans l'état avancé où il les a laissées. Ceci explique l'attrait actuel de son œuvre, alors que l'art d'avant-garde se débat entre une politisation combative et une assimilation à différents niveaux.

Pour finir, citons l'opinion de l'esthéticien Simon Marchán sur Heartfield : "Heartfield s'est posé le problème du réalisme au niveau des langages (pionnier et principale figure du photo-montage) et au niveau des contenus ; il a uni ces nouvelles techniques en prenant conscience progressivement de leur finalité et recherché des formes nouvelles pour des contenus nouveaux, dans une étroite union des deux... Heartfield peut signifier, même aujourd'hui, toute une leçon linguistique et réaliste."

Demetrio ENRIQUE

Bellas 74
Artes 74



AUGE DE LA FOTOGRAFIA EN LAS NUEVAS TENDENCIAS PLASTICAS

ENRIQUE B. MARTIN

UNO de esos giros imprevistos y, sin embargo cíclicos, de las tendencias estilísticas en el reino de las artes, nos coloca actualmente en un período de florecimiento de las tendencias representativistas que casi ha relegado al informalismo al capítulo de lo académico.

Comenzada a fines de los sesenta y afirmada en los setenta, como ha puesto de manifiesto la «Documenta 5 de Kassel», las tendencias realistas se imponen entre las vanguardias del momento. Lo cual se acompaña de una revalorización de la fotografía, a veces como punto de partida y en ocasiones como final del proceso. Son incontables los artistas que la utilizan como apoyatura o que trabajan sobre ella, transformándola y recreándola. E incluso entre los fo-

REPRESENTACION REALISTA DESORBITADA, LLEVANDO EL "POP" A SU EXTREMO, HECHA POR LA REVISTA "ESQUIRE".



PORTADA DE UN LIBRO CON UN FOTOMONTAJE DE JOHN HEARTFIELD (1916).

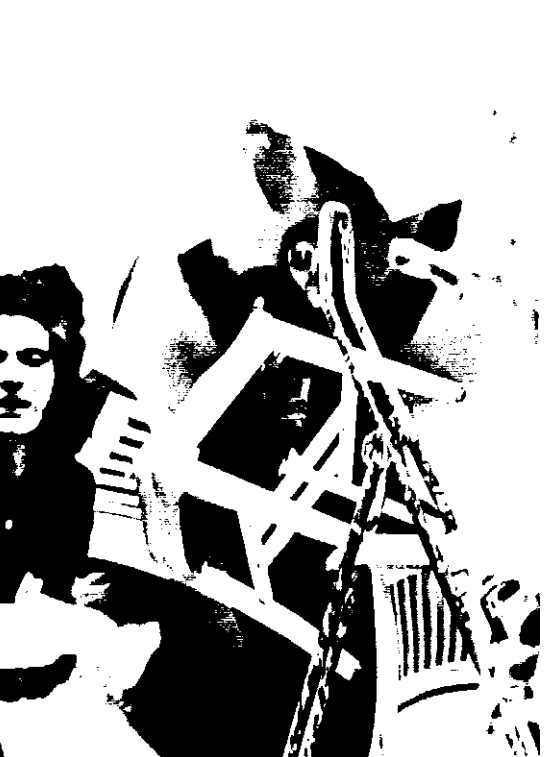
Estados Unidos y se ha exportado como vanguardia de manera un tanto artificial. Normalmente trata sobre aspectos banales de la vida en los suburbios de grandes ciudades o en pueblos pequeños; prestando atención a los grupos familiares rodeados de una variada gama de utensilios domésticos; o a reflejar escenas callejeras en momentos en los que «no pasa nada». El tratamiento técnico de estas obras se fundamenta en la reproducción de objetos y personas reales con todo lujo de detalles, pareciendo que esta pintura es una copia de la foto de álbum familiar, a escala natural. La posible interpretación de esta concepción de la pintura (a la que algunos críticos han considerado como la respuesta del capitalismo desarrollado al «realismo socialista» que fue durante varias

FOTOMONTAJE DEL CONSTRUCTIVISTA EL LISSITZKY.

tógrafos están surgiendo nuevas formas de realización a las que se puede rastrear el origen en el terreno pictórico. Nos referimos a esta evolución, tanto a nivel internacional como español.

Dentro de las escuelas realistas, se pueden distinguir claramente dos bloques, que responden a diferentes concepciones de la sociedad y la posición que el artista ocupa en ella. La primera es la del «sharp focus realism», que viene a significar algo así como «realismo perfectamente enfocado» (también llamada «Hiperrealismo») y su nombre se relaciona con ese aspecto técnico de la fotografía correspondiente al enfoque. Cuando las imágenes que componen la fotografía se hallan delimitadas, pudiendo observarse todos sus detalles con minuciosidad, ello se debe al cuidado puesto en enfocar la cámara. Esta escuela ha nacido en los





ASPECTOS DE UN HAPPENING FOTOGRAFICO, CREANDO UNA NUEVA REALIDAD PARA LA CAMARA.

décadas la forma de arte oficializada en los países socialistas, y que tan pocas obras dignas de mención ha producido, por su esquematismo y falta de imaginación) habría que encontrarla en una mentalidad bloqueada a la fantasía y conocedora de técnicas complejas, que sólo puede inspirarse en los temas grises de su vida habitual, en aquello que le rodea y puede tocar o recordar. Esta tangibilidad de los modelos va en consonancia con el materialismo consumista de la sociedad de la que proceden y en la que se mueven tales artistas.

También afectan los valores consumistas a los artistas que forman la otra gran tendencia; el realismo crítico, sólo que éstos en vez de aceptarlo y adaptarse a él, lo rechazan, sirviéndose de su obra como de un arma. El funk art (1); la nueva figuración (2); el shocker pop (3) son varias de las ramas en las que se divide el movimiento, usualmente con afinidades, e incluso integradas dentro del fenómeno de la contracultura o cultura «underground». En ocasiones se mezclan arte y política de forma nítida. El descontento ante una forma de vida que deja poco lu-

gar a la imaginación y la poesía ha impulsado a muchos artistas a oponerse y reflejarlo en su obra mediante la técnica de mayor facilidad comunicativa: el realismo.

Ambas —y antagónicas— tendencias se nutren en gran medida de la escuela «pop» que marcó la última parte de los años sesenta. De ella han tomado las distintas técnicas fotográficas (collage, montaje, parecidos mecanismos de reproducción) y los recursos de los carteles publicitarios. Reflejo de su época histórica como pocas veces ha existido otra escuela artística, el «pop» era hijo de la civilización de la imagen tanto como de la de la coca-cola; del dadaísmo como del futurismo; del culto al objeto como del miedo a la masificación.

Centrada su temática en los objetos de consumo, la actitud del artista «pop» era de inhibición a proyectar su subjetividad, elevando los objetos (o su representación) a la categoría de obra de arte, como hizo Dadá en los años veinte, pero con una diferencia esencial. Mientras Dadá negaba al arte y se burlaba del esteticismo, los «pop» descubrieron una belleza obsesiva en los productos que les inspiraban.

Muchas de las técnicas «pop» de manipulación de la imagen, como las repeticiones del mismo tema, idénticas o con ligeras variaciones; las series construidas con los mismos elementos; las combinaciones entre imágenes positivas y negativas, o entre distintos colores del mismo modelo; perfeccionadas por gente como Hamilton, Warhol, Liechtenstein y Rosenquist, han sido apropiadas por los realistas críticos, entrando a formar parte importante de sus elaboraciones. Lo que varía es el contenido, y esta diferencia es la que separa a unos y otros.

Abordando la situación en España a lo largo del 72 y 73, salta a la vista una preocupación intelectual y práctica en muchos artistas para asimilar lenguajes icónicos y establecer nuevos códigos de expresión, remitiéndose a la imagen fotográfica como elemento catalizador y materia prima de elaboración.

Entre los miembros reconocidos del nuevo realismo español se encuentra gente como Genovés (que acaba de ser expuesto en Madrid después de un largo silencio, mostrando una especie de panorámica de su obra); Canogar en franca alza tras



COMPOSICION FOTOGRAFICA CON REPETICION DE ELEMENTOS, DE DEMETRIO.

su premio en Sao Paulo; los Crónica y su ironía ante la historia, invitados a representar a España en la próxima Bienal de París (que en esta ocasión ofrece la novedad de reservarse a los artistas menores de 35 años); Somoza y sus contrastes culturales; y mucha más gente que pertenecen o se aparentan a la escuela.

En todos ellos se puede apreciar la estrecha relación que guardan con las imágenes, fijas o en movimiento; a veces provenientes del campo cinematográfico, cuya planificación y montaje influyen sustancialmente las nuevas experiencias en las artes plásticas.

También (los «conceptualistas») radican el origen de sus investigaciones en el campo fotográfico dedicados a profundizar en los mecanismos de la comunicación a través de imágenes. Elaborando por su cuenta, o seleccionando y componiendo fotos reproducidas por los medios visuales, se plantean problemas de tipo lingüístico, sintáctico y simbólico, efectuando un análisis similar al que el estructuralismo realizó en la literatura. Entre los que trabajan en este terreno destaca Corazón (que será el

otro invitado a la próxima Bienal de París).

Respecto a lo puramente fotográfico, un grupo se ha aglutinado en torno a la revista «Nueva Lente», entregados a la revisión del papel del «artista de la cámara», colocándolo a un nivel más de diversión o juego y de concepto que de fabricante de fotos. Su postura lúdica desecha el cuidado técnico para resaltar los fenómenos «cuando-por qué-para qué» que intervienen en la toma de fotos, importando más este contexto, e incluso la serie de fotos que preceden y continúan, que la foto acabada en sí misma. Aportan espontaneidad y tienen en cuenta el factor «azar», corriendo el peligro de caer en la acción por la acción. A veces prescinden tanto del material comunicable que sus fotos son herméticas, entendidas por el que conoce la situación que las originó y por nadie más.

Uno de los actos demostrativos de su visión de la fotografía fue el «happening fotográfico» realizado en la galería Redor. Se invitaba a todos los asistentes a ir con su cámara, y el cliqueteo continuo se apoderaba de los presentes como una droga. Si se llevaba cámara no se podía dejar de utilizar. El fotógrafo era a su vez fotografiado por todos los costados. El espectador perdía su miedo a posar y llegaba a relajarse y sentirse desinhibido ante las cámaras que le enfocaban (esta rigidez de la persona que se siente fotografiada es muy habitual y quizá provenga del primitivo miedo a lo mágico, al espejo que se puede llevar la imagen reflejada). Luego se procedió a crear un minicaos utilizando los objetos preparados a tal efecto en el salón, originándose una vorágine en la que movimiento, ruido y color se distorsionaban. Aunque no hayan salido muchas fotos de categoría, los participantes se divertieron. Y la fotografía ganó adeptos.

Todas estas actitudes de acercamiento nuevo al hecho fotográfico resaltan una especie de auto-defensa de los fotógrafos ante la invasión en su medio por grafistas y pintores. Así se le confiere importancia a la «instantaneidad» y «el momento creativo», acercándolos a cualquier aficionado. Aunque luego, para obtener buenos positivos, habrá que conocer el proceso técnico. En este sentido es similar la postura de muchos artis-

tas dedicados al «land art», que se van por los montes y playas para modificar la naturaleza, empleando objetos que encuentran y colocan (como las señales de pastores y piedrecitas en cavidades que Luis Muro realiza en Cuenca), o llevando ellos mismos los plásticos y botes de pintura con los que alterarán conscientemente el habitat natural. Una vez efectuado su acto creador, la fotodocumento será el testigo, y a la vez el objeto artístico, que sobrevivirá a la experiencia, cuando la lluvia y el viento descarguen su poder.

