

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. ANTONIO L. MARTÍNEZ FERROL

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. CAYETANO ANÍBAL GONZÁLEZ



GRANADA

MMIV







Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. ANTONIO L. MARTÍNEZ FERROL

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

# CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. CAYETANO ANÍBAL GONZÁLEZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO  
EL DÍA UNO DE ABRIL



GRANADA

MMIV







DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. ANTONIO L. MARTÍNEZ FERROL



# EL PAISAJE HUMANO



Sr. Director,  
Sres. Académicos,  
Señoras y Señores:

**Q**UIERO AGRADECER, EN PRIMER LUGAR, el gran honor que me dispensa la Academia de Bellas Artes de Granada al convertirme en miembro de su noble institución, con la medalla nº 27, que antes correspondiera al fotógrafo almeriense Don Carlos Pérez Siquier, distinguido recientemente con el Premio Nacional de Fotografía. También deseo recordar la figura de Don Fernando Morales Henares, primer representante de esta disciplina en la Academia, cuya huella permanece inalterable en nuestra memoria colectiva.

Asimismo, he de manifestar la grata sorpresa que me supuso en su momento conocer mi proposición como candidato para ocupar esta plaza. Propuesta que impulsaron los académicos Don Cayetano Aníbal González, Don Antonio Almagro Gorbea y Don Juan Vida Arredondo, a quienes, desde aquí, les reitero mi agradecimiento por su consideración y confianza. Y, por supuesto, quisiera hacer extensiva esta gratitud al Director de la Academia y a todos los académicos que, con su aceptación, me acogen en su seno. Será un honor compartir con ellos sueños, proyectos y responsabilidades.

“La Fotografía no es un mero registro de la realidad física, sino un reflejo del estado emocional del creador de imágenes”. Con estas palabras podemos

resumir el testamento ideológico del gran fotógrafo norteamericano Alfred Stieglitz quien, a finales del siglo XIX, se erigió en su principal defensor como disciplina artística. Este autor, identificado con el movimiento pictorialista en sus orígenes, participaría, ya en Europa, en la exposición que llevaba por título: *El arte de la fotografía, que florece secretamente*. Posteriormente, otro prestigioso fotógrafo, nacido en Filadelfia y miembro activo del movimiento surrealista en el París de la década de los veinte, matizaría esta declaración de principios de Stieglitz añadiendo que “Sólo cuando la mirada se subordina a una visión interior, la fotografía se convierte en arte”. Se trataba de Man Ray, uno de los primeros fotógrafos que mostró interés por despegarse del realismo derivando hacia la abstracción. En él se reconoce la figura del fotógrafo creativo.

“La fotografía como pura creación del espíritu”, escribía Salvador Dalí en 1927. Y continúa: “Saber mirar es un modo de inventar. Y no existe invención tan pura como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo, ausente de pestañas, del Zeiss: destilado y atento...”.

Qué ajenas les eran a Niépce y a Daguerre estas consideraciones estéticas y artísticas que llegarían en tan breve tiempo. Pero, por el privilegio que se asigna a los inventores, son ellos quienes se convierten en protagonistas históricos al aventurarse por primera vez con una cámara y registrar con ella su entorno más cercano.

En el año 1826, Niépce obtiene la primera representación de la realidad registrada con una cámara oscura. Una imagen, tomada desde su buhardilla, que conocemos como *Vista desde la ventana*. Sin embargo, corresponde a Daguerre el honor de firmar la célebre *Le boulevard du Temple*; panorámica del citado paseo en la que además aparece la silueta de un hombre, conformando lo que podría considerarse el primer paisaje humano. El daguerrotipo data de 1839, año en que se presentaría oficialmente a la Academia de Ciencias de París el ingenioso descubrimiento.

