



HAL
open science

La verdad fotográfica a la luz del trampantojo: Ricard Martínez re-fotografiando a Agustí Centelles

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. La verdad fotográfica a la luz del trampantojo: Ricard Martínez re-fotografiando a Agustí Centelles. Christelle Colin, Pascale Peyraga, Isabelle Touton, Cristina Giménez Navarro, Marie-Pierre Ramouche Imagen y verdad en el mundo hispánico, Éditions Orbis Tertius, pp.377-403, 2015, 978-2-36783-063-6. hal-01291004

HAL Id: hal-01291004

<https://hal.science/hal-01291004>

Submitted on 27 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON

CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO

MARIE-PIERRE RAMOUCHE



© Éditions Orbis Tertius, 2015

© Les auteurs, 2015

Illustration de couverture : Sebastián de Neymet, *Desaparecido 43*

© Sebastián de Neymet

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-063-6

ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON,
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE.

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

COMITÉ CIENTÍFICO/EVALUADORES

Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo),
Julie Amiot-Guillouet (Université de Paris-Sorbonne),
Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid),
Thierry Capmartin (Université de Pau et des Pays de l'Adour),
Jaime Céspedes Gallego (Université d'Artois),
Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne),
Ramon Girona (Universitat de Girona),
Anna-Maria Guasch (Universitat de Barcelona),
Sylvie Guibert (Université de Perpignan – Via Domitia),
Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela)
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza),
Laurence Mullaly (Université Bordeaux Montaigne),
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),
Edurne Portela (Lehigh University),
Michelle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Jacques Terrasa (Université de Paris-Sorbonne),
Rafael Valls Montés (Universitat de Valencia).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
--------------------	---

CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Sebastian HÜSCH	
Martin Heidegger: 'Die Welt als Bild'. El pensamiento de la Edad Moderna como pensamiento en imágenes	23
Ana GARCÍA VARAS	
Reflexión, emancipación y acción en la imagen	43

VERDAD Y CONOCIMIENTO: LA IMAGEN MEDIADORA

Aránzazu SARRÍA BUIL	
El valor de la imagen en la construcción discursiva de la Historia: las portadas de <i>Tiempo de historia</i> (1974-1982)	69
Jesús ALONSO CARBALLÉS	
Las imágenes de la guerra civil española: en torno a las fotografías del conflicto en los manuales de historia del siglo XXI	97
José Ignacio LORENTE BILBAO	
Pensar la ciudad. Cine e imaginarios de la ciudad en reconstrucción	123
Cristina GIMÉNEZ NAVARRO	
Bernardí Roig. <i>Der italiener</i> , un diálogo con el pasado	143

VERDAD Y CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN DEL PODER: LA IMAGEN MILITANTE

Ángel QUINTANA & Ramon GIRONA	
Representaciones del poder político en las actualidades de los orígenes del cinematógrafo.....	173
Marjorie JANER	
El historiador frente a las imágenes de archivo de la Unión Nacional Sinarquista mexicana: entre verdad histórica y utilidad estratégica.....	193
Marie-Pierre RAMOUCHE	
Guerras sucias de ayer y de hoy en <i>El violín</i> de Francisco Vargas.....	219

Kepa Sojo	
El doble lenguaje de las imágenes: la ironía en <i>Bienvenido Mister Marshall</i> (1952), de Berlanga	237

DECONSTRUCCIÓN DE UN PODER PATRIARCAL / RECONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO EMANCIPADOR: LA IMAGEN ICONOCLASTA

Isabelle TOUTON	
Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela <i>Daniela Astor y la caja negra</i> (2013) de Marta Sanz	261

Enrique MORA	
Relecturas simbólicas de la iconografía popular hispana. Religión y familia en el primer cine de Pedro Almodóvar.....	287

Txetxu AGUADO	
Otra pornografía es posible: el porno feminista y su renovación del imaginario visual corporal.....	313

VERDAD E IMÁGENES DEL PASADO: LA FUNCIÓN HEURÍSTICA DE LA IMAGEN

Sylvain DREYER	
<i>La guerra ha terminado</i> y <i>Las dos memorias</i> de Jorge Semprún: por una memoria crítica.....	337

Christelle COLIN	
<i>No pasarán, Album Souvenir</i> (2003) de Henri-François Imbert: del cine historiográfico al cine poético	357

Pascale PEYRAGA	
La verdad fotográfica a la luz del trampantojo: Ricard Martínez refotografiando a Agustí Centelles.....	377

Cecilia GONZÁLEZ	
Mirar el pasado al sesgo. Modos de la ficción documental en <i>El predio</i> de Jonathan Perel	405

AUTORES	429
----------------------	-----

LA VERDAD FOTOGRÁFICA A LA LUZ DEL TRAMPANTOJO: RICARD MARTÍNEZ REFOTOGRAFIANDO A AGUSTÍ CENTELLES

Pascale PEYRAGA
Université de Pau et des pays de l'Adour (Francia)

Resumen

En un momento en que la cuestión de la memoria histórica suscita el interés de la sociedad española en su totalidad, las experiencias de refotografía del barcelonés Ricard Martínez podrían aparecer como unas tentativas suplementarias de exhumación del pasado, al lado de otras manifestaciones artísticas fundamentadas en la simbólica del desvelamiento. No obstante, si la técnica de la refotografía le permite a la imagen documental surgir desde el pasado para irrumpir en el presente, la recuperación directa del acontecimiento pasado sigue siendo una ilusión fugaz. Nuestra contribución pretende mostrar que Ricard Martínez elaboró sus instalaciones como trampantojos, haciendo obra de subversión mediante sus montajes fotográficos. La fusión aparente entre el pasado y el presente perturba en realidad la cronología histórica y sustituye a la supuesta verdad de una imagen documental la complejidad de una mirada crítica. Al acudir a la obra de Agustí Centelles, Ricard Martínez no apunta tanto a la supervivencia en el presente de una imagen histórica como a la reactualización de una mirada novedosa, la del pionero del fotoperiodismo en España.

LAS EXPERIENCIAS DE REFOTOGRAFÍA llevadas a cabo desde 2008 por el barcelonés Ricard Martínez y el grupo *Arqueologia del Punt de Vista* no pueden disociarse del contexto español de la primera década del siglo XXI y del pasado histórico reciente de España, sea de la guerra de España, sea del franquismo. En un momento en que la cuestión de la memoria histórica suscita el interés de la sociedad española en su totalidad –una sociedad obligada al silencio durante la dictadura, sometida luego a un silencio negociado tras el pacto de amnistía de 1977, antes de emprender desde 2007¹ un proceso polémico de recuperación de la memoria histórica–, sus experimentaciones podrían aparecer como unas tentativas suplementarias de exhumación del pasado, de finalidades parecidas a las excavaciones de las fosas del franquismo o a las manifestaciones artísticas fundamentadas en la simbólica del desvelamiento. No obstante, aunque la técnica de la refotografía tiende a revelar el fluir temporal mediante la confrontación de imágenes sacadas en el mismo sitio, según un mismo punto de vista, pero en épocas distintas, y aunque permite que una imagen documental o una fotografía de prensa emerja del pasado para irrumpir en la cotidianeidad del presente –cobrando, según parece, una nueva vida–, la recuperación directa del acontecimiento pasado resulta una ilusión fugaz.

Tomando como objeto de estudio la instalación más emblemática de *Arqueologia del Punt de Vista*, *Forats de balas*², realizada en 2009 a partir

1. Fecha de la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, conocida como *Ley para la Memoria Histórica*, una iniciativa por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.