Finalizando esta panorámica de la evolución actual de la fotografía entre las artes plásticas, mencionaremos otra exposición celebrada en Madrid. Se trata del alemán John Heartfield, miembro del grupo dadaísta de Berlín, y que por primera vez ha sido expuesto en España.

Su obra consiste en foto-montajes realizados para ser difundidos ampliamente, como portadas de libros, posters o en revistas gráficas.

Y su importancia excepcional radica en haber sido el que descubrió las técnicas y códigos que regulan la composición de imágenes (fotomontajes), mezclando en ellos fotos de actualidad con otras compuestas por él mismo. A diferencia de los demás collagistas de los años 15-25, él era fotógrafo ante todo, y revolucionó las posibilidades expresivas de la imagen. Una técnica relativamente reciente (su primero data de 1924) y que lamentablemente apenas se ha continuado. Quizá ante la influencia que su exposición ha causado a los asistentes, veamos pronto un resurgir del fotomontaje en España. Lo cual sería una forma de abrir aún más campos a la fotografía.

1. Del que su máximo exponente sería Kienholtz con sus reconstrucciones.

2. Con gente como Alvermam; Rancillac; Velikovic; Zapata; Erro; y uno de los precursores, Bacón.

3. Este es el concepto del arte como efímero y no comercial, y sus autores ni exponen ni son conocidos. Se acercan al «happening» más que al rigor.

La manzana de Adan

La foto es una larga moda. Arriesgada cuando se trata de reportajes periodísticos, sofisticada cuando su tema es la moda o la publicidad y, frecuentemente, artística o como se la quiera llamar. Los últimos meses de 1975 prodigaron el último ejemplo: Richard Avedon deslumbró al público de Nueva York; en París, Françoise Sagan puso texto a un libro que recogía todas las muestras gráficas del *Bardot-symbol*, y en Madrid, Sam Haskins teorizó sobre su manzana in corpore sano. Y se asombró de su éxito madrileño (abarroto el Palacio de Congresos y Exposiciones, en la segunda semana de diciembre): "Jamás —reveló (como buen fotógrafo)— he tenido tantos espectadores."

El acto, organizado por una firma fotográfica japonesa, consistió en la proyección de una película que mostraba la forma de trabajar de Haskins y de 250 diapositivas, distribuidas en series con fondo musical. Quizá su mayor atractivo se debiera a la fama que ha ganado este autor por sus fotos de desnudos femeninos, publicadas en varios libros y en numerosas revistas de todo el mundo. Son especialmente conocidas sus variaciones sobre el tema de la mujer

y la manzana: "Para mi —explicó— el binomio manzana-chica representa, desde un punto de vista escultural, formas muy parecidas. Quisiera que se viesen estas fotos como ejemplo de los ejercicios que se pueden efectuar a partir de una idea simple, profundizando en sus diversas facetas. La mayoría de los fotógrafos saltan de un tema a otro sin haber sacado de ellos el máximo de sus posibilidades."

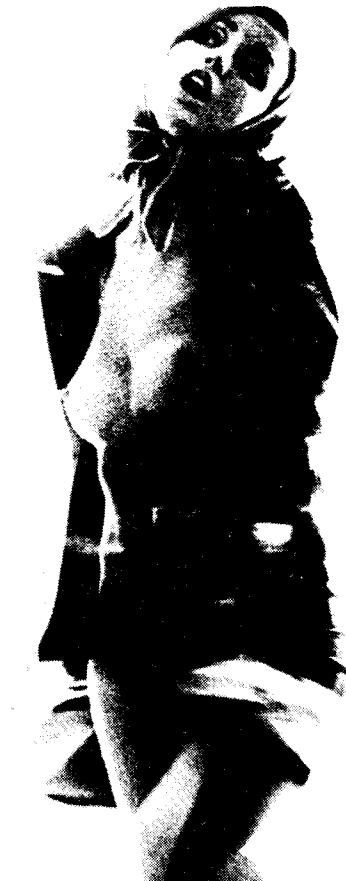
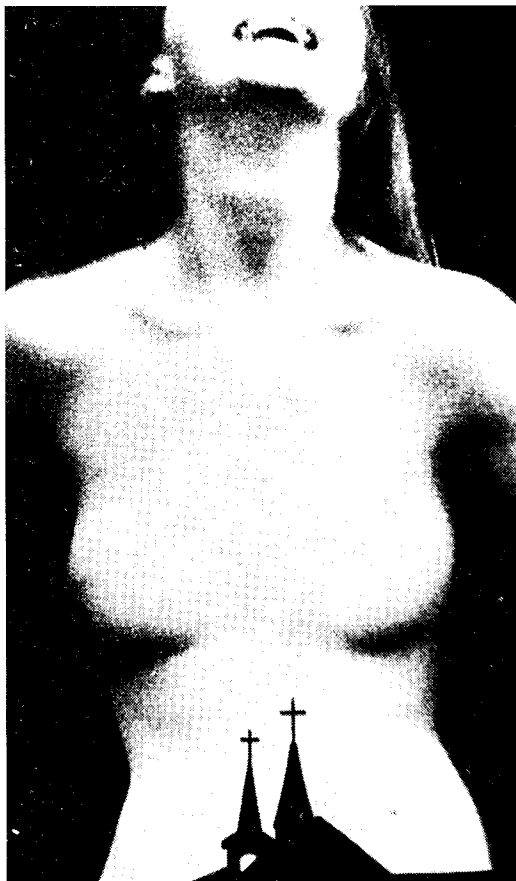
Haskins posee un magnífico estudio en Londres ("que al principio no tenía suficiente dinero para pagar") y vive de sus encargos publicitarios ("que están muy bien retribuidos, lo que me permite dedicar mucho tiempo y dinero a mis actividades creativas"), ayudado por un número variable de asistentes.

La mayoría de las fotos exhibidas se basaban en el cuerpo femenino, moviendo sus sofisticadas modelos por el estudio o en paisajes idílicos. En ocasiones se incluyen objetos combinados mediante superposiciones, que integran varias imágenes en una sola composición. El tema del cuerpo bello en un entorno agradable, con un excelente uso del color, se repite una y otra vez.

"Mi propósito es entretener a la gente y alegrarla, demostrar que la vida puede ser optimista. Ya hay bastantes fotógrafos que nos muestran la fealdad de la sociedad. Y también quiero desarrollar las posibilidades expresivas de la fotografía", respondió a una duda sobre si en sus trabajos había algo más que una búsqueda de la belleza formal.

Otra cuestión polémica de su obra es la referente al comercialismo con el que trata a la mujer. "Las *Women's Lib* me acusan de explotar el cuerpo femenino y ofrecerlo a los consumidores machistas, pero creo que mi obra es un tributo al cuerpo femenino, que admiro sinceramente. Soy atacado por hacer lo mismo que han hecho muchísimos pintores: reflejar la belleza femenina."

En un momento en el que la fotografía no sólo ha conseguido que se la considere arte, sino que también se pague como tal en las galerías artísticas (una prueba aplastante es la exposición de retratos que Richard Avedon ha inaugurado en la Marlborough, de Nueva York, con series numeradas de diez a cincuenta copias, a precios que oscilan entre las 12.000 y las 120.000 pesetas cada una), es constatable el masivo interés de los fotógrafos por dedicarse al desnudo femenino con una visión estética. ♦



SAM HASKINS

El arte de vender

En sus principios, la fotografía fue considerada pintura menor. Luego, su aspecto documental o publicitario superó al llamado artístico, salvo excepciones. Más tarde, coincidió con los deseos de un arte masivo, sin obra única. Ahora, en fin, la Galería Multitud, de Madrid, auspicia la piraeta: ciento sesenta fotos —de cuarenta autores— que aspiran a ser arte y no de ensayo —tiradas en copia única o en escasísimas versiones, con tácita destrucción del negativo como aval—, se exhiben allí desde el pasado 10 de febrero.

Esta exposición, por tanto, no es sólo un homenaje. “Pretendemos —dicen los organizadores— que sea también un punto de partida hacia la consideración de que una fotografía original, firmada y numerada, tenga como mínimo la misma categoría de valor artístico y comercial que la obra gráfica de los artistas plásticos.” El método de valorización (los precios oscilan entre las mil cuatrocientas y las cincuenta mil pesetas) es simple: comprometer al fotógrafo a no tirar más copias de cada negativo que el número prefijado y destinado a la venta. La tirada máxima es de veinte ejemplares, aunque haya autores que deciden imprimir un único original y destruir posteriormente el negativo, con lo que su precio resulta más elevado.

“Se acaba de conseguir el espaldarazo para que en España se considere a la fotografía como arte y arte comprable”, explicó a CAMBIO16 Ignacio Barceló, director de la revista *Arte Fotográfico*. “A ver si acabamos ya de preocuparnos por la presentación de las fotos, pegándolas sobre un *tablex* con cuatro chinchetas —añade—. Respecto a la exposición en sí, creo que se echa de menos el reportaje, género muy influyente en el país, y el retrato, que también se cultiva mucho.”

Para Gerardo Vielba, presidente de la Real Sociedad Fotográfica, “los seleccionadores no han tenido en cuenta algunas de las últimas tendencias de la fotografía española que, independientemente de que se hayan afianzado o no, deben ser consideradas. Si exceptuamos a los miméticos, que repiten artificialmente lo que se hace por ahí fuera, no creo que haya habido una ruptura entre nuestra fotografía más reciente y la anterior; más bien se trata de una actualización”.

Carlos Pérez-Siquier, editor del *Anuario Fotográfico Español*, es optimista: “Creo que dentro de lo conceptual, el informalismo, el hiperrealismo y hasta la abstracción, la fotografía española actual puede competir ventajosamente con la de otros países”.

“Aquí hay mucho cadáver”, expresa de forma rotunda Jorge Rueda, director de la revista *Nueva Lente*. “Es una muestra de fotografía española, no la muestra. Falta un gran sector de la fotografía joven. En general, nuestra fotografía adolece de poco conocimiento y hondura, la gente no se vuelca a fondo en lo que hace. Y respecto a las tendencias fotográficas, responden a los vaivenes culturales de cada medio de expresión.”



“EL EMPALADO”

FOTOGRAFIA

Junto a la concepción documental de la fotografía hay otra que ha contado con un número menor de adeptos, pero que ha desarrollado valiosas experiencias. Es la de utilizar la técnica fotográfica como medio de expresión individual sin respetar la disposición y relación con que aparecen cotidianamente.

Uno de los medios técnicos que han permitido esta transformación de la visión de la realidad es el fotomontaje. Descubierta por los dadaístas en su versión más simple ("collage" de fotos recortadas acompañado a menudo por dibujos), fue empleado por artistas de la vanguardia constructivista rusa y de la Bauhaus alemana a principios de los años veinte. De formación pictórica, pocas veces estos artistas realizaban directamente las fotos manipuladas, y será el dadaísta alemán John Heartfield quien primero elabore una gramática del fotomontaje, con unos recursos y planteamientos propios de fotógrafo.