Contradiendo los datos reflejados en los libros de historia editados hasta el momento, y según publicó la prestigiosa revista *Études Photographiques*, en 1989 aparece un incunable firmado por Daguerre que adelanta dos años un hecho ya

histórico. Se trata de un daguerrotipo, fechado en 1837, que representa la imagen de un hombre llamado Nicolas Huet. Un rostro con gesto altivo, el pelo desordenado y la mirada firme confieren carácter al primer retrato fotográfico reconocido. Este afortunado personaje, que trabajaba como pintor en el Museo de Ciencias Naturales de París, quedó de esta forma inmortalizado en aquella lámina de cobre bruñido que tanto recordaba a los grabados de aguatinta.

No deja de ser significativo que la invención de la fotografía fuera simultánea al nacimiento de la antropología. Las primeras colaboraciones con esta disciplina científica suponen también los inicios hacia la fotografía etnológica. Desde mediados del siglo XIX, muchos científicos recurrieron a la imagen fotográfica como portadora de la “verdad absoluta”, para investigar en apartados como la fisiología o la anatomía. Me decido a citar como primer trabajo antropológico, y que ligaba directamente este método con la ciencia, el realizado por Nadar a un hermafrodita.

Pero, en este siglo, es el retrato como género el que le procura un desarrollo definitivo. Llegaría lo que algunos historiadores vinieron a denominar como la “democratización del retrato”. En una época en la que se producían grandes cambios sociales, un nuevo arte surgía con un nuevo espíritu. La fotografía se convertía así en la manifestación artística más accesible. Una nueva forma de figuración de la realidad que resultó arrolladora.

Los daguerrotipos entraron en competencia directa con los retratos pictóricos. La categoría artesanal que se les atribuía fue el argumento de base utilizado por muchos miniaturistas de la época para despojarlos de valores artísticos. Pero esta categoría de arte que, inicialmente, le fue negada a la fotografía resultó favorecedora para un medio expresivo que estaba dando sus primeros pasos.

No tardaron mucho los fotógrafos en decidirse a explorar el mundo con sus pesados equipos. Surgieron los primeros reporteros de guerra y el documentalismo social. En esta época aparecen los primeros grandes maestros del retrato y del paisaje, incluido un paisaje más urbano. La literalidad descriptiva se incorporaba a este medio de expresión.

Por entonces, y sobre todo en Europa, la fotografía se encontraba atrapada por el pictorialismo. Un amplio sector optó por una ocultación de los valores intrínsecos a la imagen fotográfica, favoreciendo el artificio en sus pretendidas “creaciones”. Esta postura llevaba implícita una renuncia directa a la realidad. Para ellos, la fotografía sólo representaba un medio para conseguir un fin: llegar al “arte”. Suponía una cierta negación de su misma esencia. Aún así, sería injusto ignorar la belleza plástica de muchas fotografías pictóricas, o nombres como el de Julia Margaret Cameron quien, a pesar de estar inmersa en este primer movimiento, nos legó una obra que supuso el contrapunto positivo a la mediocridad dominante entre sus colegas; resaltando uno de los retratos que hizo al astrónomo inglés, que también investigaría en el campo fotográfico, sir William Herschel. Un retrato intimista, que pasa a la historia como uno de los mejores realizados en el siglo XIX.

Pero, el protagonismo como retratista lo asume Nadar. Este fotógrafo parisino supo dotar a sus retratos de un alto contenido psicológico. En ellos, la expresión del rostro del personaje adquiere un valor predominante, renunciando a la artificiosidad y a los contenidos alegóricos que afectaron a este género durante décadas. Convertido en el retratista de moda, en su estudio posaron destacados artistas y escritores de la época como Sarah Bernhardt, Baudelaire o Dumas.

En la obra de Nadar y de Julia Margaret Cameron podemos encontrar dos de las mejores muestras que nos acercan al paisaje humano del siglo XIX. Dos ejercicios de estilo que sobrevivieron a la estética, poco después considerada decadente, asociada al primer pictorialismo. Dos ejemplos que sostienen la más pura esencia del retrato en sus inicios y que nos animan a engrandecer ese instante mágico: el acto fotográfico como manifestación de la vida.