2. La organización de un itinerario por los escenarios fotografiados por Centelles el 19 de julio de 1936, que complementaba inicialmente la instalación *Forats de balas* y sigue programándose hoy en día, muestra a las claras la primacía que Ricard Martínez confiere al recorrido fotográfico de Agustí Centelles y a esta instalación –entre las numerosas experiencias suyas de refotografía. Según el propio Ricard Martínez, “Experiencia Centelles”

de dos fotografías del fotoreportero Agustí Centelles, pretendemos mostrar que Ricard Martínez elaboró sus instalaciones como trampantojos, haciendo obra de subversión mediante el montaje fotográfico. Veremos en efecto que la fusión aparente entre el pasado y el presente afecta al fin y al cabo la cronología histórica y sustituye a la supuesta verdad de una imagen documental la complejidad de una mirada crítica. Al acudir a la obra de Agustí Centelles, Ricard Martínez no apunta a reactualizar en el presente la supervivencia de una imagen histórica sino más bien la de una mirada novedosa, la del pionero español del fotoperiodismo. Un posicionamiento, un punto de vista pasado que permite re-construir las perspectivas históricas de mañana.

Para sacar a luz los mecanismos subyacentes solicitados por la instalación *Forats de balas* y destacar los dos tiempos de la estrategia de Ricard Martínez que conducen al espectador de la ilusión del ver –y del saber– a su negación y a la construcción de una mirada inquieta y compleja, volveremos primero sobre dos requisitos epistemológicos: la técnica de la refotografía y sus implicaciones por una parte y, por otra parte, la trayectoria artística y vital de Agustí Centelles.

La refotografía como crisol de temporalidades

La refotografía es una técnica que consiste en unir dos imágenes del mismo sitio, realizadas en épocas diferentes, en una sola fotografía. Cuanto más tiempo haya pasado entre el tiempo de la fotografía A –la hipofotografía si adaptamos la terminología de Genette (Genette 1982: 11)– y el tiempo de la fotografía B –o hiperfotografía–, mayor será el impacto causado por la imagen final, cuyo interés radica en el contraste creado.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la fotogrametría y la refotografía fueron utilizadas por la comunidad científica para rastrear y medir la evolución en el tiempo de los sistemas ecológicos, pero la refotografía sólo conoció un auge significativo a finales de los años 70, gracias al amplio

permite “asistir a la génesis de algunas de sus fotografías más significativas. Por ejemplo, se tiene la oportunidad de presenciar *in situ* como Centelles *construyó* la fotografía de los caballos”. Ricard Martínez, “Experiencia Centelles”, *Arqueologia del Punt de Vista*, <<http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/rutaswalks/passejant-centelles/>> [fecha de consulta: 09.10.2012]. Las cursivas son nuestras.

proyecto llevado por Mark Klett en el Oeste Americano, cien años después de que unas expediciones fotográficas comisionadas por el gobierno Federal fotografiaron estos mismos paisajes. El “Rephotographic Survey Project” (1977)³ establecía una metodología rigurosa de refotografía y revelaba asimismo la complejidad de las interacciones entre tres sujetos claves: el sujeto que había realizado la primera fotografía, el que había tomado la segunda, y el que observa la combinación de las imágenes.

El grupo de investigación *Arqueologia del Punt de Vista* sacó provecho de esta experiencia desarrollando dos variantes de refotografía: la primera variante consistía en sacar una fotografía actual, tratando de repetir la producción de su homónima en el tiempo⁴ de tal manera que luego se pudieran fundir ambas fotos –de ayer y de hoy– mediante un programa informático. Tal fue, por ejemplo, el procedimiento adoptado por ocho practicantes que integraron en 2010 el taller didáctico coordinado por *Arqueologia del Punt de Vista* y dirigido por Mark Klett en la misma Barcelona, y cuyos proyectos fotográficos se presentaron en la exposición “Refotografiar Barcelona amb Mark Klett” (Klett / Martínez / Calafell / Christia 2012). Ricard Martínez, por su parte, privilegió más bien la segunda variante de refotografía, recurriendo desde 2008 a instalaciones expuestas en las calles de Barcelona y de Figueras, y que tenían –por lo menos las cuatro primeras de ellas⁵–, un rasgo común: ponían en relación espacios fotografiados en la primera década del siglo XXI con estos mismos lugares fotografiados todos durante la guerra civil o la dictadura franquista. Ahora bien, para superponer dichas imágenes, Ricard Martínez no utilizó el ordenador o los montajes fotográficos, sino que prefirió confrontar los dos espacios-tiempos directamente en la calle, después de imprimir la hipofotografía en gran formato y colocarla en el lugar que le correspondía. La producción artística que resulta de

3. El proyecto dio lugar a la publicación de una primera obra en 1984, titulada *Second view*, y desembocó en una segunda publicación en 2004, *Third view*, que resultaba de un segundo viaje en la misma zona y de la triple combinación entre las imágenes del siglo XIX y las dos series del siglo XX.

4. Se necesitaba por lo tanto colocar una cámara en su punto de vista original –aproximadamente en la época del año y la hora del día correctas–, y esperar que las sombras alcancen las mismas posiciones relativas a los objetos.

5. Se trata de *Runa* (septiembre-octubre 2008), *Patrimoni* (febrero de 2009), *Forats de balas* (octubre 2009-enero 2010), y *Represión y resistència* (junio-septiembre 2010).

dicha instalación es doble, ya que abarca tanto la instalación presentada al público durante unos meses como las refotografías en sí, o sea las fotos que ratifican e inmortalizan el proceso de reduplicación, y se integran en el sitio web de la asociación *Arqueología del Punt de Vista*⁶.

Aunque Ricard Martínez reivindica el legado de Mark Klett, cabe asimismo relacionar sus experiencias de refotografía con las estrategias conceptuales del arte apropiacionista, desarrollado entre finales de los 70 y principios de los 80 por un grupo de artistas americanos que radicalizó los recursos de la cita, la alusión o el plagio e hizo del acto de apropiarse el centro de su trabajo artístico⁷. Lejos de entenderse como una frívola estética referencial e historicista, la práctica apropiacionista del grupo –llamado por Douglas Eklund “The pictures Generation”⁸– conllevaba una intención crítica (Martín Prada 2001: 7-8): más allá de las peculiaridades propias de cada artista –Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince, Louise Lawler o Barbara Kruger, para citar a los más importantes⁹–, esta corriente desmitificaba y evidenciaba los

6. <www.arqueologiadelpuntdevista.org/> [fecha de consulta: 09.10.2013].

7. Los mecanismos de copia, de préstamo y de re-contextualización siempre han formado parte de la historia del arte, pero el apropiacionismo conoció un desarrollo conceptual en el siglo xx, en gran parte gracias al ready-made de Duchamp, que abrió perspectivas nuevas de re-contextualización. Si el siglo xx fue jalonado por distintas prácticas apropiacionistas que pertenecían a diferentes corrientes artísticas (el neodadaísmo, el pop art o el situacionismo), sólo a partir de los 80 se empleó el término “apropiacionista” de manera codificada, para designar la corriente artística, influenciada por las teorías posmodernas, que recurría al conjunto de préstamos bajo unas formas variadas (ver Yoldi López 1999 y Martín Prada 2001).

8. Para más detalles, ver el catálogo de la exposición organizada por Douglas Eklund en el *Metropolitan Museum of Art* en 2009, “The pictures generation, 1974-1984” (Eklund 2009).