La función política que Heartfield asignaba al fotomontaje fue compartida por otros artistas, entre los que destacó en la España republicana el valenciano José Renau, eficaz cartelista cuyo regreso a España este verano presagia un merecido reencuentro con uno de nuestros creadores más terriblemente marginados.

Prácticamente, todas las experiencias españolas sobre el fotomontaje desaparecieron con el final de la guerra y, a excepción



de la gran labor aislada de Antonio Gálvez (radicado en París), hasta la década de los setenta no resurge aquí la valoración de este método expresivo.

Actualmente, Jorge Rueda (*) es acaso en España su máximo

(*) Jorge Rueda. Photogalería. Exposición hasta el 30 de abril. República Argentina, 2. Madrid.

representante: "El reportaje tradicional —dice— se ha hecho perfectamente digerible y si se quiere impactar al espectador hay que tender a una funcionalización del lenguaje fotográfico".

"Mi actitud vital se manifiesta en la producción de una foto tanto por las técnicas habituales como por otros medios —llámense montaje, trucos o adición— que contribuyen a enriquecer el resultado. No parto de un esquema teórico, sino que la posible carga crítica de cada foto responde a mis visiones, parciales y subjetivas, pero que configuran mi expresión". Para Jorge Rueda, treinta y tres años, autodidacta, antiguo reportero de prensa y actual director artístico de *Nueva Lente*, "a la fotografía siempre se le ha reconocido el papel de representación más creíble en cuanto fuera más real. Las técnicas de fotomontaje que se manejan ahora son muy completas y convierten en creíble y funcional su lenguaje".

Los temas de las obras de Rueda denotan una actitud sarcástica, destructiva y opuesta a toda represión. Son esperpentos móviles analizados con una lúcida frialdad. "En ningún caso el fotógrafo, como ciudadano civilizado que es, puede sustraerse a los controles políticos, sociales y morales que pesan sobre él. Por eso su trabajo está tremendamente condicionado".

Un ejemplo inmediato de los condicionamientos a que hace referencia Rueda se puede encontrar en su misma exposición. Falta muchas de sus obras más críticas. Y es que no están realizadas pensando en su venta ni son del gusto de los compradores. ■

Una novedad de cuarenta años

Fotomontajes antinazis de John Heartfield

El primer artista que dio una consistencia teórica y política al fotomontaje, al unir trucajes fotográficos, dibujos y collages de textos realizados por un equipo de trabajo que se consideraban a sí mismos como militantes políticos fue John Heartfield. El libro "Guerra en la Paz", editado por Gustavo Gili, de pequeño formato y precio asequible, ofrece 90 de sus fotomontajes para análisis y admiración del público español.

John Heartfield nació en Berlín en 1891 con el nombre de Helmut Herzfeld, luego cambiado como protesta por la anglofobia imperante en Alemania. Después de ser figura central en el movimiento Dada, de Berlín, trabajar con el Grupo Rojo de artistas revolucionarios, exiliarse y regresar a la RDA para morir en el mismo Berlín en 1968, empieza ahora a ser conocido por toda Europa. Aquí en España se le descubrió con motivo de una exposición organizada en 1973 por la galería Redor de Madrid, que sorprendió a los profesionales de la comunicación por sus aportaciones a un nuevo lenguaje iconográfico.

Según explica el propio Heartfield, el título "Guerra en la Paz", que abarca parte de su producción del período 1930-1938, caracteriza "mis montajes (que) habían sido concebidos como armas en ese período de guerra nuestra en la paz contra la dominación nazi...". A través de ellos se puede seguir la incontrolada ascensión de Hitler y sus sistemáticos engaños al pueblo alemán con una agudeza que supera la de cualquier libro de historia, pues son las propias imágenes del momento las que se manipulan para desenmascarar las apariencias y hurgar



en la motivación y objetivos reales de cada personaje.

La revista "A-I-Z"

Tanto interés como la calidad formal de las obras la tiene el medio utilizado para su difusión. La revista "A-I-Z" (Periódico Ilustrado Obrero) tenía en 1931 una tirada semanal de 500.000 ejemplares, lo que la convertía en el principal órgano de expresión de los luchadores antinazis, hasta que en 1933 fue trasladada a Praga por ser imposible su existencia en Berlín. Con

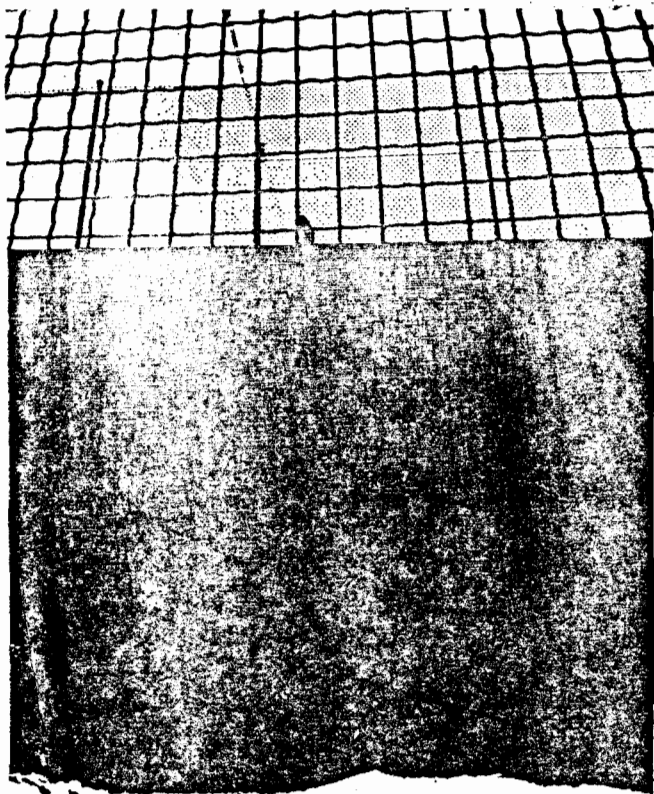
provocando un impacto en el lector. Una buena prueba de esto es la reproducción en la portada del suplemento semanal de "El País" del pasado domingo, de un dibujo idéntico a un fotomontaje de Heartfield de 1932. Y la imagen funciona ahora como hace cuarenta y cinco años.

Otra de las formas con las que este genial artista logró realizar obras que no se cotizasen en los mercados del arte y que pudieran ser vistas por miles de personas, fue en su labor como portadista. Las atrevidas composiciones de imágenes, a las que ya nos tienen acostumbrados las portadas de muchos libros, son una herencia de las experiencias que Heartfield inició en la editorial de su hermano, Malik, en los años veinte. Esta actitud de rechazo total a la comercialización burguesa del arte la adquirió junto con su amigo G. Groz, en la época en la que ambos escandalizaron a los bienpensantes de su sociedad con el dadaísmo que proclamó que "el arte estaba muerto" ya para siempre.

la ocupación nazi de Checoslovaquia dejó definitivamente de existir. Fue en esta revista, impresa en huecograbado en cobre, donde Heartfield tendría la oportunidad, como colaborador fijo, de publicar 238 fotomontajes, en muchísimas ocasiones como portada de la revista. Que los temas tratados se refirieran a la actualidad del momento (alianza de los nazis con el capital, guerra de España, Eje Roma - Berlín - Tokio, anexión de Austria, etcétera), no impide que sigan, en la mayoría de los casos,

Las fotos del abominable Yeti

Demetrio Enrique



VIVA! No muera esta noche

El Yeti, uno y trio al mismo tiempo, es el nombre de guerra colectivo de tres fotógrafos de prensa que hasta el 12 de diciembre exponen su espeluznante obra en la única galería de Madrid dedicada exclusivamente a la fotografía, El Photo-centro.

En las antípodas de la reproducción "realista", los "yetis" juegan a descolocar el orden lógico de los elementos de la imagen, distorsionando las actitudes y hundiendo las bases que regulan el ceremonial de la vida social.

Varias de sus fotos son retratos en interiores, donde unos espejos que parecen gozar de libertad de movimiento se obstinan en dar su propia visión de la imagen reflejada. También presentan unos extraños paisajes donde algún que otro paseante parece hallarse en pleno centro urbano, como ese policía armado en una playa, megáfono en mano, ordenando disolver no se sabe qué manifestación.

Las técnicas utilizadas son múltiples, con varios de los trucos más usuales del fotomontaje, a los que se podría englobar dentro de una "albañilería del cuarto oscuro". Las tijeras y otras herramientas participan casi tanto como la ampliadora en el resultado de la foto. Otro factor que ayuda a destrozarse la realidad es la coloración manual de la mayoría de sus imágenes, al estilo de los fotógrafos de bodas y bautizos de finales del siglo pasado. Que en una misma foto coexistan trozos en blanco y negro con otros en color, es otra ruptura con los convencionalismos.

Estas dos técnicas, la del fotomontaje y la de colorear a mano, junto con la formación de series para contar una historia, son de las que tienen más simpati-

zantes en la nueva generación de fotógrafos que ahora mismo están en la vanguardia de la fotografía creativa.

La vertiente profesional de los "yeti" les impulsa a usar imágenes típicas de reportajes de prensa junto con otras publicitarias, como en su serie de doce "Mensajes para la Democracia", firmados por un Ministerio de Educación y Conciencia 1983 y que cuentan con sabrosos anuncios del tipo: **Córtese las uñas... al menos en la temporada turística; España, no pellizques a las turistas. Europa te observa; Por lo que más quiera, NO LLORE.** Las imágenes correspondientes poseen un impacto crítico de gran fuerza.

Y en cuanto a los precios, lo normal cuando se trata de esta hermana ceciente de las artes: entre cinco y siete mil pesetas.

menzase a morder su identidad..., como ha engullido, implacable, a los hijos de las solanas, de los vaciados poblachones, de los ámbitos desolados de la vasta planicie. Este libro pretende

rescatar en imágenes los flecos del expolio, acercarse a las raíces de nuestra vida popular, recomponer el entramado de nuestra derruida memoria común.»

CRONICA DE LA LUZ



Con tal motivación, Publio López Mondéjar, durante años, ha recorrido las provincias manchegas en busca de imágenes antiguas, placas de cristal y daguerrotipos lo mismo que tarjetas y amarillentas copias. Localizó decenas de archivos de placas y negativos, conservados por los herederos de los antiguos fotógrafos locales, y tras seleccionar lo más representativo, reprodujo originales y positivó copias. Más de doscientas fotos se incluyen en este libro, *Crónica de la luz*, de cuidada impresión, que acaba de editarse.

Al reunir todo tipo de imágenes desde la aparición de los primeros fotógrafos, hacia 1855, hasta 1936, surge de nuevo ante el lector el fantasma de lo que fue la vida rural, conservada durante siglos apenas sin transformación. Salvo en lugares muy aislados, esta vida tradicional ha desaparecido en la actualidad, y las fotos quedan como único documento recordatorio. Fiestas y trabajos, ambientes y personajes, la vida y la muerte en los pueblos manchegos son así reflejados, desbordando el marco localista para incluirse en el ámbito de la memoria colectiva. Recuperación sociológica por un lado, estética por otro, ya que entre los desconocidos fotógrafos ambulantes se dan visiones artísticas de gran sensibilidad. Con un estudio general y la investigación de vida y obra de muchos de estos fotógrafos locales termina la labor fotohistoriadora del autor.