Platón nos decía que el arte proporciona cierta clase de verdad. Pero que la obra del artista estaba dos grados alejada de la verdad, dos grados por debajo de la realidad.

Esta búsqueda de la verdad es la que, posiblemente con una ausencia total de contenidos teóricos, pretendieron los nuevos fotógrafos de finales del XIX y principios del XX que abanderaban una “fotografía pura”, apartada de esa

inquietud de sus predecesores por alcanzar falsas metas artísticas. Para ellos la fotografía es el medio, pero también es el fin. Este movimiento de regreso a la realidad, cronista sensible de la sociedad de su tiempo, entró sin embargo en conflicto con el auge de la pintura impresionista, que favoreció el nacimiento de un segundo pictorialismo. Situación que de nuevo la separaba de sus orígenes, obligándola a una segunda renuncia. Alfred Stieglitz, que participó en principio de las formas estéticas del movimiento impresionista, supo distanciarse de sus influencias favoreciendo ese “regreso a la verdad” como demanda de las tendencias emergentes, más ligadas al documento social y a lo cotidiano. Son los inicios de una fotografía moderna, que supo acercarse de una forma limpia y real al ser humano: libre de artificios y de manipulaciones; deudora del empuje y convicción del fotógrafo americano. En Europa esta progresión puede atribuirse a fotógrafos como Atget en Francia, Rodtchenko en la entonces Unión Soviética, o Sander en Alemania. August Sander avanzaría un paso más en el realismo con su inclinación hacia la Nueva Objetividad, movimiento surgido con fuerza en Europa como reacción al impresionismo. Sander se dedicó en cuerpo y alma al estudio del rostro alemán de su tiempo. Son retratos fríos en apariencia, en los que los personajes se presentan de forma directa y sencilla frente a la cámara. Retratos que se convirtieron en auténticos estudios analíticos de los *Hombres del siglo XX* en Alemania y del hábitat en el que se desenvolvían. Sin duda alguna, el fotógrafo alemán que mejor entendió y profundizó en el paisaje humano.

La teoría platónica del arte como imitación nunca resultó tan elemental e insatisfactoria. A partir de ahora, la obra fotográfica es considerada como un producto exclusivo de la mente, que se dirige de una forma clara al substrato emocional del hombre.

Paralelamente a la Nueva Objetividad, otros fotógrafos se entregan a una visión subjetiva de la realidad, participando de los movimientos dominantes en otras artes, como era el caso de la pintura. La novedosa iconografía se muestra inspirada en las corrientes surrealistas y dadaístas. El germen de una nueva estética, que participa de las líneas nacidas en la Bauhaus alemana,

arraiga en autores como Moholy-Nagy o Man Ray, que nos sorprenden con sus creaciones abstractas y retratos surrealistas. Se habla con admiración de la particularidad de la mirada fotográfica: *La nueva visión*. “Podemos afirmar que vemos el mundo con ojos distintos”, claman los surrealistas. Representan innovadoras experiencias estéticas que incorporan nuevos valores en las que se reafirma el acto creativo como parte inseparable de la vida, para un arte que pretendía llegar a la “esencia”. Una nueva narrativa visual con originales propuestas que subvierte la realidad y que encuentra en la manipulación de la imagen y el fotomontaje un camino hacia la abstracción. En la búsqueda de esta “esencia”, como uno de sus representantes más vitales, se encontraría Alexander Rodchenko, que, estando cercano a la visión subjetiva de Moholy-Nagy, encontró en el constructivismo fotográfico su mayor fuerza expresiva. En los años 50, la Fotografía Subjetiva, movimiento liderado por Otto Steinert, supondría ya el clímax experimental para el nuevo fotógrafo-humanista, cargado de compromiso.