9. Las estrategias individuales varían notablemente de un artista a otro, de tal forma que resulta difícil destacar un solo modus de conjunto.

Si, por ejemplo, Richard Prince apunta a cuestionar el materialismo y la idea del espectáculo volviendo a fotografiar anuncios, como el de los cigarrillos Marlboro (serie *Cowboys*, 1980-1992), u obras de fotoperiodismo, la labor fotográfica de Louise Lawler (*An Arrangement of Pictures*, 1982) descifra el mundo de las artes evidenciando las operaciones cotidianas de circulación y presentación de las obras.

Pero es probablemente Sherrie Levine quien presenta un espectro de referencias teóricas más amplio y complejo frente a otras propuestas apropiacionistas basadas en la reproducción (Martín Prada 2001: 79-83). Citando a menudo obras enteras en sus trabajos, refotografiando por ejemplo las imágenes de Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981), Levine desmitifica por lo tanto el concepto de originalidad, cuestionando la noción de “paternidad” de la obra,

contenidos de los sistemas de conocimiento y de la tradición histórica. De hecho, el objetivo del que nació el apropiacionismo era acabar con la relación tradicional y distanciada bajo la que se apoyaba todo un sistema ideológico basado en el pasado, no sólo a nivel estético, sino también a nivel ético y político. Veremos que Ricard Martínez se inserta en esta línea conceptual –asociando la técnica de la re-fotografía con la del trampantojo– para cuestionar los códigos de la representación e subvertir la relación estrictamente visual del espectador con la imagen.

Volviendo pues a las realizaciones artísticas del fotógrafo catalán, insistiremos en que el impacto conseguido por sus refotografías es a veces asombroso y la coincidencia visual innegable, aunque varía según las instalaciones y la puesta en escena elegida¹⁰. Y poco importa que sean fotos en blanco y negro: se funden y se confunden con la grisalla del espacio urbano. El primer movimiento del pensamiento no es de índole memorial, y no implica un traslado mental del presente hacia el pasado. Es sensorial y se impone como una experiencia visual. Las líneas arquitectónicas –arcos de edificios, esquinas y aristas cortantes, marcos de ventanas– establecen una continuidad entre el espacio real y el de la representación, cuya índole de “pantalla” desaparece como tal. Al contrario de las refotografías de Mark Klett, que mantienen la distancia entre los paisajes del Oeste Americano y el espectador, las fotos documentales que utiliza Ricard Martínez en sus instalaciones, unas fotos habitadas por seres ahora difuntos, invaden la realidad y rebasan los límites de la representación, produciendo un efecto invertido de la obra hacia el modelo, con tal que el punto de vista del espectador coincida con el del primer fotógrafo. A su vez transgredido por el entorno urbano –unas motos aparcadas delante de la instalación, unos transeúntes que atraviesan el marco visual de la obra–, el espacio-tiempo del pasado se entrelaza con el del presente.

y llama la atención en las relaciones entre la creatividad, el género, el poder, el consumismo y las fuentes y usos sociales del arte.

10. Las refotografías pueden tender hacia la fusión visual o al contrario realzar los cambios y las brechas temporales entre los dos momentos. Daremos como ejemplo el de la instalación *Patrimoni*, en que Ricard Martínez enmarcó las hipofotografías con un marco negro, separando visualmente el espacio fotográfico y el espacio real que lo acoge, lo que mengua el efecto de trampantojo.

Más que un proceso memorial en el sentido estricto de la palabra, perspectiva más bien fomentada por el Mecenaz de las instalaciones de Ricard Martínez, el Memorial Democràtic-Generalitat de Catalunya (MUME)¹¹, el efecto producido convocaría más bien la expresión de “supervivencia de las imágenes”, empleada por Didi-Huberman cuando analiza el concepto warburgiano de *Nachleben*, que remite a las formas que sobreviven a su propia muerte, por desaparecer en un momento dado de la historia y reaparecer mucho más tarde, en un momento en que ya no se esperaba (Didi-Huberman 2011: 51-60 y 82-90). Manifiestan el juego vertiginoso del tiempo en la actualidad, en la superficie presente de una cultura dada, y que se expresa en la sensación potente de que el presente es el tejido resultante de varios pasados. Desde este punto de vista, estas imágenes “sobrevivientes” que desgarran una doble pantalla – la de la superficie de la representación y la de la temporalidad que separa al espectador del acontecimiento pasado–, podrían considerarse como un medio para acceder al conocimiento de la realidad representada, e incluso a la verdad de la realidad representada, con tal de adoptar un enfoque semiótico que aborda la verdad partiendo del juicio epistémico, o sea de un juicio fundado en el conocimiento.

Si la imagen sobreviviente aflora en el conjunto de las instalaciones de Ricard Martínez, el concepto se aplica más atinadamente aún en *Forats de balas*, debido al efecto de presencia y de verdad que se desprende de las dos hipofotografías, un efecto que no sólo se explica por el tema representado o por la técnica del fotógrafo sino también por algunos motivos extra-icónicos y por la trayectoria personal y profesional de Agustí Centelles: foteriodista antes de ser corresponsal de guerra, tuvo que exiliarse al finalizar la guerra de España y cayó en el olvido en

11. El Museo Memorial del Exilio y el Espacio Memorial Walter Benjamin, como equipamientos del Consorcio del Museo Memorial del Exilio destinados a la investigación, la divulgación y la conservación, tienen como finalidades gestionar el centro museístico de conmemoración memorial alrededor de la temática del exilio, y emprender la recuperación sistemática del legado del exilio y de la diáspora catalana contemporánea. También reivindica el estudio del exilio como constante histórica y como uno de los fenómenos más notables de la historia y de la memoria democrática de la Catalunya contemporánea y establecen puntos de contacto con otros fenómenos históricos y actuales, como son los de las migraciones, éxodos, otros desplazamientos de poblaciones forzados y la persecución de personas a causa de sus ideas en defensa de la libertad, de la democracia y del progreso social. Consultado en <<http://www.museuexili.cat/>> [fecha de consulta: 09.10.2013].

la España franquista en la que sobrevivió como fotógrafo industrial y publicitario, antes de recobrar su entera identidad, su autoría y su fama al final del franquismo.



R.1- Refotografía n° 1: 19 de julio de 1936. Guardias de Asalto parapetados tras una barricada de caballos muertos. © Arqueología del Punt de Vista

Agustí Centelles, del olvido al reconocimiento: la Verdad del fotoreportero

Nos interesaremos en este apartado por el tema de la supervivencia –que emerge de las dialécticas entre “muerte y vida”, “ausencia y presencia”, “olvido y reminiscencia”, omnipresentes en la historia de la fotografía¹²– considerado a través del filtro de las dos obras de Agustí Centelles incluidas en *Forats de balas*, la foto de “la barricada de caballos muertos” y la de “los hermanos Ascaso”.

12. Se pueden recordar las páginas que Roland Barthes dedicó al noema del “ça-a-été” (Barthes 1980: 11-124) o citar las palabras de Susan Sontag cuando afirma que “la fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. [...] Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag 2006: 32).

Agustí Centelles consiguió estas dos fotos el 19 y el 20 de julio de 1936, durante la insurrección militar contra la República en Barcelona, días en que fue el único reportero gráfico que se atrevió a salir a la calle de la capital catalana para testimoniar de los eventos.