CRONICA DE LA LUZ
De Publio L. Mondéjar
(Ediciones El Viso)

«La idea de este libro nació hace varios años, movida por el inconcreto propósito de reconstruir un retrato de la vida de nuestros pueblos antes de que el viento del Progreso co-

Demetrio E. BRISSET

Alfonso: "odio la destrucción"

Reportero y retratista, en su archivo guarda gran parte de la memoria gráfica española y con sus ochenta y tres años mantiene una apasionada relación con la fotografía.



Jesus Navarro

CON motivo de la exposición antológica de un centenar de fotos organizada en Madrid hace unos meses y la simultánea concesión de la Medalla de Oro de la Villa, el gran público ha descubierto el valor histórico-artístico de los Alfonso. Foto-reporteros con los ojos muy abiertos, supieron colocar la cámara justo en los sitios donde los actos se convertirían en eventos, congelando para siempre rostros y gestos. El fundador de la saga fue Alfonso Sánchez García, nacido en una familia de empresarios teatrales y republicanos. Después de varios años de aprendiz en un estudio fotográfico, en 1900 cumplía los veinte colaborando con *El Imparcial*. En

1902 nació en el Madrid medieval el primero de los hijos que le ayudarían en el trabajo, Alfonso Sánchez Portela, y cinco años después inauguraba un estudio propio, en competencia con los otros 58 que ya albergaba la capital, que por entonces superaba el medio millón de habitantes. «Nací entre fotografías, oliendo a hidroquinona y deslumbrado por el magnesio. Recuerdo que salía del colegio, dejaba los libros en mi habitación y me iba corriendo al estudio, que encerraba para mí un misterio sugestivo y apasionante. Desde los diez años no hice otra cosa que dar vueltas entre los ayudantes de mi padre, fijándome en todo y preguntándolo todo,

hasta que decidí coger las cámaras y salir con ellas a la calle. En mil novecientos dieciocho ya tenía muy claro que sólo me interesaba la fotografía. En ese mismo año comenzaron mis colaboraciones en la prensa, en una sección dedicada a tipos populares: el mielero, el barquillero, el conductor de simones, el organillero, el paragüero, el mendigo, el tostador de café, el músico callejero. Madrid era entonces más íntimo y resplandecía en un segundo Siglo de Oro. Por las calles te encontrabas a Joselito, García Lorca, Belmonte, Valle-Inclán, La Fornarina, La Chelito... Con mi cámara en la mano y mi juventud me sentía dueño de aquel universo. La cámara te daba como un sello, que te permitía meterte donde nadie podía entrar y ver lo que nadie podía ver. Eso era para mí algo embriagador. Así, desnudo, soy muy tímido, pero con la cámara soy otro, me da mucha fuerza.»

Las guerras de Marruecos consagraron a los Alfonso dentro del mundo de la prensa. En 1909 es el padre quien trabaja en los frentes, y en uno de los combates más duros del Barranco del Lobo debió abandonar las cámaras y ayudar al transporte de heridos, servicio por el que fue condecorado. En la península era tal el interés despertado por los avatares bélicos, que aparte de la información gráfica de la prensa se editaron colecciones de postales y folletos fotográficos. Así, con su material se publicaron varios fascículos al precio de 25 céntimos, que eran devorados por los familiares de los reclutas, para conocer su entorno y actividades. En 1922 será Alfonso hijo quien asombre al país al fotografiar al caudillo de los rebeldes, Abd-el Krim. «No era fácil conseguir buenos reportajes, dependiendo de las informaciones del mando español, que no veía bien que los periodistas llegásemos a los puestos de vanguardia.» Junto con otros dos informadores se infiltra en el campo enemigo, y «a pesar de la odisea tremenda que tuvimos para llegar hasta su cuartel general, a punto estuve de regresar sin su foto. Después de hacer el reportaje del campamento, cuando llegó el momento de retratarle a él no quería, por prohibirle su religión la reproducción de la imagen. Tuve que emplear todo mi ingenio para convencerle. Al fin, cuando lo daba por perdido, se

ENTREVISTA

levantó y me dijo con voz pausada: "Va usted a retratarme". A pesar de la poca luz que había dentro de la tienda, evité usar el magnesio, porque el fogonazo podía habernos resultado fatal. Así que instalé mi trípode y di a la placa una exposición de varios segundos».

La repercusión de la exclusiva con el guerrero rifeño reputará a su autor, quien releva al padre en las labores de la calle para que éste se dedique al estudio, hasta su muerte en 1952. Por el estudio-rebotica pasaron políticos, periodistas, toreros

increpó diciendo que algún día iba a estar yo antes que el propio muerto».

Durante la década de los treinta su cámara se constituye en testigo de cargo de la historia española: el proceso de Jaca, el comité revolucionario republicano en la cárcel, la sublevación de Sanjurjo, mítines, elecciones, asalto al Cuartel de la Montaña, bombardeo de Madrid, vida cotidiana de la ciudad sitiada, la rendición. Debido a su trabajo para los periódicos republicanos, los Alfonso fueron invalidados para

raron unos cinco mil ejemplares que se agotaron, e incluso me he quedado sin ninguno al regalarle el último al doctor Marañón, que me lo pidió para un compromiso». Al año siguiente será revalidada la orden que les impedía ejercer el periodismo, pero los Alfonso no volverán: «Encontré mi sitio en el estudio y, además, para el periodismo de calle, de acción, se necesita mucha energía y juventud». En la década de los ochenta le llegó al último de los Alfonso el reconocimiento público que injustamente se le había esca-

“Sólo me interesa mi obra; es el testimonio de mi esfuerzo por lo único que me ha impulsado en mi trabajo: la creación”

y gentes de la farándula. Pero Alfonso hijo no se limitó a modelar con la luz sus personajes, sino que salió a retratarlos en su ambiente. «El de Antonio Machado es quizá el retrato que he hecho con más entusiasmo, donde pude reflejar la visión que tenía de él. Fui al café de las Salesas, donde se reunía por las mañanas, y allí logré hacer esa foto que ha dado la vuelta al mundo tantas veces y que, tantas veces también, me han silenciado como su autor. A Unamuno le retraté echando la siesta, y a Valle-Inclán tumbado en una *chaise-longue*, y debido a la postura se le veían un par de agujeros en las suelas de los zapatos. Pero su retrato que más aprecio es el que le hice en uno de sus paseos por la Castellana, lugar donde entonces se podía pensar y gozar de la naturaleza al mismo tiempo. Como andaba con los brazos hacia atrás, no se le notaba el defecto, y yo siempre he buscado la parte más bella del personaje. Y se tenía que estudiar antes la forma de verlo, porque se hacía una placa y tenía que salir bien, no como ahora, que se pueden tirar muchas fotos y luego elegir entre ellas.» Pero su mayor campo de trabajo era la prensa, buscando los sucesos de interés: «Iba lo mismo tras los asuntos políticos como pasionales, no faltando un juez que al llegar al lugar de los hechos me encontró allí y me



Nació entre fotografías, oliendo a hidroquinona y deslumbrado por el magnesio.

ejercer de nuevo en la prensa. Esta desgracia se sumó a la pérdida de parte del archivo familiar al caer una bomba en el estudio. Indesmayables, Alfonso y su hermano Pepe recorrerán en auto-stop los pueblos de Toledo para fotografiar grupos y sacar fotos de carné, pagadas a menudo en especie. Gracias a la argucia de retratar al general Moscardó en las ruinas del Alcázar, consiguen que se les permita reabrir el estudio, con lo que podrán mantenerse sin ahogos. En 1951 publica *Rincones del viejo Madrid*, álbum de fotos nocturnas «donde el protagonista era el farol, con su enigma, misterio y silencio, sin seres humanos. Se ti-

moteado durante tantos años. Para todo el mundo, Alfonso es hoy uno de los grandes clásicos de la fotografía española. «A mí, este reconocimiento, que ya tuve en la época de los años de la República, me produce una cierta satisfacción. Pero soy ya muy mayor para dejarme seducir por este tipo de vanidades. Sólo me interesa mi obra, que ordeno y cuido en mis ratos de ocio. Es el testimonio de mi esfuerzo por lo único que me ha impulsado en mi trabajo: la creación. Porque yo soy un creador y, quizá por eso, siento tanto odio por la destrucción.»

DEMETRIO E. BRISSET ■

Fotos y Cultura

Usos expresivos de las imágenes fotográficas



Texto íntegro

*Universidad de Málaga
Málaga (2002), 130 págs*



2) Ensayos:

1996: “La dinámica del fotomontaje”, *Telos (Cuadernos de Comunicación, tecnología y sociedad)*, núm. 47, pp. 46-56.

1998: “La fotografía etnográfica: algunos problemas”, en *Anales del Museo Nacional de Antropología* núm. V, Madrid, pp. 159-186.

1999: “La fotografía etnográfica: el caso de E. S. Curtis”, en *Antropología Visual en Castilla y León e Iberoamérica*, (A. B. Espina, dir.), Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla-León, Salamanca, pp.74-79.

2004: “Antropología visual y análisis fotográfico”, *Gazeta de Antropología n° 20 (Internet)*, pp. 1-10.

2004: “La fotografía bélica, los modos de transformación de realidades y su uso propagandístico”, *Comunicación y guerra en la Historia* (A.Pena,coord.) Tórculo, Santiago de Comp., pp. 683-698.

2005: “Fotografía, muerte y símbolo”, *Gazeta de Antropología n° 21 (Internet)*, pp. 1-15.

2006: “La muerte del miliciano: la foto más famosa de la Guerra Civil”, *La Aventura de la Historia n° 95*, sept., pp. 31-33.

2007: “Antropología visual y análisis fotográfico”, reproducido en la revista FOTO.



Autorretrato, Madrid 1984

La dinámica del fotomontaje



Texto íntegro

*Telos. Cuadernos de
Comunicación, tecnología
y sociedad nº 47(1996),
pp.46-56*

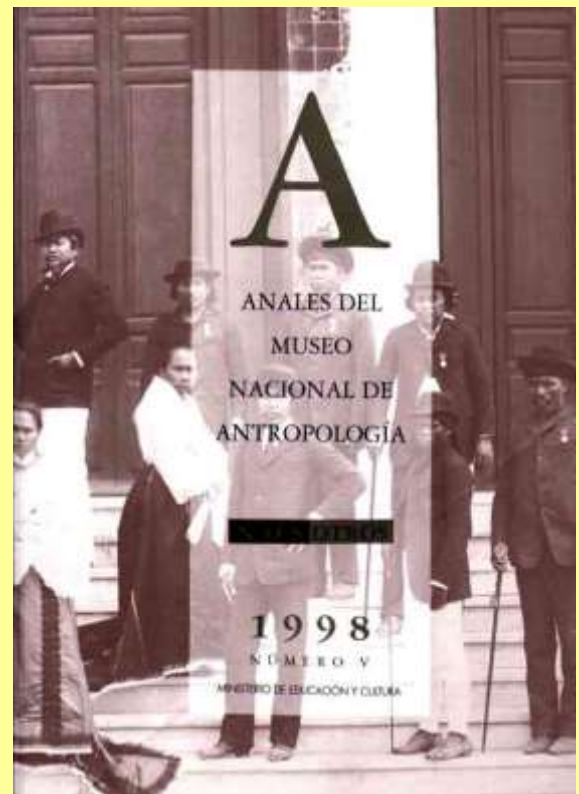


La fotografía etnográfica: algunos problemas



Texto íntegro

*Anales del Museo Nacional
de Antropología nº V (1998)
Madrid, pp. 159-186.*



La fotografía etnográfica: El caso de E. S. Curtis



Texto íntegro

*Antropología Visual
en Castilla y León e
Iberoamérica, II
(A. B. Espina, dir.)
Instituto de Investigaciones
Antropológicas de Castilla-
León, Salamanca, 1999,
pp. 74-79*



Antropología visual y análisis fotográfico



[Texto íntegro](#)

Gazeta de Antropología
nº 20 (2004), pp. 1-10

GA **Gazeta de Antropología** ISSN 0214-7504

Gazeta de Antropología, 2004, 20, artículo 01. <http://dx.doi.org/10.3881/7262> Versión HTML · Versión PDF

Publicado: 2004-01

Antropología visual y análisis fotográfico
Visual anthropology and photographic analysis

Demetrio E. Brisset Martín
Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Málaga, Málaga.
brisset@uma.es

RESUMEN:
En nuestra hipercomunicada sociedad actual, la fotografía (tanto analógica como digital) sigue siendo un soporte comunicativo básico. Para facilitar el conocimiento antropológico que se puede adquirir a partir de las imágenes fotográficas, y ampliar estudios comparativos, puede ser muy útil convertirlas a una ficha común. En este artículo se exponen diversas propuestas, comenzando con un modelo de ficha y un par de ejemplos de su aplicación.