La escuela humanista francesa también alcanza su máxima expresión en estos años. Todos los artistas participaban de los mismos sueños en la bohemia parisina. La poesía y la imagen fotográfica viven uno de sus más bellos idilios en una Francia de grandes fotógrafos, que salen cada día a la búsqueda de lo cotidiano, ávidos de modelar la realidad con sus cámaras. Deseosos de hacer eterno lo efímero; es la poesía del paisaje más humano. Ansiosos de contagiar emociones, de mostrarnos su visión del mundo, los rostros de la gente de la calle pierden su anonimato. Son retratos de la vida, que expresan lo propio de su época, lo más personal. Como un episodio más de la existencia.

Sin embargo, la fotografía en España seguía aferrada a un singular anacronismo, en concordancia con los valores estéticos decadentes de una aristocracia obsoleta. Sólo algunos fotógrafos, alejados de los círculos oficialistas, llegaron a ofrecernos un retrato de la realidad de aquella época, con imágenes cercanas a lo cotidiano, pletóricas de vida y de espontaneidad.

Pero, comienzan a editarse los primeros libros monográficos de autores reconocidos. Este hecho representa un revulsivo, el principal referente

para los jóvenes fotógrafos españoles de entonces que, de esta forma, conocen la obra de William Klein, Walker Evans o Robert Frank. Libros que les descubren imágenes con un nuevo lenguaje. Son los años 60. Años en los que publicaciones como *New York*, de Klein, suponían un salto cualitativo y emocional en una fotografía, como la española, maniatada por rígidos academicismos que le impedían evolucionar. Comienza un nuevo documentalismo que no sólo goza de las influencias de los fotógrafos americanos. El cine italiano, impregnado del más bello neorrealismo, también resulta partícipe del cambio. Un cine del que todos nos sentimos deudores y que tiene en Luchino Visconti uno de sus mejores exponentes. Un blanco y negro cargado de poesía, habilitado para reflejar las mejores historias, las más sencillas, las más cercanas, y de la forma más bella. Una experiencia que supuso en España un salto brusco del pasado al futuro. Como si existiera una necesidad de evitar el presente ante el temor de que esto entrañara un nuevo retroceso.

El progreso fue rápido. Surgen las nuevas vanguardias, que tienen en Barcelona, Madrid y Almería sus mejores representantes. Nombres como Masats, Miserachs, Cualladó o Pérez Siquier empiezan a sonar en el panorama nacional. Con trabajos que tienen mucho que ver con un reportaje próximo al documentalismo, como actitud ante la vida. Simbolizan la modernidad floreciente, en la que lo técnico está supeditado a lo narrativo, sin restarle por ello importancia. Espacios intimistas, que nos recuperan el paisaje humano, se hacen públicos en los medios de comunicación y en las emergentes galerías de arte que se ofrecen a unos autores inquietos por relatarnos con sus imágenes una nueva España.

Algunos derivaron hacia un progresismo en el que parece que prima el universo privado del autor. Pero, en la búsqueda de una mirada más singular, la subjetividad suele abrir el camino a la individualidad. Circunstancia que, a veces, conduce hacia una necesidad de convocar a la fotografía artística como instrumento de afirmación personal.

Recursos expresivos como el fotomontaje y la manipulación digital se suman a la reciente creación iconográfica, en la que fotógrafos como Joan Fontcuberta se descubren en su vertiente más innovadora, preconizando un agotamiento de la realidad fotográfica que ya fuera insinuado a mediados de los 70. “Fotográficamente la realidad está agotada; hay que construir nuevas realidades”, afirma Fontcuberta.

Otros autores, sin embargo, siguen reivindicando lo real, ligados al documento gráfico. El paisaje humano resurge como un nuevo género, impulsor de una nueva corriente. Figuras destacadas como Vari Caramés, Cristina García Rodero, Castro Prieto o Koldo Chamorro abogan por una nueva relación del fotógrafo contemporáneo con la metrópolis, muy alejada de las concepciones románticas de finales del XIX. Nos proponen arriesgadas imágenes que, a veces, navegan entre el sueño y la realidad.