En la primera foto, sacada en la esquina de la calle Diputació y de la calle Roger e Llúria, tres guardias de asalto apuntan hacia el fuera de campo de la foto, aparentemente en dirección de las tropas insurrectas y uno de ellos, identificado recientemente como Mariano Vitini Flórez y fallecido en 1983¹³, se vale del cuerpo de un caballo muerto como de una barricada. Si “vida y muerte” se encuentran estrechamente vinculados en esta primera foto, mediante la asociación de los cuerpos de los caballos caídos y de los hombres que defienden al contrario su vida –valiéndose de la muerte como protección–, la acmé de la segunda foto, o sea la tensión entre “vida y muerte”, “existencia y desaparición”, está más bien revelada por el contexto que rodea a sus protagonistas. En efecto, la foto del líder anarquista Francisco Ascaso y de su hermano, aparentemente captada al vuelo, deja transparentar la tranquilidad de los dos hermanos sonrientes antes de irse al combate, y sólo el cuarto personaje a la izquierda, que intenta esconderse detrás de un cañón, así como el cuerpo sin vida de un combatiente que yace detrás de un montón de sillas sugieren la amenaza de la muerte que alcanzaría a Francisco Ascaso 20 minutos más tarde¹⁴. El esquema del desvanecimiento es indisociable de esta foto, en la medida en que sólo quedan hoy los edificios de la derecha y algunos árboles, cuando los demás edificios, y sobre todo el negativo de la foto sacada por Agustí Centelles, desaparecieron para siempre.

Sea lo que sea, la implacable presencia que se desprende de las dos hipofotografías, más allá de la ausencia, se debe en gran medida a la mirada novedosa y a la técnica fotográfica de Agustí Centelles: un

13. Sacamos esta información del catálogo de la exposición “Centelles, in_edit_joh!” (New York University, Centro español Juan Carlos y Biblioteca Tamiment, octubre-diciembre 2011), que evoca testimonios familiares conseguidos en 2001 (Gasca Gil A. 2011: 79-80).

14. En una nota manuscrita escrita sobre el tercer compartimento de la carpeta 45 de sus archivos fotográficos, Centelles se refiere a la muerte de Francisco Ascaso acaecida durante el asalto del cuartel de Drassanes, 20 minutos después de sacarse la fotografía: “20 juliol 1936. Germans ASCASO. Francesc. Joaquim. Francesc morí 20 minuts després d’esser (*sic*) obtinguda la foto, en l’asalt (*sic*) a la caserna de les Draçanes”.

encuadre estrecho, una foto sacada al vuelo, una perspectiva entonces revolucionaria en el fotoperiodismo, y de la cual el fotógrafo tenía una entera conciencia. Al convertirse en fotógrafo independiente, y con la adquisición de una cámara Leika en 1934¹⁵, emprendió un camino de autenticidad –según sus propias palabras– y de modernización del reportaje gráfico, que él relata en su *Diario*:

Yo, tal vez influenciado por mi juventud, por mi afición al cine, por la consulta continua de revistas americanas, alemanas, francesas, etc., veía el reportaje *bajo un punto de vista distinto* del de los reporteros gráficos barceloneses y del resto de España. Cuando podía, daba rienda suelta *a mi manera de obtener las fotos, en el sentido de ángulos y primeros planos*, y conseguía lo que yo esperaba. (Centelles 2009a: 23-24)

Empecé a hacer los [reportajes] que ellos [los fotógrafos] ni en sueños podían imaginarse que fueran de interés para los periódicos. [...] Llevaba al diario fotos de las cosas que para un periódico representaban el complemento de la página gráfica, que le daban vida y se apartaban de lo corriente, de lo monótono. Más tarde ya empecé a hacer actos, inauguraciones, etc., como los demás, pero *cazando la nota viva*; o sea, que mientras ellos se limitaban a hacer el grupito de asistentes en una batería de máquinas fotográficas y el consabido disparo de magnesio, yo por el contrario, *pecaba la nota viva del acto*, sin preparación de ningún tipo. Eso es precisamente lo que les gustaba y preferían los diarios. (Centelles 2009a: 25-26)¹⁶

Destaca de inmediato la insistencia de Centelles en dos aspectos propios de su estética: el punto de vista, el encuadre (estos primeros planos que suponen una proximidad con respecto al acontecimiento, tanto con respecto a la experiencia de la vida como de la muerte), y la “nota viva”, la captación de un instante que caracteriza sus fotografías y consigue generar, tanto en las instalaciones como en las refotografías de Ricard Martínez, un efecto de realidad o, más aún, de trampantojo¹⁷.

15. Agustí Centelles fue el primer fotoperiodista en España en utilizar la mítica Leika inventada por Oskar Barnack en 1925.

16. Las cursivas son nuestras.

17. Recordaremos en algunas líneas el doble mecanismo del trampantojo –varias veces analizados por los teóricos del arte (Milman 1996, Calabrese 2010)–, que implica siempre un intento de manipulación de la mirada, seguido de una toma de conciencia casi simultánea del ojo desengañado. Nace por lo tanto de la voluntad de engañar y produce un ‘efecto de presencia’ (propio del simulacro) que lo diferencia del ‘efecto de realidad’ de la simple *mimesis* (Charpentrat 1971), actuando así en el espectador pasmado, literalmente atrapado

Pero el impacto visual de las fotos se sustenta asimismo en la historia de Centelles y de sus fotografías, que nutren el mito de una historia ocultada y desvelada luego mediante las imágenes. En efecto, el esquema de restauración del pasado en el presente, de recuperación de una verdad gracias a unas imágenes sobrevivientes no tendría la misma fuerza si no se tomara en cuenta la trayectoria vital de Agustí Centelles, quien recorrió su identidad, su verdad personal, al mismo tiempo que sus imágenes (re)cobran vida para la población catalana.

Todos conocen hoy la historia de Agustí Centelles y de sus archivos fotográficos: convertido en corresponsal de guerra en el momento en que estalló la guerra civil española —un momento de vuelco en que hacen hincapié las hipofotografías de *Forats de balas*— sacó fotos del frente aragonés, la batalla de Teruel, entre otras escenas, y tuvo que exiliarse en el momento de la ofensiva final de las tropas franquistas contra Cataluña. Pasó por lo tanto la frontera francesa en enero de 1939 y fue internado primero en el campo de Argeles, para pasar al de Bram, cerca de Carcasona, pero no sin haber llevado consigo sus cámaras y sus archivos fotográficos, unos 4000 negativos y copias positivadas. Los confió luego a una familia de Carcasona al juntarse en 1944 con su familia, para evitar que, en España, el archivo fuese considerado como una prueba inculpatoria para los compañeros que aparecían en las imágenes. Sólo pudo recuperar sus negativos en el desván de la familia Degeilh en 1976, después de fallecer Franco, y emprender una labor intensa de laboratorio y de revelado fotográfico. Las exposiciones que tuvieron lugar en los años 80, para multiplicarse en los años 2000, impulsaron entonces un re-descubrimiento o un re-nacimiento múltiple: se trataba de descubrir unas fotos que nunca se habían revelado anteriormente —en la dimensión polisémica del término— así como unas fotos publicadas repetidas veces sin que se les atribuyera la autoría de Agustí Centelles (la foto con la barricada de caballos muertos forma parte de dichas fotos míticas). Esta dinámica de revelación desembocó en una última fase en 2007, dos años antes de la instalación de *Forats de balas*, gracias al descubrimiento de otras fotografías en una caja de galletas en la casa familiar, el cual dio

en la red de los falsos semblantes. Pero al desvelarse únicamente en el momento en que el espectador toma conciencia de que fue abusado por sus sentidos, se instaura una dialéctica entre verdad y mentira tendiendo un puente entre lo real y la representación.

lugar a la exposición “El azar y la memoria”, organizada por *El Periódico de Cataluña* en los jardines del Palacio Robert de Barcelona¹⁸. Por tanto, no sólo se dieron a conocer unas fotografías documentales que atestiguan una época sino que se reconocía también a un individuo que volvía entonces a cobrar su autoría y su identidad verdadera —la de un fotoperiodista con tanta relevancia como un Robert Capa— un renacimiento convalidado por el Ministerio de la Cultura, el que le dio en 1984 el Premio Nacional de Artes Plásticas, 75 años después del principio de la guerra civil.