ABSTRACT:
In our hyper-communicated society, photography (both analogical and digital) still remains as a basic communicative means. To provide anthropological information from photographic images and to carry out comparative studies from them, it can be useful to apply them to a shared index-card. In this article, we present several proposals, ending with a photographic index-card model and a couple of practical examples.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS:
antropología visual | fotografía | imágenes | visual anthropology | photography | images

Fotografía, muerte y símbolo



[Texto íntegro](#)

Gazeta de Antropología

nº 21 (2005), pp. 1-15

GA **Gazeta de Antropología** ISSN 0214-7564
#P21-2005-Artículo 01 http://hdl.handle.net/10401/257 Versión HTML Versión PDF

Fotografía, muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual
Photography, death and symbol: Approach from image anthropology

Demetrio E. Brisset Martín
Departamento de Comunicación Académica, Universidad de Málaga, brisset@uma.es

RESUMEN
Apertiendo a una viva polémica en Internet sobre la realidad o escenificación de la famosa foto del miliciano caído, de Capa. Siendo indudable su carácter de ícono simbólico, aquí se proponen ciertos requisitos para que una imagen fotográfica se convierta en símbolo. Para ello, se partirá de enfoques sobre lo simbólico desde la semiótica, el psicoanálisis, la iconología y la antropología visual. Un recorrido sobre las relaciones históricas entre foto bélica, muerte y simbología finalizará con los pecores Pulitzer de fotografía. Por un análisis formal y otros argumentos, se opina que dicha magnífica foto de Capa es parte de un montaje sobre unas maniobras propagandísticas de la CNT.

ABSTRACT
Contribution to a strong controversy in the Internet concerning either the authenticity or the dramatization of the Capa's famous photography of the fallen militiaman. In view of its unquestionable character of symbolic icon, some requirements are proposed here for a photograph to become a symbol, approaching the issue of symbolism from different perspectives: semiotics, psychoanalytic and iconography to visual anthropology. A journey through the historical links between war photography, death and symbolism that leads to the Pulitzer photography prize. Through formal analysis and some other arguments, it is suggested that this splendid photograph would belong to a report on propaganda tactics of the CNT.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS
antropología visual | Robert Capa | imágenes y símbolos | propaganda | fotografía bélica | muerte | image anthropology | image and symbol | war photography | death

*La fotografía bélica,
los modos de transformación
de realidades
y su uso propagandístico*



[Texto íntegro](#)

*Comunicación y guerra
en la Historia*

(A.Pena, coord.)

*Tórculo, Santiago de Comp.,
2004, pp. 683-698.*



LA AVENTURA DE LA

HISTORIA

Año 8 · N° 95 · 3,60 €

Con libro-DVD: La España de Franco: 8,95 €

GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Lisboa apoya la sublevación

KU KLUX-KLAN

El Sur cabalga de nuevo

ULISES

Tras las huellas del mito

DOSSIER

Azote medieval

LOS VIKINGOS

EN BUSCA DE TIERRA Y FORTUNA

La pesadilla portuguesa de Felipe II: EL PRIOR DE CRATO

La fotografía más famosa de la Guerra Civil

LA MUERTE DEL MILICIANO

70 aniversario de la instantánea de Robert Capa, símbolo universal de la guerra. **DEMETRIO E. BRISSET** investiga la repercusión de la fotografía, su autenticidad y la identidad del miliciano muerto en Cerro Muriano

En la madrugada del 5 de septiembre de 1936, regulares y legionarios, al mando del general Varela, lanzaron una ofensiva desde Córdoba para desalojar a la columna Miaja, que presionaba desde la cercana sierra. Al atardecer, iniciaron su avance contra Cerro Muriano, de cuya defensa se encargaba la milicia cenetista llegada hacía un mes de Alcoy, y en la lucha cayó un vehemente libertario de 24 años, con la triste gloria de morir tres veces, al perder vida, nombre e ideología.

Su anónima fama se debió a la cámara de un antifascista húngaro de su misma edad, André Friedman, al haberle captado en trágica caída cara al sol, consiguiendo quizás la más difundida de las fotografías de guerra del siglo XX. Firmada con su seudónimo Capa, al medio mes se publicó en la revista francesa *Vu*, como parte de un reportaje gráfico titulado: "La guerra civil en España: cómo cayeron, cómo huyeron", colocada encima de otra foto casi idéntica de otro miliciano desplomándose. Bajo ambas, un texto poético: "Silba una bala fratricida y su sangre es bebida por la tierra natal...". Y junto a éstas, otras de familias escapando de los bombardeos, que "evocan éxodos del Antiguo Testamento".

El 12 de marzo de 1937 fue publicada en la norteamericana *Life*, ilustrando el artículo "Muerte en España: la Guerra Civil ha costado 500.000 vidas en un año", y con el pie: "La cámara de Robert Capa captura a un soldado español en el instante en que es derribado por una bala en la cabeza en el frente de Córdoba".

Según R. Whelan, un biógrafo de Capa, "los lectores quedaron impresionados, ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías de guerra habían sido necesariamente estáticas y tomadas a distancia [mientras que] la Leica de 35 mm de Capa era discreta y le permitía la máxima movilidad". A finales de 1938, el *Picture Post* británico publicó muchas de las fotos de Capa sobre la Guerra Civil, proclamándole como "el mejor fotógrafo de guerra del mundo", fama

que confirmaría con sus reportajes sobre China (1938), II Guerra Mundial, Guerra árabe-israelí (1948) y la de Indochina, donde fallecería en 1954, al pisar una mina.

La polémica

Consagrada como obra maestra y mítica del reportaje bélico, la autenticidad de la foto, cuyas copias en formato 16 x 20 cm se venden por 2.500 dólares, comenzó a ser contestada. Aunque desde el franquismo ya se la consideraba trucada, la



Arriba, la fotografía más famosa de la Guerra Civil: la muerte de un miliciano anarquista en Cerro Muriano, Córdoba, el 5 de septiembre de 1936. El estudio comparativo con la foto de abajo demuestra que se trata de una pose para el fotógrafo Capa.

DEMETRIO E. BRISSET es antropólogo, Universidad de Málaga.



pa fue cofundador, poseen el mismo pie: "Cerca de Cerro Muriano –frente de Córdoba–, probablemente el 5 de septiembre de 1936. Milicia leal"). Tras superponerlas, concluyó que las figuras estaban en idéntico sitio, que ambas fotos se tomaron casi al mismo tiempo –extrañándose que en la segunda no se apreciara el cadáver del otro miliciano– y que era poco creíble la casualidad de que los dos cayesen de forma casi idéntica y en el mismo lugar: seguramente se trataba de escenificaciones.

Una escenificación

En cuanto al lugar donde se tomó la famosa foto, un equipo alemán de televisión supuso que debía ser el Cerro de la Coja. El 5 de septiembre de 2004 Patricio Hidalgo localizó allí el lugar más probable de la toma, que, por las sombras existentes, tuvo lugar hacia las 9.30 de la mañana.

Si se efectúa un análisis formal de la secuencia continua de seis fotos que tomó Capa a los milicianos en el frente de Córdoba, se desprende:

a) La teatralidad de los gestos, posiciones y acciones.

b) La movilidad del fotógrafo en busca de variados encuadres y estéticas composiciones, colocándose a la altura del grupo de milicianos que apuntan sus fusiles y de los dos milicianos derribados, sin cobertura alguna ante el fuego de un enemigo que podría disparar con precisión con el sol a su espalda.

c) La variación de lentes. Usando tanto un gran angular como un objetivo medio, el fotógrafo pasa de tener el sol a la espalda a tenerlo de lado.

d) La similar e improbable caída consecutiva en el mismo lugar.

d) La alegría (?) del grupo en el que se encuentra Borrell, que se supone debió ocurrir poco antes de las supuestas muertes al bajar corriendo la ladera, y que parece expresar un hecho victorioso.

Para entender el sentido de esta rara imagen, hay pocas opciones:

– Si la muerte fuera cierta: o bien celebraban una escaramuza victoriosa o escenificando un éxito atraerían la atención del enemigo, que les atacó entonces.

– Si las caídas de los dos milicianos fuesen meras escenificaciones, la alegría del grupo en la colina podría ser, incluso, la celebración festiva de las actuaciones ante la cámara de Capa.

Por tanto, se puede considerar que se trata de una puesta en escena o fotografías directas de intervención, en las que el autor modifica algunas acciones o elementos de la realidad.

A esta conclusión analítica se podría añadir una prueba. En las Jornadas Li-



Secuencia de las fotografías de Capa del 5 de septiembre de 1936: el grupo de milicianos salta la trinchera, se parapeta y hace fuego sobre el hipotético enemigo. El fotógrafo tuvo tiempo incluso de cambiar de objetivo. Las fotos anteriores son tomas sueltas anteriores al salto.

primera duda sería fue la de Piero Berengo, en 1972, al publicar una secuencia de fotos inéditas de Capa, en la que se veía la del miliciano caído junto con otra imagen en la que formaba parte de un alegre grupo armado en lo alto de una colina.

El periodista británico O'Dowd Gallagher, que había estado con Capa en España, declaró en 1975 que un oficial re-

publicano movilizó "un destacamento hasta unas trincheras cercanas para que simularan una serie de maniobras con el objeto de que las fotografiaran".

En 2002, el crítico de fotografía italiano Pagni, mostró en internet su análisis de las imágenes publicadas originalmente en *Vu* (las copias, que se conservan en los archivos de la agencia *Magnum*, de la que Ca-



Federico Borrell García, *Taino*, y sus compañeros en gesto victorioso para el fotógrafo. La fotografía es, seguramente, posterior a la de la "muerte" y quizás celebra su actuación para Capa.

bertarias celebradas en Barcelona en agosto de 1977, un grupo de la CNT en el exilio proyectó películas de la guerra, entre las cuales había unas maniobras de las milicias anarquistas, con la caída del miliciano, en plano más lejano.