Algo parecido ocurre en el retrato, que no sólo se ocupa de las formas sino que pretende plasmar un interior oculto, pleno de vida y de belleza. Entre otros, en Alberto García-Alix encontramos a un retratista fascinante que sabe evocar su propio mundo con un discurso coherente. Con una obra plena de consistencia que le ha situado en un lugar de privilegio, convirtiéndole en un clásico. Un fotógrafo que nos viene a recordar que la realidad fotográfica no está agotada, que el paisaje humano no sólo se renueva sino que permanece en nosotros.

Hace apenas dos meses, me encontraba conduciendo por una calle de Madrid. En la radio, la voz de Antonio Muñoz Molina relataba con entusiasmo sus paseos por las calles de Manhattan. Esos interminables paseos que iniciaba cada mañana, muy temprano. Sin más equipaje, nos decía, que un rotulador y un cuaderno de notas con páginas en blanco. Páginas que, a lo largo del día, iban recogiendo el latir de la ciudad, las emociones intermitentes de su autor. Cada emoción, cada experiencia, necesitaba de la correspondiente pausa, con la perentoria necesidad de reflejarla en el cuaderno de notas. Con el tiempo, estas impresiones recogidas en blanco y negro darían cuerpo a su última novela.



**Sueños, 2003**

*Fotografía s./ papel baritado*

*50 x 60 cm.*



Recuerdo esos mismos paseos, también interminables, por las calles de Manhattan. En Abril del 92 encontré la misma ciudad, con sus luces y sus olores. Manhattan, con sus sombras y sus pasiones; su música y el continuo canto de las sirenas. La ciudad y la gente que la vive o que la padece. Días, en los que la emoción no dejaba tiempo para el sueño. Con igual intensidad, he paseado ciudades como La Habana, Praga, Madrid o Granada. Con la mirada atenta y el corazón abierto a la sorpresa que pueda reservar la siguiente esquina, o la próxima persona que llegas a conocer. Persona que después posiblemente retratas, con la excitación del que parece que siempre está empezando. Es hermoso comprobar que todos solemos participar de las mismas inquietudes, con independencia de los medios que se utilicen para expresarlas. Que en la narración sólo cambia el lenguaje y que en el recorrido compartimos las mismas pausas. El fotógrafo también persigue describir la expresión triste de un desconocido en la parada del autobús, capturar las últimas luces en una calle al atardecer, o retratar el rostro sudoroso de un músico de jazz. Igualmente, participa de cada instante con los cinco sentidos, procurando que el corazón no se convierta en su peor aliado.

Pero, a veces, el artista siente limitada su capacidad para conjugar lo real con lo imaginario, con la impresión de que el reto es cada vez más alto. Así, también el fotógrafo se encuentra preso de las dudas, inseguro de su propio lenguaje. Repitiendo con insistencia las imágenes que ha ido figurando a lo largo del tiempo, con la idea de que cada vez son nuevas. Persiguiéndolas, con la vehemencia del enamorado. Sin darnos cuenta de que continuamente alcanzamos la misma imagen, hacemos el mismo retrato: el retrato de la vida. La nuestra.

Gracias



CONTESTACIÓN  
DEL  
ILMO. SR. D. CAYETANO ANÍBAL GONZÁLEZ



Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

Designado para cumplir con el protocolo de contestación al discurso de ingreso de Don Antonio Martínez Ferrol en esta Real Academia, lo hago con la satisfacción de su incorporación a ella y el afecto de un amigo. También, en la más certera confianza de que la serie de cualidades, que han intervenido en la consideración de su elección, será la garantía de su labor en esta Institución. Como artista sensible a su responsabilidad en la sociedad, aportará nueva energía para acercarnos, entre todos, a las utopías que la Academia persigue en sus fines.