Refotografía y mirada crítica: la arqueología de las imágenes sobrevivientes

Huelga decir la experiencia de refotografía no apunta únicamente a repetir los efectos visuales intrínsecos de las fotografías de Agustí Centelles o a nutrir un imaginario colectivo que ya sacó del olvido la memoria del fotoperiodista para devolverle su verdad. Si Ricard Martínez acude —en un primer momento— al trampantojo, y a la ilusión de verdad dada por las imágenes sobrevivientes es, ante todo, para propiciar una reflexión sobre las posiciones y los posicionamientos (sea espaciales, temporales o ideológicos) y trasladar la problemática del conocimiento fuera de la imagen en sí, de la misma manera que la “verdad de Centelles” se encuentra fuera de sus fotos. No se trata tanto de recuperar pasivamente una historia pasada que se ofrecería de repente ante nuestros ojos y cuya veracidad sería inherente al doble proceso de ocultación y de revelación, como de efectuar una revisión consciente y crítica de este pasado. Volviendo sobre el propósito de Ricard Martínez, el primero en haber llevado a cabo un proyecto amplio y sistemático de refotografía en Barcelona, Jordi Cadafell¹⁹ evoca la elección significativa de los temas o los períodos privilegiados para prevenir contra toda visión esquemática, y advierte contra los escollos que representan, en la historia contemporánea española, la Guerra civil, la Segunda República o el Franquismo,

18. Ver a este propósito el libro-catálogo que recoge el espíritu de la exposición realizada en 2006 en el Palacio de la Virreina y comisariado por Miquel Berga, *Centelles: las vidas de un fotógrafo (1909-1985)* (Berga 2006).

19. Jordi Calafell: miembro del *Arxiu Fotogràfic de Barcelona*, quien colaboró en varios de los proyectos de Ricard Martínez y *Arqueologia del Punt de Vista*.

confiriendo a la refotografía el poder de desacralizar las imágenes documentales (mediante la ironía, el trampantojo y otros procedimientos):

La refotografía nos permite, mediante la yuxtaposición de fotografías, revisar la imagen del pasado combinando el estatuto estético con el documental. [...] Los refotógrafos inducen al espectador a desacralizar la fotografía y a cuestionar una noción ahistórica del tiempo desde su propia contemporaneidad. La historia está llena de ironías, y la refotografía, como el *readymade* y el trampantojo, invita a la ironía. (Calafell 2012: 157)

De hecho, tanto la instalación de *Forats de balas*, como las refotografías que resultan de ella, cumplen esta función irónica: al requerir la experiencia física del público²⁰, la instalación le obliga a adoptar un punto de vista idéntico al del fotógrafo para que se active el efecto de presencia de la foto documental y se superpongan las temporalidades. Si el observador se aparta de unos centímetros con respecto al punto de vista inicial del fotógrafo, entonces la instalación deja transparentar algunas discordancias o distorsiones espaciales, que se oponen a la supervivencia de las imágenes. Al contrario, si quiere colocarse exactamente en el sitio donde se encontraba el fotógrafo cuando sacó la foto —nos referimos ahora a la instalación de Ricard Martínez en la calle de la Diputació—, se percata de que debe situarse en medio de la calle, un lugar expuesto a los tiros de haberse sacado la foto durante el enfrentamiento. Se abre entonces otro tipo de brecha, en la conciencia, ya que el observador deduce entonces que la primera imagen, la imagen “auténtica” de Agustí Centelles, “sacada al vuelo”, fue objeto de una escenificación y los guardias de asalto posaron para el fotoperiodista, en un momento en que ya no había combates (ver Gasca Gil A. 2011: 79-86).

Cualquiera que sea el posicionamiento adoptado, el observador hace una comprobación implacable: la irrupción del pasado en el presente mediante la imagen documental es sea ilusoria, sea engañosa, y el único conocimiento válido se encuentra fuera de la fotografía, a lo mejor en las brechas abiertas por la refotografía.

20. Durante todo el tiempo en que permaneció su instalación, Ricard Martínez organizaba cada sábado un circuito sobre las huellas de Agustí Centelles, que conducía al espectador desde la calle de la Diputació a la Rambla de Santa Mónica, donde se encontraba expuesta la segunda foto, cerca del centro Arts Santa Mónica, el que acogía en aquel momento la exposición *Agustí Centelles: El camp de concentració de Bram*.

Así pues, la experiencia vivida, la confrontación entre la imagen del pasado y la del presente se opone a la superposición directa de las temporalidades y de las miradas; revela algunos hiatos, algunos intersticios que inducen a excavar en profundidad y de los cuales se intuye que encierran unas claves de lectura de las imágenes o de comprensión de la historia. Dichos espacios intermedios, “fuera del marco” de las fotos, sugieren por lo menos dos caminos de indagación complementarios: el primero incita a volver sobre el origen de dichos hiatos, o sea el lugar del fotógrafo en relación con el del espectador, unos puntos de vista nómadas, cuyos posicionamientos cambian o se multiplican en el espacio y en el tiempo, mientras una segunda vía de reflexión nos orienta hacia la instalación de *Forats de balas* en sí, hacia el montaje fotográfico que nace del proceso refotográfico y produce también, para ampliarlos, dichos espacios intersticiales.



R.2- Refotografía n° 2: 19 de julio de 1936. Guardias de Asalto parapetados tras una barricada de caballos muertos. © Arqueologia del Punt de Vista

Ya hemos sugerido, al presentar el mecanismo refotográfico, que la fusión de imágenes alejadas en el tiempo implicaban la aparición de unas rendijas que nacían del montaje en sí²¹, y llevaban al espectador a descolocar las claves de intelección de la realidad. Al extraer unas imágenes de su época y de su contexto, al obligarles a cohabitar y a superponerse

21. Ver nota 10.

unas con otras, el montaje refotográfico de-construye la lógica racional del historicismo²², su modelo narrativo hecho de continuidades y le sustituye una lógica hecha de salto y de latencias, de sobrevivencias y de anacronismos²³. Revela por lo tanto unos estratos temporales, y dibuja más bien una “arqueología” o una geología visual de las imágenes, según una imagen desarrollada por Mark Klett cuando se refiere a “los estratos de una formación rocosa al descubierto”, o alude a “las capas de imágenes [que] constituyen una geología visual del lugar” (Klett 2012: 159) remitiendo, sin lugar a dudas, a la teoría del conocimiento desarrollada por Aby Warburg con su *Atlas Mnemosine*²⁴.