Esta cinta —que no he logrado encontrar— se puede incluir en la producción de la CNT-FAI en 1936 de documentales propagandísticos. Se conservan algunos que muestran maniobras y momentos de reposo en los frentes de Aragón y Madrid, donde alternan escenas reales con escenificaciones, sin que quede claro si varios milicianos que asaltan trincheras y caen entre explosiones estaban actuando o, realmente, fueron abatidos. Por las similitudes que guardan con la escena captada por Capa, puede suponerse que es-

te conoció a los documentalistas de la CNT-FAI y pudo ver sus producciones en su recorrido por Barcelona y Aragón.

Aparte del testimonio del propio fotógrafo y del informe del capitán Franks, de la policía de Memphis (para quien el miliciano cae abatido por una bala), el principal argumento de Whelan, el biógrafo de Capa, para defender la autenticidad de la muerte del miliciano es que éste murió en ese lugar. Pero se puede replicar que las fotos podían ser del día anterior.

Sin menoscabar los valores de Capa, probablemente en *Life* potenciaron el impacto de la foto añadiendo "el dato mortal" y, ante el éxito, Capa asumió tal versión. La historia real, según todos estos datos, es que el grupo de milicianos libertarios de Alcoy participó, a primera

hora de la mañana, en una toma de fotografías y escenificó para Capa acciones de combate y de muerte. La mejor interpretación fue la de Federico Borrell García, alias *Taino*. Poco después o quizás al día siguiente, las fuerzas de Varela atacaron Cerro Muriano y durante la defensa, hacia las cuatro de la tarde, mientras disparaba apoyado en un árbol, *Taino* fue mortalmente alcanzado y la unidad republicana, desalojada de la posición.

Que la foto sea el resultado de una escenificación, no le quita ningún valor como símbolo. La realización de maniobras ante la prensa extranjera con objeto de suscitar apoyos para la causa antifascista de los republicanos españoles, habría conseguido con creces su fin con la amplia difusión de esta foto. Como, además, el miliciano realmente murió en dicho frente y en la misma fecha, se trataría de una trágica prefiguración.

En este aniversario, con la polémica sobre la foto extendida por *Internet* (hace poco también Susan Sontag señaló la pista de la escenificación), *Taino* podrá unificar sus tres desapariciones vitales. ■

PARA SABER MÁS

- @ Artículos, documentos, fotos, planos: www.photographers.it/articoli/miliciano.htm
- BRISSET, D., "Fotografía bélica, muerte y símbolo", en *Gazeta de Antropología*, núm. 21 (www.ugr.es/local/pwllac), 2005.
- WHELAN, R. *Robert Capa, la biografía*, Aldeasa, Madrid, 2003.

TAINO, EL LIBERTARIO

En 1995 se descubrió la identidad del miliciano gracias al empeño del alcoyano Mario Brotóns Jordá, quien se había unido a la milicia cenetista cuando tenía 14 años y participó en la batalla de Cerro Muriano. Examinando la foto, por el tipo de cartuchera supuso que correspondía a un miliciano de Alcoy, y pudo identificarle con seguridad a partir de la imagen del grupo victorioso, no sólo porque le había conocido, sino también gracias a la ayuda del hermano menor del muerto, que pertenecía a la misma milicia, aunque no había presenciado su muerte. Se trataba de Federico Borrell García, nacido en Beniloba el 3 de enero de 1912 y muerto en Cerro Muriano, a 12 kilómetros de Córdoba, el 5 de septiembre de 1936.

Posteriores investigaciones de Miguel Pascual han ido desvelando la trayectoria vital del miliciano, sacando del olvido su activismo libertario. A los cinco años quedó huérfano de padre y la madre (apodada Tanya) lo llevó a Alcoy con sus seis hermanos. Comenzó a trabajar a los ocho años, en varios

oficios, hasta entrar en una fábrica textil donde se vinculó al movimiento anarquista, poderoso en la zona. Al ingresar en 1932 en las Juventudes Libertarias adoptó el nombre de guerra de *Taino*. Tras su servicio militar, en la insurrección de octubre de 1934 fue encarcelado por un atentado de la FAI contra un transformador eléctrico.

Cuando el alzamiento militar, participó en el asalto popular al sublevado cuartel de infantería de Alcoy, en el que se abastecieron



Francisco Borrell representó su muerte poco antes de que realmente ocurriera.

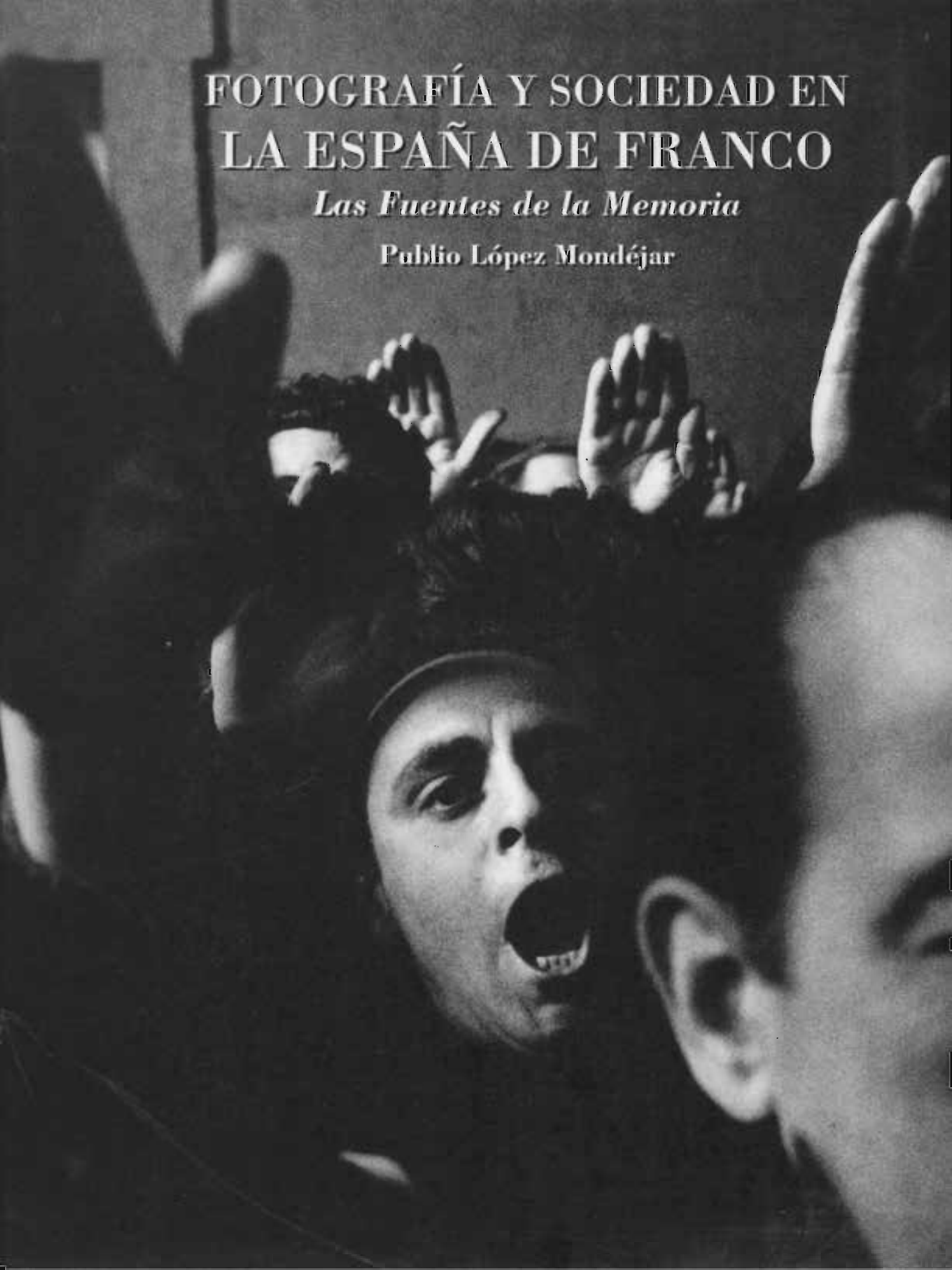
de correajes y armas. Para expulsar a los nacionalistas de Andalucía, se incorporó a la columna de milicianos que partió al frente el 7 de agosto de 1936, aplazando la boda con su novia, Marina, con la que pretendía casarse en cuanto volviera de permiso. Se ignora el paradero de su cadáver. En memoria suya y de otro miliciano muerto en Córdoba poco después, los compañeros de Alcoy denominaron *Ruesca-Taino* al batallón anarquista organizado a inicios de 1937 para luchar en Teruel.

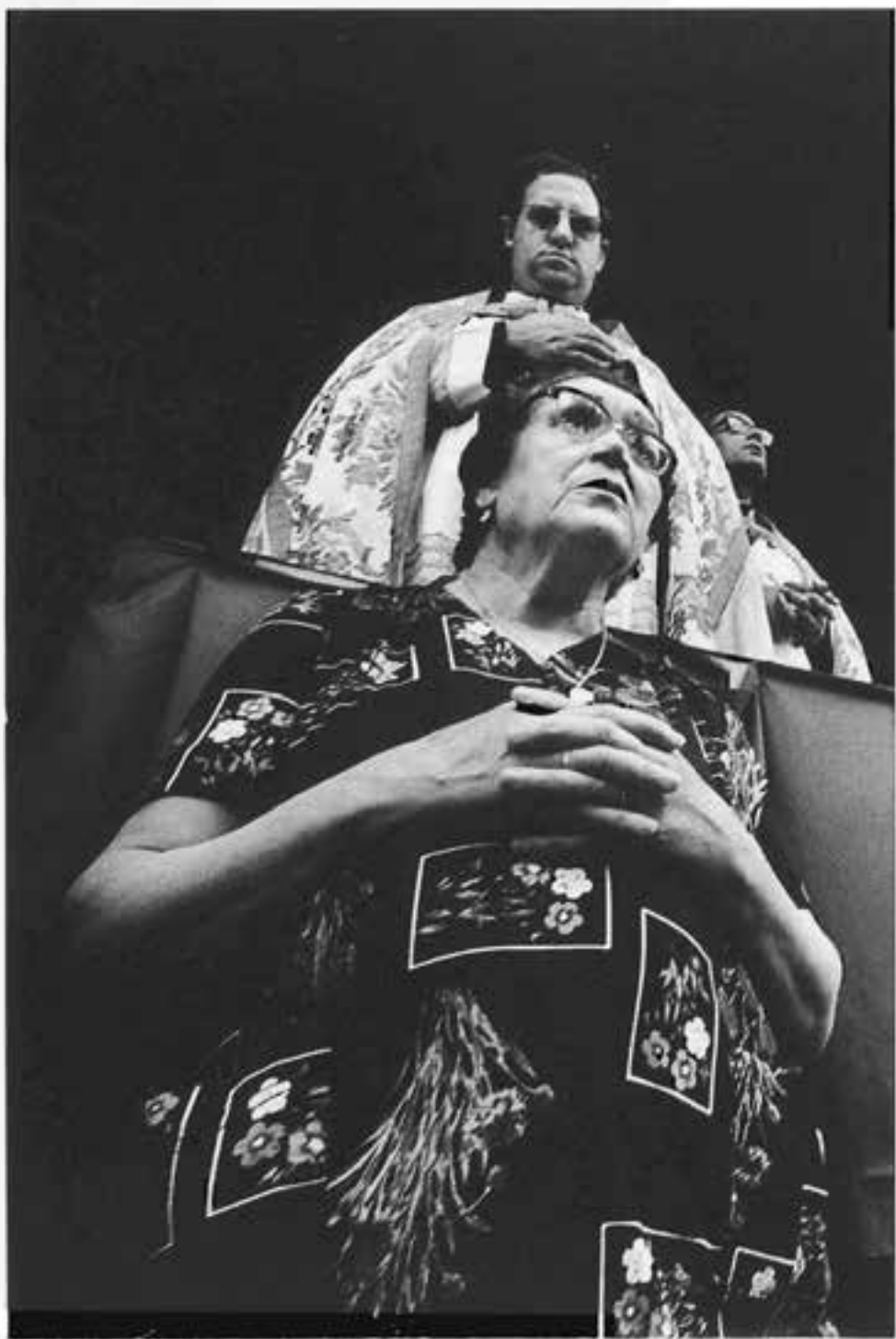
Ruta Sindical de Alcoy publicó la carta de un testigo de la muerte de *Taino*, según el cual, hacia las 4 de la tarde, el pelotón fue enviado a defender un flanco del monte Las Malagueñas y, al poco, una bala atravesó el corazón del *Taino* mientras disparaba parapetado tras un árbol. El grupo de milicianos tuvo que abandonar la posición, dejando atrás a sus muertos. La batalla duró doce horas, sufriendo las fuerzas republicanas unas 70 bajas. Al día siguiente los sublevados tomaron Cerro Muriano.

FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE FRANCO

Las Fuentes de la Memoria

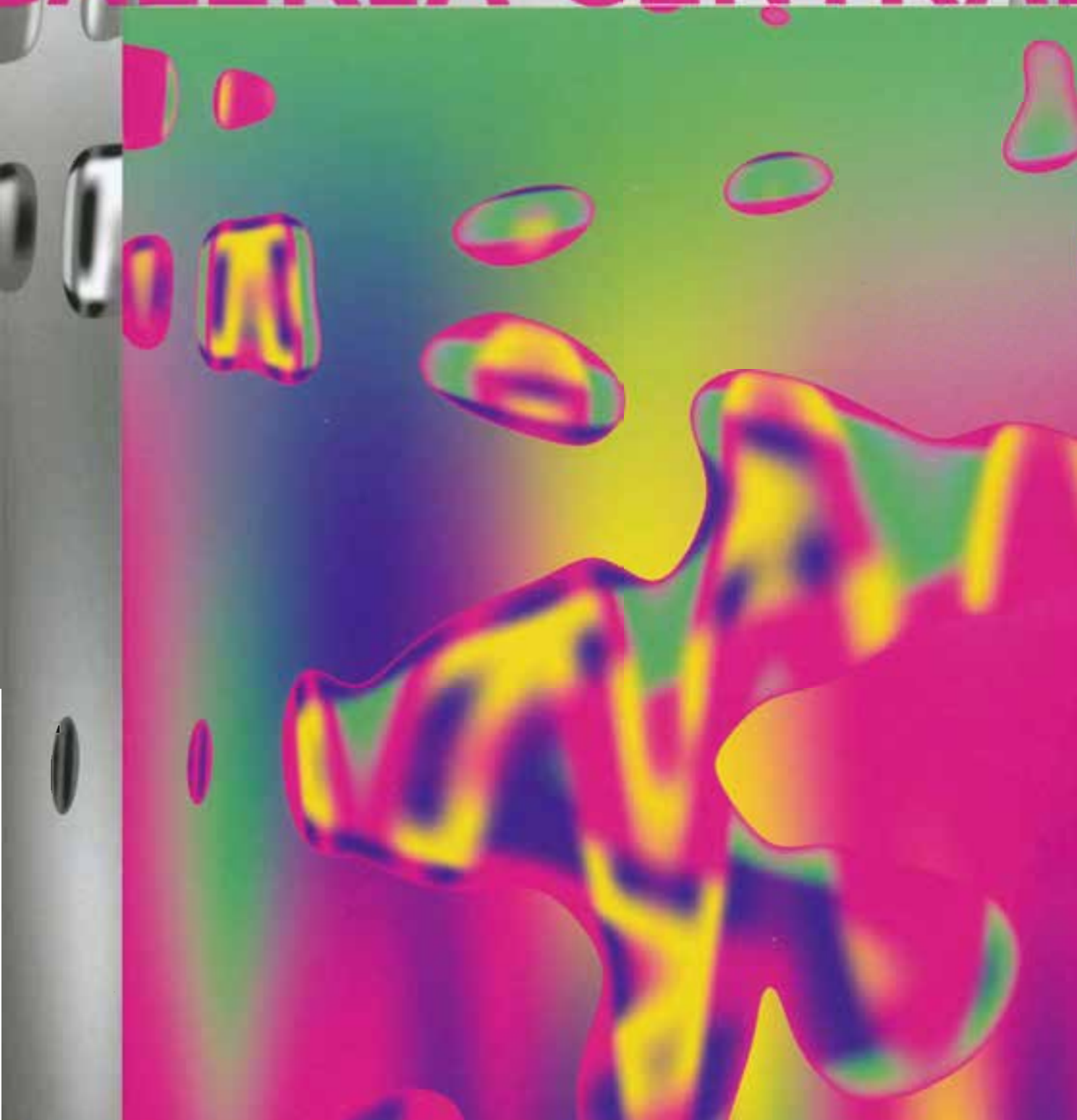
Publio López Mondéjar





DEMETRIO ENRIQUE. La procesión del Corpus. Toledo, 1976 (Col. del autor).

GALERIA CENTRAL



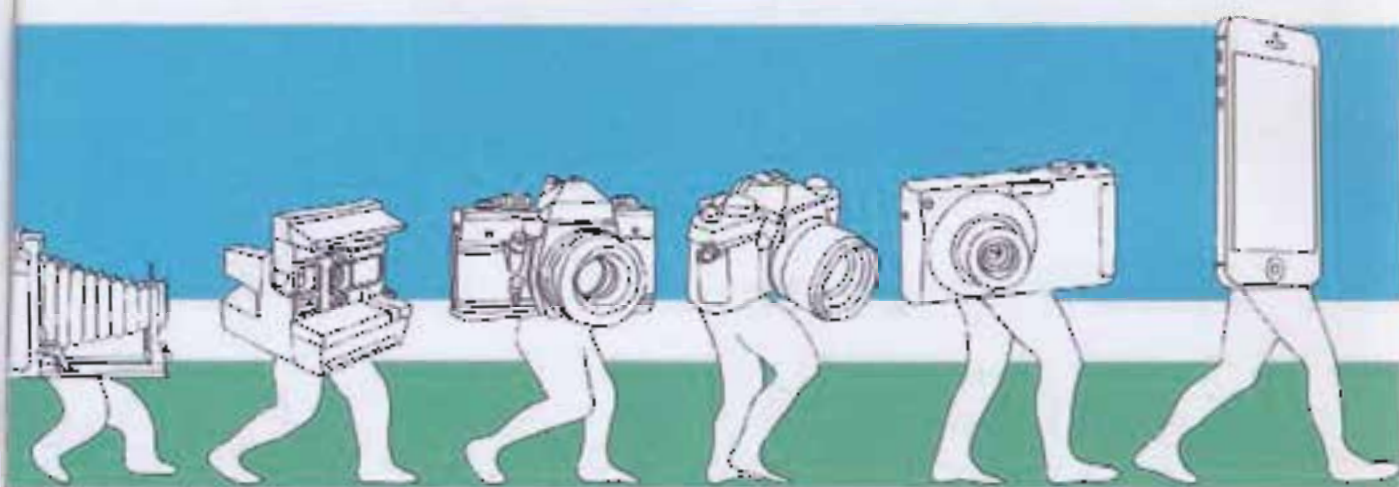
| 3

2012-2014

UN SEXENIO DIGITAL

2007-2012

Demetrio E. Brisset



24 enero 2013 - 15 febrero 2013

Galería Central

Facultades de Ciencias de la Comunicación y Turismo

Inauguración **20:00h**

24 enero

Con la actuación de:
Marcos Alonso

El próximo 24 de enero a las 20:00 h, Galería Central nos invita a "Un Sexenio Digital, 2007-2012", mirada a través de unos píxeles digitales en la exposición que lleva por protagonista el mundo en fotografías, y por autor a Demetrio E. Brisset, profesor en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga desde 1993. Su currículum es extenso y fructífero, destacando su doctorado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis "Representaciones rituales hispánicas de la conquista" (1988); los ensayos publicados en las revistas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid), como *Revista de Dialectología, Tradiciones Populares* y *Revista de Indias*; artículos de divulgación en *Trunfo, Cuadernos para el Diálogo, Sábado Gráfico, Entreviú, Cambio 16, Historia 16, El País, Litoral*, etc. y su paso por la "Antropología Visual", o lo que viene a ser lo mismo, el mundo fotográfico digital: origen y base de un "Sexenio".

Sexenio, una palabra y dos significados: los 6 años que Demetrio E. Brisset lleva trabajando con una sencilla cámara digital, y el reconocimiento por 6 años de la investigación escrita con favorables resultados dentro de la enseñanza universitaria. Es desde esta perspectiva que Demetrio busca rendir homenaje a las imágenes estáticas, a las ciudades lejanas vistas dentro de una pantalla, a personas extrañas andando por lugares exóticos, pero también familiares, porque la fotografía digital puede crear una visión colorida y cereana de un mundo cambiante al igual que lo hacen las palabras.

Sesenta fotos realizadas con una simple cámara digital, sin lentes que pesen en exceso en la mochila, fotos corregidas al instante, sin esperar revelados; fotos pequeñas impresas a expensas de que nos fijemos en el detalle, y la comparativa de dos técnicas: las cámaras analógicas de aparatoso traslado y gran calidad de imagen, y las cámaras digitales, ligeras, modificables y a fin de cuentas, una mirada más al ir y venir de los acontecimientos.

Un Sexenio digital: Escenas 2007-2012

A lo largo de 22 años trabajé con la fotografía analógica, en periodismo primero y en antropología después.

A finales de 2006 coincidieron dos hechos cruciales: adquirí una sencilla cámara digital y me diagnosticaron una seria enfermedad.

Como consecuencia, me propuse viajar lo más posible y registrarlo con nueva y apasionada mirada.

Estas fotos de reportaje son un testimonio de escenas y lugares que amé entre 2007 y 2012.

Así como las investigaciones escritas pueden valorarse con sexenios, también deberían serlo las imágenes resultantes.

¡Propongo establecer los sexenios digitales!

Demetrio E. Brisset



Orfanato de elefantes Pinnacoli
(Sri Lanka)
2007



Vigilando las pirámides
El Cairo
2008

Mezquita de Su ciman (año 1536) sobre el
Cañón de Oro.
2012



Recreación de la Batalla de Elbara de 1893 (A
Castilla)
2009



Templo Ananda, siglo VII, en Bagao
(Myanmar)
2011



Acampada en la Puerta del Sol, 20
Mayo
2011



Yellow submarine en Alguero
(Cerdeña)
2010

Encierro contra el Plan Bolonia en
C. Comunicación (17 Dic 2008)





Actuación de la cantautora Irene Nández en la inauguración de la exposición 'Un sexenio digital'. :: ROCÍO RODRÍGUEZ

Seis años de trabajo digital

Galería Central acoge una muestra de 60 fotografías, realizadas por el profesor de Comunicación Demetrio Brisset en sus investigaciones

CULTURA

ROCÍO RODRÍGUEZ

cronica@diariosur.es

MÁLAGA. La velada comenzó a las 20.00 horas, en un ambiente que invitaba al descubrimiento de lugares exóticos, personas peculiares y eventos con misterio. Escenas que quedan retratadas en las piezas visuales de Demetrio Brisset. Vacaciones de verano e invierno y viajes de trabajo son la causa de 'Un Sexenio Digital: Escenas 2007-2012', la

reproducción artística de seis años de investigación de este profesor del departamento de Comunicación Audiovisual, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación.