Conocí al nuevo Académico en 1991, cuando preparaba su exposición *Homenajes*, celebrada en la Fundación Rodríguez-Acosta y dedicada a distintas actividades intelectuales y creadoras del hombre, representadas por retratos de personajes de ese ambiente granadino. Le agradezco la deferencia que tuvo al incluirme en esa nómina. Esa oportunidad supuso un conocimiento más cercano de sus trabajos y una mayor valoración de los mismos. Llegué a apreciar en él, su ética profesional, el conjunto de sus conceptos artísticos y, especialmente, sus atributos morales y humanos. Todo lo que debe compendiar el artista para dejar con su obra impronta de su momento artístico y social. Él ha tenido siempre presente ese

pensamiento y actitud de Cartier-Bresson al considerar que fotografiar es "poner en el mismo punto de mira de su cámara, la cabeza, el ojo y el corazón".

La sesión fotográfica, para la exposición en la que fui su modelo, se desarrolló en su estudio, al que me pidió llevara una pequeña masa de arcilla para que la manipulara en tanto que él cambiaba las luces de los focos y trabajaba desde la sombra. En el resultado expresivo, en las relaciones luz-sombra de este retrato, que tengo colocado en casa, siempre encuentro matices y significaciones que me hacen meditar sobre lo que yo mismo puedo ser o sobre lo que el autor ha querido ver en mí. Se ha dicho, como cuestiona en su discurso, que el estado emocional del artista fotógrafo influye en el retrato del sujeto fotografiado.

No sólo está en el interés de su reinención el personaje real, sino también sus sombras, especialmente en las fotos en blanco y negro, como la referida de tan profundo contenido y que tengo en tanta estima. Ha hecho suyos los mismos postulados que Man Ray y otros, dando a las sombras la misma importancia que al sujeto, al considerar que la expresión de la sombra es la de nuestra propia presencia en el lado más oculto, más reservado. El sujeto total es lo que resulta de ese binomio. Así, cuenta en uno de sus artículos cómo le fascinaba la obra de Sol Lewit *Cube* con 500 tomas del mismo objeto, un hexaedro, tratado desde el mismo punto de vista y con sólo cambiar la intensidad y dirección de la luz sobre él.

Su trayectoria, con el nombre artístico de Antonio Arabesco, en el ámbito de la fotografía, es la de un hombre entregado al estudio y la creación, a más de transmitir sus conocimientos y conceptos con su actividad docente. El cuaderno curricular es denso, a partir de sus estudios de Fotografía y Cine en el Centro de Enseñanzas de la Imagen en Madrid.

Aunque breve, me parece necesario hacer reseña aquí de algunas de sus actividades. Ha impartido numerosos cursos sobre técnicas de iluminación, otros de fotografía aplicada al diseño o de fotografía en general. Colaborador del Museo de Bellas Artes de Granada; articulista sobre teoría de la imagen y crítica fotográfica en revistas especializadas. Como ponente, ha participado

en varios congresos nacionales de fotografía y en el 2º Congreso Iberoamericano en la Habana. Es, además, Juez Calificador de la Federación Española de Fotografía.

De sus exposiciones, hemos podido ver en Granada la presentada en 1989, titulada *Fotos Privadas*, en la Caja General, *Homenajes*, ya citada, y *Habana: lo real maravilloso*, que, expuesta con anterioridad en el Museo de la Revolución de esa ciudad, vino al Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. En esta última, nos mostró la versatilidad necesaria para penetrar en lo más significativo de una cultura externa, la riqueza emocional de sus gentes en contraste con una intrigante arquitectura urbana que sirve de escenario a los personajes. Ha recibido varias distinciones, como el Primer Premio Nacional de AGFA en 1991 y el Europeo de la misma firma.

Me justifico en el hecho de contestar su reflexivo y documentado discurso, además de por su atenta solicitud, con el argumento de considerar que la fotografía y el grabado, cuyo perfil ocupó en la Academia, han tenido, en parte, una historia similar y, a veces, común o paralela, en su utilización como medios y herramientas para la expresión visual. Igual que el grabado, en ciertas etapas, el proceso seguido por la fotografía ha sido el que va de la imagen pragmática ilustrativa o narrativa, a la actitud de crear e investigar los nuevos recursos expresivos que articulan el moderno lenguaje artístico.