Ahora bien, tanto la disyunción entre los dos espacios tiempos como la propia imagen de capa arqueológica, inherentes a la instalación callejera, se acentúan en los cuatro refotografías (o sea, las fotos sacadas a raíz de la instalación) que Ricard Martínez eligió insertar en el sitio web de *Arqueologia del Punt de Vista*. Así pues, dedica a la “escena de los caballos” dos refotografías que, asociadas, descomponen el proceso engañoso del trampantojo: si la primera (R.1) respeta la coincidencia visual entre los dos espacios y los dos puntos de vista (el de A. Centelles

22. “*Historicisme: terme inventé en anglais par Karl Popper pour désigner toute philosophie qui attribue à l’histoire un sens déterminé, providentiel ou catastrophique, circulaire ou linéaire, optimiste ou pessimiste. L’historiciste pense que l’Histoire a une “intrigue”, une “logique” (“ruse de la Raison”), et que le fait de connaître cette intrigue permet de conclure, soit qu’elle est finie, soit que nous en sommes à une étape donnée de son développement nécessaire*” (Boyer 2006: 569). “Historicismo: término inventado en inglés por Karl Popper para designar cualquier filosofía que atribuye a las historias un sentido determinado, providencial o catastrófico, circular o lineal, optimista o pesimista. El historicista piensa que la Historia tiene una “intriga”, una “lógica”, y el hecho de conocer dicha intriga permite deducir sea que ha terminado, sea que estamos en una etapa dada de su necesario desarrollo” (la traducción es nuestra).

23. La ruptura de continuidades y la reubicación contextual son unas constantes del arte apropiacionista posmoderno, el que cuestiona los métodos historicistas y exige su transformación. Así lo comprueba Juan Martín Prada, en el capítulo VI de *La Apropiación Posmoderna*, “La crítica del discurso histórico tradicional”. Al centrarse específicamente en la obra de Sherrie Levine, cuyos trabajos revelan un intento de captar críticamente la historia, vuelve a insistir en la dislocación de los discursos inducida por el montaje refotográfico: “en ello introduce también una ruptura de la linealidad histórica y cronológica en la que se fundamentan muchos de los principios de la Historia del Arte. Se demuestra cómo podemos contemplar una obra de 1981 (Levine) y una de 1917 (Malevich, por ejemplo) de manera simultánea” (Martín Prada 2001: 80).

24. El *Atlas Mnemosyne* fue el proyecto más ambicioso del historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), y quedaba constituido por una colección de imágenes con poco texto, mediante la cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea.

y el de R. Martínez cuando sacó la foto de la instalación), la segunda refotografía (R.2) subraya en cambio la disociación entre las dos imágenes, acarreado la toma de conciencia del espectador; el punto de vista sesgado hace hincapié en el soporte que acoge la hipofotografía y revela así el espesor “debajo de la imagen”, el intersticio que separa las dos imágenes. Parecido al corte de un libro, dicho espesor gris forma una capa opaca que “habla” –ya que recibe el texto explicativo de la instalación–, introduciendo un cambio de código semiótico (de lo visual o lo textual) que acrecienta el corte entre la imagen incluyente y la imagen incluida a la par que designa y confirma al intersticio como un espacio semántico privilegiado, apto para acoger la interpretación. Una potencialidad del intervalo, sea temporal, sea espacial, que fue sistematizada y teorizada por Pierre Fédida, gran figura del psicoanálisis y del mundo universitario, arguyendo que “*ce qui appartient en propre à l’interprétation est de l’ordre de l’intervalle [...] autant dire alors que l’interprétation se joue toujours dans l’entre-deux sens –là donc où le sens n’est pas encore thématiquement construit*”²⁵ (Fédida 1977: 150).

De la misma manera, las dos refotografías sacadas en la Rambla de Santa Mónica, que incluyen la fotografía de “los hermanos Ascaso”, rompen con la ilusión que generarían, al fundirse una con otra, dos imágenes consideradas desde un mismo punto de vista. Al contrario, la sombra de la hipofotografía que se proyecta sobre la acera de la calle (R3), ostenta un espesor cargado de temporalidad (al subrayar el momento del día en que se sacó la refotografía) y de espacio (la materialidad física de la hipofotografía dentro del montaje). Si la opacidad de la fotografía pasada hace resaltar, en esta primera refotografía, su índole de cuerpo extraño dentro del espacio presente que lo acoge, la segunda re-fotografía sacada en la Rambla de Santa Mónica redobla y enfatiza el montaje de Ricard Martínez (R4): lo que podría ser una simple vista panorámica queda visualmente fragmentado por el montaje de cuatro fotos que ponen de realce desajustes, desenfoques o disyunciones espaciales. Ricard Martínez sobresemiotiza el montaje creando otras rupturas externas que se añaden a los intersticios visuales entre la imagen pasada de Centelles

25. “Lo que pertenece exclusivamente a la interpretación es algo parecido a un intervalo [...] lo que quiere decir que la interpretación se define siempre entre dos sentidos –en un espacio en que el sentido no está temáticamente construido aún” (la traducción es nuestra).

y el espacio presente de la calle barcelonesa y hacen visibles los eslabones o las juntas del montaje.



R.3- Refotografía n° 3: 20 julio 1936. Francisco y Joaquín Ascaso, con otros milicianos, minutos antes de entrar en combate. Francisco murió 20 minutos después de tomarse la foto. © Arqueología del Punt de Vista.



R.4- Refotografía n° 4: 20 julio 1936. Francisco y Joaquín Ascaso, con otros milicianos, minutos antes de entrar en combate. Francisco murió 20 minutos después de tomarse la foto. © Arqueología del Punt de Vista.

Al mostrar cuán errónea es la confianza que se puede tener en las imágenes, al asumir y exhibir su índole de representación, el montaje se configura como revelador de verdad, ya que “mostrar que se muestra, no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”

(Didi-Huberman 2008: 77). Sobre todo, el montaje y la deconstrucción, que deshacen los enlaces y el orden instituido, sacan a la luz unos intervalos en que el sentido no se ha construido aún y permiten elaborar una interpretación. La dimensión heurística del montaje estriba en su manera de « dys-poner » las cosas, de comprenderlas dialécticamente, o sea, “introduciendo una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*)” (2008: 104). Desde luego, si las discontinuidades y las interrupciones hacen que los estratos se critiquen dialécticamente, el espectador no encuentra una verdad toda hecha, de la cual podría valerse, y debe renunciar a una comprensión global de la realidad. Sin embargo, la de-composición del montaje, al modificar las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes, le empuja a abrir el sentido de la imagen, a retrabajar el espacio intersticial que relaciona las imágenes unas con otras.

Casualmente, el segundo camino de indagación –que conduce hacia el origen de los hiatos visuales, o sea hacia el “lugar del fotógrafo”, para seguirlo y experimentarlo–, desemboca en una misma valoración de la circulación icónica. Si Ricard Martínez consigue, con su instalación-montaje, concienciar al espectador acerca del punto de vista y del “lugar del fotógrafo”, le invita asimismo a prolongar la experiencia vital de Agustí Centelles y seguir lo más cerca posible su mirada móvil, organizando unos itinerarios que llevaban al público desde la calle Diputació (donde Agustí Centelles sacó la foto de los guardias de asalto parapetados por los caballos) hasta la Rambla de Santa Mónica, donde se ubicaba la segunda instalación con la foto de los hermanos Ascaso, pasando por las calles recorridas y fotografiadas por el fotoperiodista el 19 de julio de 1936. Le obligaba por lo tanto a situarse en un intermedio espacial (el espacio incluido entre las dos instalaciones fotográficas) y temporal (las tres horas que duraban el recorrido entre las dos instalaciones), a multiplicar las miradas a lo largo del camino, generando unos estratos de la mirada que le daban cierta profundidad y se juntaban con las miradas pasadas del fotógrafo, justificando de este modo la denominación del grupo “Arqueología del Punt de Vista”. Al acarrear un desplazamiento –físico o simbólico, espacial o temporal– de la fuente del conocimiento, al asociarla con la imaginación (solicitada para rellenar los intervalos entre las imágenes), las instalaciones de Ricard Martínez mueven al paso de una mirada fija y estable a una mirada móvil y errática, e incitan a

considerar los espacios intermedios para abrir las obras y descubrir las capas subyacentes debajo de la imagen. La experiencia vivida²⁶ aparece en cierta medida como una puesta en práctica de la teoría expuesta por Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, un ensayo en que el historiador del arte relaciona el saber con el desplazamiento de la mirada:

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. [...] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. (Didi-Huberman 2008: 11)

Los dos caminos seguidos, “fuera del marco” de las fotos, que remiten sea al montaje de Ricard Martínez, sea al posicionamiento moviedizo de Agustí Centelles, lejos de ser exclusivos, se completan, y se explicitan mutuamente, en la medida en que imitar la mirada de Agustí Centelles desvela asimismo una serie de montajes insospechados y de imágenes latentes. Colocarse, por ejemplo, en el mismo lugar ocupado por Centelles cuando inmortalizó “la escena de los caballos” plantea unos interrogantes, obliga al espectador crítico a regresar a las fuentes de la foto, a hacer de “detective”, como el propio Agustí Centelles²⁷, hasta encontrarse con la serie de veinte fotos sacadas en aquel momento, positivadas, expuestas y publicadas después de recuperarse la maleta de negativos en 1978, y comprobar, en la relación entre la foto mítica de los caballos (la decimoctava de la serie) y las que precedieron (estas imágenes subyacentes debajo de la foto que dio la vuelta al mundo), que Agustí Centelles no sólo fue un periodista que recorrió la ciudad

26. No por casualidad Ricard Martínez llamó el recorrido organizado a raíz de la instalación de 2009, “Forats de balas”, “Experiencia Centelles”.

27. Agustí Centelles siempre reivindicó una mirada audaz, diferente de la de los maestros que le habían formado en Barcelona: “Me rebelaba contra la tiranía del magnesio; ya sabes, con las antiguas cámaras, esas de trípode [...]; yo buscaba otra cosa, rastrear el reportaje, como un detective” (Gasca Gil J. 2011: 15). Las cursivas son nuestras.

jugándose la vida, sino también un director de cine, quien escenificó los enfrentamientos que acababan de pasar y habían terminado ya.

Tanto Bertold Brecht, en su *Diario de trabajo* (1938-1955), como Aby Warburg, en el *Atlas Mnemosyne* (1924-2029) –libro de imágenes cuyo destino era ofrecer a nuestros ojos, de manera problemática o poética, toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades electivas–, no han dejado de explorar la fuerza heurística del montaje fotográfico. A diferencia de ellos, Ricard Martínez se vale de una herramienta –la refotografía– que no permite comparar diez, veinte o treinta imágenes en un mismo tablero; tampoco expone un archivo completo de imágenes, pero sus montajes actúan como programas abiertos, que le ruegan al público que explore la profundidad estratificada de los ficheros y despliegue la función memorística propia de las imágenes.

En efecto, interrogarse acerca de esta misma “foto de los caballos” no implica únicamente ponerla en relación con su serie originaria, sino también con sus variantes y sus supervivencias, con su camino errático a lo largo del tiempo y de un país a otro: la imagen que Ricard Martínez eligió exponer en la calle de la Diputació no es el positivado de la foto original sacada por Agustí Centelles el 19 de julio, sino la foto encuadrada en vertical que sirvió de portada a la revista *News-Week* del 1 de agosto de 1936²⁸ y dio la vuelta al mundo sin que se conociera a su autor. Remontar su historia equivale entonces a recorrer la trayectoria de una foto que fue, por turno, una foto documental de la guerra de España, un icono gráfico que siguió publicándose sin firma por lo menos hasta 1974²⁹ antes de reconocerse por fin como una de las obras maestras de un gran fotoperiodista, Agustí Centelles.

Pero la instalación *Forats de balas* no abre únicamente los estratos intelectivos, memorísticos e imaginarios que se cuelan entre los dos componentes de una misma refotografía: cuestiona las relaciones entre

28. El propio Agustí Centelles cortó la parte izquierda de la foto, en la que aparecía un hombre con pistola y este encuadre vertical es el que más se propagó en el colectivo popular internacional, aunque también permaneció en la memoria colectiva con un encuadre horizontal, forma en la que fue publicada en la revista *Regards* de 14 de julio de 1938.

29. Joaquín D. Gasca Gil evoca un libro letón sobre la guerra española (Andrius Bulota, *Ten uz kalnu Ispanija*, Vilnius, 1974) que reproduce la foto sin firma de los milicianos parapetados detrás de los cadáveres de los caballos, el 19 de julio en Barcelona (Gasca Gil J. 2011: 18).

todo tipo de imágenes, poniendo de realce los intervalos que, según mostró Pierre Fédida, permiten construir la interpretación (Fédida 1977). Al limitarse *Forats de balas* a dos instalaciones, “la de los caballos” en la calle Diputació y “la de los hermanos Ascaso” en la Rambla de Santa Mónica, separadas por un espacio “vacío” que recorre el público –cuando se hubiera podido jalonar el itinerario por todas las fotos sacadas por Agustí Centelles al día del levantamiento en Barcelona–, Ricard Martínez materializa el paradigma de base del intervalo a la par que impone el método de verdad de la *dys*-posición: en efecto, no asocia las dos fotos míticas del 19 de julio –o sea la de “la barricada de caballos muertos” y la del “guardia del asalto en una esquina con el fusil a punto”– que dieron la vuelta al mundo atravesando las décadas de manera anónima para imponerse en el inconsciente colectivo. Rompe al contrario los vínculos existentes para abrir la memoria y sugerir nuevos vínculos que llevan al espectador, en el caso presente, de la imagen mítica convertida en icono –la “escena de los caballos”, que rebasa la figura de Agustí Centelles– a otra imagen que permaneció en la sombra del olvido –la imagen con “los hermanos Ascaso”–, de la imagen duplicada indefinidamente a una imagen que permaneció más bien en la unicidad de la no-reproductibilidad, por haberse perdido el negativo original de la foto. La dialéctica entre las dos imágenes invita a percibir lo que hay “detrás” del acontecimiento factual, y que no es tanto un fondo insondable, o una fuente oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia, sino más bien una red de relaciones, a saber una extensión virtual que pide al espectador, simplemente, multiplicar heurísticamente sus puntos de vistas³⁰.

30. Bien se ve que las prácticas de refotografía, montaje, desplazamiento y recontextualización confieren al espectador un nuevo papel interpretativo, al invitarle a “la deducción, la especulación y la fantasía” (Sontag 2006: 42). A imagen de las refotografías apropiacionistas de principios de los 80, las obras de Ricard Martínez cuestionan la noción de “paternidad” de la obra y prolongan la reflexión posmoderna sobre la autoridad de las obras, cuyo camino había abierto Roland Barthes con “La muerte del autor”, mostrando que la verdadera unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, en el lector o el espectador (Barthes 1994: 65-71).

Aquí también se encuentra el trampantojo de Ricard Martínez, un trampantojo conceptual que se esconde debajo del trampantojo fenomenológico de las instalaciones fotográficas. Aunque sus instalaciones fotográficas acompañan el proceso de reconocimiento de Agustí Centelles por parte del público, simultáneamente le expolian su autoría al apropiarse de sus

Tras una primera ilusión –poder acceder al pasado gracias a las huellas dejadas por las imágenes sobrevivientes–, se esconde, en las instalaciones de Ricard Martínez, un doble proceso de deconstrucción y de ensanchamiento que sustituye a los modelos canónicos de la historia el tiempo complejo de las imágenes.