La primera exposición de Galería Central, tras el incidente del robo del cuadro en la última actividad organizada, contó con la presencia de Luis Verde Godoy, dele-

gado del Área de Juventud del Ayuntamiento de Málaga, y de Enrique Rodríguez, director técnico del área, desde la cual se financiaron los 'flyers' y carteles promocionales del evento. Asimismo, asistieron numerosos jóvenes y docentes de la universidad, quienes no solo se acercaron para ver la obra de Brisset, sino también para disfrutar de la actua-

ción en vivo de Irene Nández, una cantautora malagueña de 20 años.

Clasificadas por años, las cabezas de piedra de la Isla de Pascua o el ensalzamiento de la vestimenta típica de ciertas regiones son ejemplos de las 60 fotografías, que desvelan las pisadas de su autor por 12 países muy diferentes, entre los que se encuentran Egipto, Cambo-

ya, Dinamarca, Portugal y Cuba.

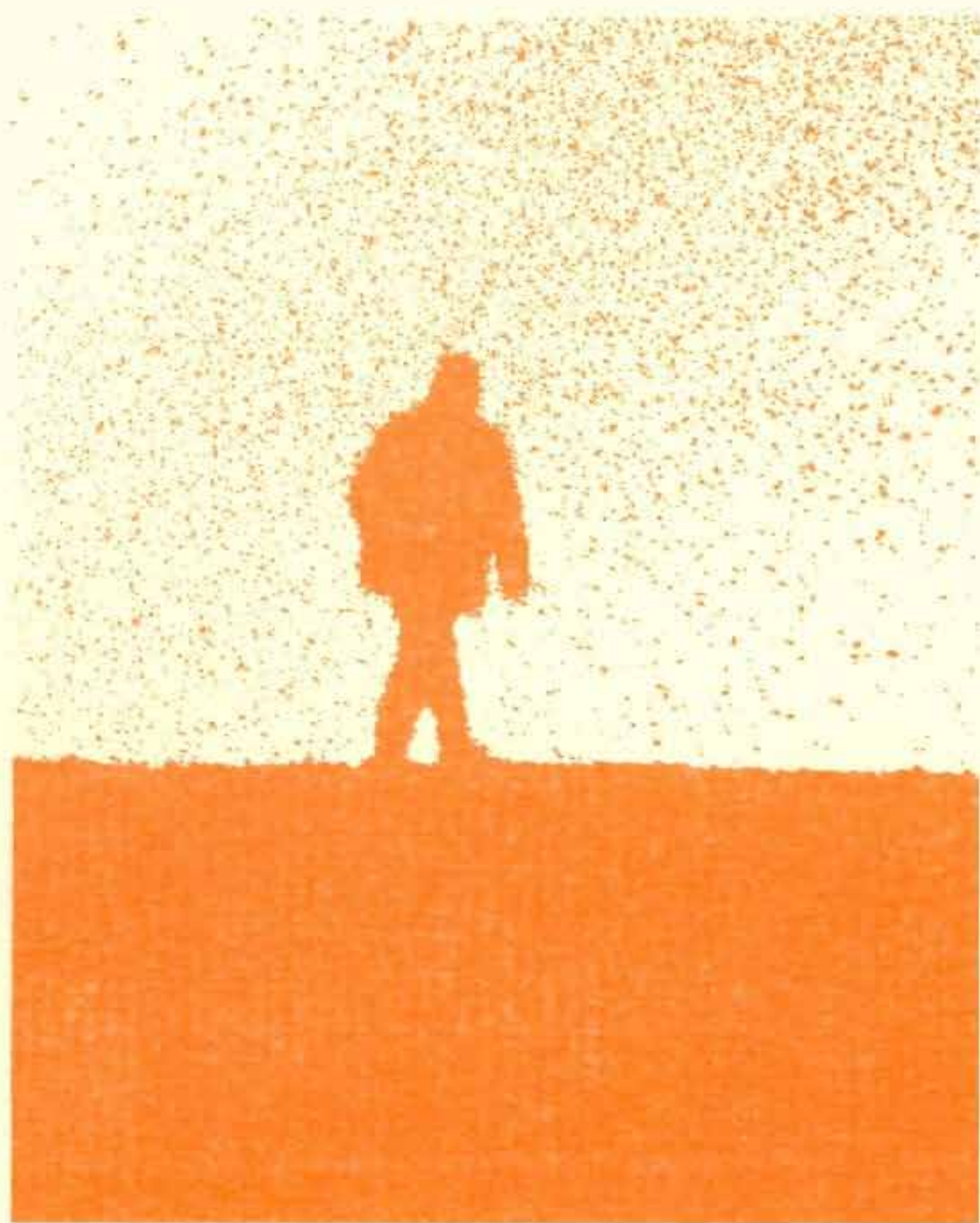
Por otro lado, el sello español también está desarrollado en un total de 12 imágenes correspondientes a Málaga y Madrid, que hacen referencia a movilizaciones como el 15-M o el encierro de los estudiantes en la Facultad de Comunicación, como símbolo de protesta ante la implantación del Plan Bolonia. «Registraba lo que me gustaba y siempre intentaba buscar un enlace con la antropología, que es a lo que me dedico», añadió este profesor.

El cambio de la fotografía analógica a la digital es otro de los significados que entraña la muestra, un cambio «irreversible»: «Cambié por simple comodidad y, por otro lado, porque era más difícil conseguir el papel fotográfico que buscas. Así que, finalmente, te olvidas de la analógica», confesó Brisset.

Entre las ventajas de la nueva era de la fotografía que destaca el investigador, se encuentra la instantaneidad y la posibilidad de editar a posteriori el color, a través de programas como 'photoshop'. Sin embargo, entre sus palabras se siente el añoro a la versión analógica del octavo arte: «Era una relación mágica, porque la fotografía se trataba físicamente. Es una lástima, porque también es la forma más acertada de domar la fotografía», reveló Brisset.

Este homenaje que rinde a la fotografía digital y sus trabajos antropológicos escritos estará presente en Galería Central hasta el 15 de febrero.

Demetrio E. Brisset



**LOS MENSAJES
AUDIOVISUALES**
CONTRIBUCIONES A SU ANÁLISIS E
INTERPRETACIÓN

textos mínimos
Universidad de Málaga



Demetrio-E. Brisset

La rebeldía festiva

Historias de fiestas ibéricas

Prólogo de Agustín García Calvo

luzes de gállos

Comunicación

Análisis fílmico y audiovisual

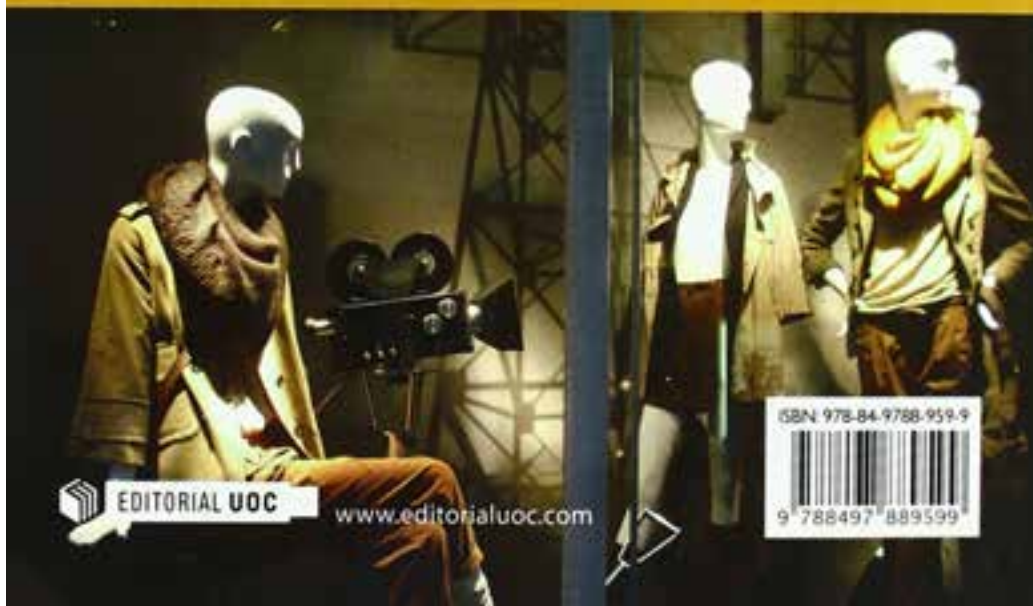
Demetrio E. Brisset



EDITORIAL UOC

En el nuevo entorno digital del siglo XXI estamos rodeados por pantallas de todos los formatos, dotadas de irresistible fuerza como instrumento comunicativo que ilusoriamente nos presenta sus imágenes como duplicado de la realidad. Así, las historias que nos narran estas imágenes electrónicas se aceptan como reales, sin tener en cuenta lo que de mediación y operación social conllevan su producción y difusión.

El desarrollo histórico del cine (entrelazado con el de la fotografía) y sus descendientes directos –la televisión, el vídeo y las imágenes virtuales–, ha ido modificando los medios de expresión. Para interpretar correctamente los mensajes icónicos que recibimos, es necesario conocer las técnicas formales de producción de sentido y dominar herramientas de análisis de los elementos culturales e ideológicos que incorporan. Aquí se aportan conceptos, teorías, métodos y modelos analíticos que, elaborados inicialmente para el análisis fílmico, se pueden aplicar a todas las obras audiovisuales.



EDITORIAL UOC

www.editorialuoc.com

ISBN 978-84-9788-959-9



9 788497 889599

"Traña", otoño 2003



ASOCIACIÓN DE
MUJERES
PIERDO EL SENTÍO

*piérdolo
sentío*

Verano
2005
1 euro
Revista nº 6



Tradición o Modernidad

Trovas de la Contraviesa, Rambla del Banco, Gádiz. 1.983 (C) Demetrio E. Briseo

CANCIONERO POPULAR DE LA RAMBLA DEL BANCO - ASOCIACIÓN
DE MUJERES DE ORGIVA - LIMPIEZA DEL RIO GUADALFEO - LA



Etnovideofot Demetrio E. Brisset

Antropólogo visual, periodista y fotógrafo freelance (1971). En 1993, entró de profesor en la Universidad de Málaga, en la que es catedrático...

Videos

100 elementos

Título



ARCO, Madrid 2020 (D. E. Brisset)



'O Marisquiño' de Vigo (Vigo's Seafood Festival) - D. E. Brisset, 2020



Norte de Portugal (Northern Portugal), D.E. Brisset



La Ingobernable, desalojada para Museo Judío (The Ungovernable, evic



Ibiza, isla en movimiento (Ibiza, island on the move)- D. E. Brisset, 2020