Curiosamente, los procedimientos de grabado, en un principio, se sintieron agredidos por el descubrimiento de la fotografía al ocupar ésta un espacio que, junto con la litografía, se reservaban aquellos. A pesar de las lamentaciones nostálgicas y casi elegíacas de Baudelaire en 1862, prediciendo la decadencia en la práctica del grabado, esta circunstancia hay que valorarla en su aspecto positivo, ya que los grabadores se inclinaron hacia la creación artística, que había sido su principio.

Es innegable que el grabado, y otros procedimientos de estampación, han hecho posible que las imágenes fotográficas llegaran a la imprenta. A cambio, la fotografía ha prestado sus recursos a la realización de grabados y hoy, especialmente, a los procedimientos digitalizados del mismo. En los inicios

de la fotografía, las vistas facilitadas por los daguerrotipos, en ocasiones, fueron grabadas para conseguir, por una parte, una más amplia difusión de la imagen y, por otra, una mayor fidelidad de la misma. Más adelante, el heliograbado o el fotograbado incorporaron directamente la fotografía a la imprenta en mutua colaboración.

A la inversa de las sofisticadas corrientes pictorialistas, a las que se ha referido Don Antonio Martínez Ferrol, la pintura se ha beneficiado de los logros de la fotografía. Desde los tiempos en que no se dominaba la perspectiva lineal, los pintores han intentado representarla ayudándose de ciertos ingenios como la cámara lúcida o la oscura. Con la aparición de la fotografía la proyección de sus imágenes en el plano ha resuelto muchos problemas a los artistas, en mayor o en menor medida. No se puede considerar que estas utilidades vayan en menoscabo del producto artístico, si el resultado tiene el rango que le corresponde al lugar del Arte. Valgan los ejemplos de Warhol, Rauschenberg o Chuck Close, quien metódica y fielmente, este último, pinta lo que toma en sus fotografías.

La instantaneidad de la fotografía, paraliza la expresión de un gesto, prolongando ese instante a otros estratos de múltiples lecturas, haciéndolo vivo. Siempre es intrigante y misterioso todo el bagaje de historia que se desprende de esas fotografías de tonos sepias u ocre dorados que vemos en los álbumes de familia. Son la presencia de una ausencia, con el mismo sentido y título que dio a una serie de sus obras el escultor Pablo Serrano. Casi podemos penetrar en los pensamientos de personajes como una realidad transferida, desvirtuada, pero con el contenido adquirido por un tiempo que se hace contemporáneo al integrarse a un pasado hecho presente, y en el que encontramos la paradoja y la contradicción unidas. Fotógrafos artistas, como quien se incorpora hoy a esta Real Academia, son los hechiceros de esa transmisión, creando al recrear; son fabricantes de espejos mágicos que incitan a traspasarlos para penetrar, como Alicia, en un particular túnel del tiempo, al que arrancan jirones de su transcurrir.

El ojo de su cámara hace polifacética una verdadera realidad, la que defiende en su discurso, la que ve con ternura en unos casos, agresividad en otros o como reflexión crítica, pero nunca, la suya, será una mirada distraída, ni neutral, ante todo aquello que sea digno de su atención. En la Naturaleza, siguiendo la teoría generalista de Walt Whitman, todo merece el mismo interés porque puede ofrecerlo. Será una mirada inquisitiva, fotográfica y ávida de recibir todo aquello que sólo un ojo y una mente preparados pueden ver. Recuerdo aquella lectura de mi juventud *El tercer ojo* en la que su autor, Lobsang Rampa, nos relata las enseñanzas de un maestro de lejanas tierras de Oriente a su alumno, en la instrucción de ver todo aquello que una mirada de los ojos del cuerpo no descubre. Ese tercer ojo ve más allá de la posible desvirtualización circunstancial de los hechos, y presenta la imagen verdadera liberadora en el hombre, la que le da sentido al Arte. Conjura la tensión de la lucha dialéctica entre lo inmediato pasajero y lo recóndito y eterno. La fotografía creativa es, como toda obra de arte, un producto de la actividad del hombre sobre unas formas o expresiones de la propia naturaleza, que él transforma desde su propia conciencia. Más aún en la modernidad, el objetivo dejará al espectador libre en la participación interpretativa de lo que Bruno Munari llama “obra abierta”, adecuándola a sus necesidades psicológicas y sociológicas, es decir, a sus personales contenidos, en función de sus aptitudes y actitudes para la percepción.