La dimensión didáctica de la empresa es indudable: Ricard Martínez acompaña al espectador por un itinerario detectivesco que constituye el fondo metodológico de su trabajo; en un recorrido de imágenes caracterizado por la discontinuidad, éste no tiene a su disposición ninguna comprensión global del pasado, ninguna verdad unívoca, y debe emprender una pesquisa –sea policiaca, histórica, o artística– que le empuja a desenmarañar las relaciones entre historia, mito y ficción, y a reflexionar acerca de la fábrica y de la circulación de unas imágenes.

Circulación, punto de vista: con estas palabras se podía resumir la trayectoria de Agustí Centelles. Con estos mismos términos se podría también resumir la epistemología de Ricard Martínez. Lejos de lanzarse en pos de una huella o de una imagen original y estable, probabiliza las condiciones de circulación de las imágenes, su difusión, su recepción, su transformación, como si lo más relevante fuera enunciar un encuentro. Como si lo único relevante fuera explorar los recorridos de imágenes y de puntos de vista. Ya lo anunciábamos con nuestro título, “La verdad fotográfica *a la luz del* trampantojo: Ricard Martínez *refotografiando a* Agustí Centelles”, jamás una imagen asoma aquí por sí misma; siempre la moviliza una mirada... Es la defensa de Barcelona vista por Agustí Centelles, son las imágenes documentales mitificadas por los periódicos, la mirada de Ricard Martínez sobre la trayectoria profesional y personal de Agustí Centelles... Ninguna imagen aparece fuera de la relación que se establece entre un punto de vista, un fotógrafo, una imagen, y otro punto de vista, otro espectador, otra imagen... indefinidamente. Una reconstitución infinita que se despliega por los espacios abiertos del tiempo.

Esta imagen, la original, suele ser una imagen abierta. Primero de todo, está esperando a que llegue un futuro, para que un observador la mire y decida que es el lugar, y decida hacer una fotografía nueva y lo que está

fotografías para incluirlas en las refotografías y al hacer del espectador el que determina el sentido de la obra.

haciendo es abrir una cadena de miradas, en un determinado espacio. Y de hecho también la sirve al público actual para que el mismo, el observador no sólo pueda reconstruir la escena que se le está presentando sino que sea capaz volver a este lugar, y continuar con estas imágenes. [...] Las fotografías son imágenes abiertas. Casi nunca están acabadas. (Ricard Martínez 2014)

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 192 p.
- (1994): “La muerte del autor”, in: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 65-71.
- BERGA, Miquel, et al. (2006): *Centelles: las vidas de un fotógrafo (1909-1985)*. Barcelona: Lunweg, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 256 p.
- BOYER, Alain (2006): “Article : historicisme”, in: *Mesure, Sylvie / Savidan, Patrick (ed.), Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris : PUF, p. 569-570.
- CALABRESE, Omar (2010): *L'Art du Trompe-l'œil*. Paris: Citadelles et Mazenot, 399 p.
- CALAFELL, Jordi (2012): “Refotografiar Barcelona. La práctica fotográfica como revisión documental”, in: *Klett, Mark / Martínez, Ricard / Calafell, Jordi, Christia, Natasha (ed.), Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, p. 156-157.
- CENTELES, Agustí (2009a): *Diario de un fotógrafo, Bram, 1939*. Barcelona: Ediciones Península, 212 p.
- (2009b): *La maleta del fotógrafo*. Barcelona: Ediciones Península, 126 p.
- CHARPENTRAT, Pierre (1971): “Le trompe-l'œil”, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, p. 160-168.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 323 p.
- (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Les éditions de Minuit, Col. Paradoxe, 592 p.
- (2011): *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les éditions de Minuit, Col. Paradoxe, 268 p.

- EKLUND, Douglas (2009): *The pictures generation, 1974-1984* [exhibition, The Metropolitan Museum of Art, New York, from April 21 to August 2, 2009]. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 352 p.
- ESTÉVEZ, Fernando / SANTA ANA, Mariano de (eds) (2010): *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 272 p.
- FÉDIDA, Pierre (1977): “L’intervalle”, in: *Corps du vide et espace de séance*. Paris: Éditions universitaires, p. 139-151.
- GASCA GIL, Antón (2011): “Barcelona, 19 de julio de 1936 ‘Dos fotografías que dieron la vuelta al mundo’”, in: Gasca Gil, Joaquín *et al.*: *Centelles, in_edit_¡oh!* Madrid: Ministerio de Cultura, p. 79-86.
- GASCA GIL, Joaquín *et al.* (2011): *Centelles, in_edit_¡oh!* Madrid: Ministerio de Cultura, 322 p.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, coll. Poétique, 467 p.
- KLETT, Mark / MARTÍNEZ, Ricard / CALAFELL, Jordi / CHRISTIA, Natasha (2012): *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 180 p.
- KLETT, Mark (2012): “Miramar por Mark Klett”, in: Klett, Mark / Martínez, Ricard / Calafell, Jordi, Christia, Natasha (ed.), *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, p. 158-159.
- LLAMAZARES, Julio (2011): *Agustí Centelles. La maleta de Centelles*. Madrid: La Fabrica editorial, 112 p.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001): *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 208 p.
- MARTÍNEZ, Ricard: “Experiencia Centelles”, *Arqueologia del Punt de Vista*, <http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/rutaswalks/passejant-centelles/> [fecha de consulta: 09.10.2014].
- (2014): “Refotografía: arqueología de la imagen” (30 de enero de 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=YBTv4pBYXI4>, [fecha de consulta: 20.02.2014].

MILMAN, Miriam (1996): *Le Trompe-l'œil*. Genève: Skhira, 126 p.

SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. Méjico: Alfaguara, 208 p.

YOLDI LÓPEZ, Mónica (1999): *Apropiacionismo y citación en el arte de los años ochenta: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 291 p.

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por:

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON,
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE

Este libro se propone crear un diálogo fecundo entre las dimensiones filosófica, estética, plástica, semiótica y pragmática de la imagen en el mundo hispánico actual. Las preguntas que se hacen aquí no tienen tanto que ver con la ontología de las imágenes, como con esas “imágenes verdaderas –es decir, justas, necesarias–” a las que apuntaba Víctor Erice, y con la conformidad de su “discurso” con la realidad. En otros términos, será preciso entender la función de las imágenes en la construcción del mundo e interrogarse sobre la capacidad de las mismas para participar en la percepción de la realidad, no sólo para dar a conocerla sino también para modificar la relación del hombre con ella, si esto fuera posible. Esto supone considerar la imagen como un sistema dinámico en el que el proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la verdad es constante y considerar su carácter performativo porque si la imagen saca a la luz una verdad escondida y secreta, se define también, de manera evidente, como contra-poder frente a los poderes hegemónicos, sean visuales o políticos, lo que remite a la potencialidad de la imagen en cuanto a su intervención sobre la realidad.

Estos planteamientos son frutos de trabajos realizados por la RIVIC, *Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen española Contemporánea*, que reúne investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurés (UT2J), Pau et des Pays de l’Adour (UPPA), Bordeaux Montaigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).



ISBN : 978-2-36783-063-6

ISSN : 2265-0776

29,90 €

www.editionsorbistertius.fr