En Don Antonio Martínez Ferrol se conjugan los factores necesarios de sensibilidad personal, cultural y social, a más de un elevado bagaje de conocimientos profesionales historiográficos de la fotografía, tanto como técnicos y, en esa conjunción de todos, se desenvuelve sabiamente. Pero, lo trascendental, como he dicho con anterioridad, y como se desprende en el discurrir de su alegato, es que, el hecho humano, el hombre en su totalidad, en su cotidianidad social, esté presente en la obra, en el proceso de producción y creación. Sus fotografías marcan los itinerarios del hombre en la sociedad, en el espacio real y en el metafísico, en su entorno y en la esencia de su propio signo, tanto en la estructura urbana de su hábitat artificial y artificioso, como en la virginidad

del paisaje natural. No hay elementos edulcorados, ni ácidos, ni neutralidad en sus imágenes, sino el compromiso personal de contarnos una historia, siempre tamizada por su sabiduría creativa. Susan Sontag piensa que la fotografía debe entenderse como “una gramática y una ética de la visión”. Las suyas corresponden a un código construido sobre bases firmes e incorruptibles, sobre una realidad limpia que él ve como la única posible para acercarse al ser humano.

Nuestro compañero y, en unos momentos, flamante académico, es un fotógrafo moderno en el sentido de saber ver en el sujeto real todo el significado que tiene su presencia, metafóricamente hablando. Es moderno su lenguaje y es moderna su estética porque, para la exposición de su concepto, emplea los recursos de transfiguración necesarios para dar a la imagen la impronta que determina el hoy del Arte y no porque se lo imponga como moda al uso, sino porque su evolución profesional y personal lo ha situado en el punto de coincidencia con las éticas y estéticas universalistas, sin perder su particularidad.

En el discurso que se nos ha ofrecido, podemos percibir que estar integrado en el momento cultural que nos corresponde no lo es, simplemente, por la utilización de los medios que proporciona la tecnología, sino por el uso que se haga de ellos, en la medida que sirvan para que los conceptos correspondan con su tiempo. Hoy, las herramientas son muy variadas y las posibilidades de las mismas también y será, dependiendo, en todo caso, de la formación, el ser y sentir del autor los que determinen la medida y el valor de su poética, no sólo por la aplicación de los hallazgos, técnicos o estéticos.

En una sociedad donde la frivolidad es moneda de cambio que sólo vale en el instante vacío que ocupa, es poco común encontrar creadores que lo son en el riesgo de serlos, al exponer su propia visión de los hechos y no la oportuna y conveniente en la comunidad en que desenvuelve su trabajo, ya sea de la pequeña burguesía acomodada o de la nueva élite diletante y consumidora de una moda impuesta.

El carácter panegírico de mi discurso no lo es en la medida de la gratuidad de unas palabras agradables, sino en el del respeto y fervor que me merecen los

que, como Don Antonio Martínez Ferrol, son merecedores de ello por todas las circunstancias que he pretendido diseñar de su buen hacer, su deseo de aprisionar, con el ojo de su mente puesto en su cámara, todo el misterio de la verdad en la realidad humana.

El comienzo de su etapa en esta corporación será para él lo que para todos nosotros, sus compañeros, un requerimiento más en el compromiso para con la Academia. En esto le alentamos y deseamos que los frutos de su trabajo y su pensamiento se integren en la historia de la misma, en la proyección del Arte como el bien social que es. Sea bienvenido.









Depósito Legal: GR/582-2004  
Impreso en Gráficas Granada