

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON FERNANDO MORALES HENARES

EN SU RECEPCION ACADEMICA

Y

CONTESTACION

DEL ILMO. SR.

DON MANUEL OROZCO DIAZ

EN LA SESION PUBLICA CELEBRADA EN EL
SALON DE CABALLEROS XXIV DEL PALACIO
DE LA MADRAZA EL DIA 12 DE DICIEMBRE



G R A N A D A

1985

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON FERNANDO MORALES HENARES

EN SU RECEPCION ACADEMICA

Y

CONTESTACION

DEL ILMO. SR.

DON MANUEL OROZCO DIAZ

EN LA SESION PUBLICA CELEBRADA EN EL
SALON DE CABALLEROS XXIV DEL PALACIO
DE LA MADRAZA EL DIA 12 DE DICIEMBRE



G R A N A D A

1985

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1962

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada 1985

*Gloria al espíritu que es capaz de
juntarnos,
porque en verdad vivimos una vida
en figuras.*

RAINER MARIA RILKE,
"Sonetos a Orfeo"

PROBLEMAS DEL ARTE Y
CUESTIONES DE FOTOGRAFIA

Excelentísimos e Ilustrísimos Señores,
Señoras,
Amigos:

Fue una mañana del mes de Abril de 1982. Subí, cargado con mis trebejos de fotógrafo, la pina escalera del estudio. El interior estaba fresco; una luz difusa iba trayendo sucesivamente a mis ojos los planos profundos de la amplia habitación, las mil cosas que los poblaban; el olor de pintura llenaba el ambiente como una difusa presencia callada. Era el mundo mágico de Manolo Maldonado. Era su mundo estrictamente personal; más allá, estaban "los marjales de Carmela": el cuarto de estar cargado de mil cuadros de mil amigos, resonante de infinitas tardes de conversación con mil amigos, alrededor de aquella mesa camilla, mientras Carmela arropaba a Manolo en la sutil trama invisible de sus cuidados, de su atención discretos y permanentes. Y más allá, el dormitorio, con otros mil cuadros del propio Manolo; y la azotea, con el canario sabio y un panorama de tejados, y las torres de la Catedral, y las de la Alhambra. Y los vencejos chillando en aquellas otras tardes de verano que iban cayendo, mientras Manolo hablaba, chispeantes los ojos y rica la inflexión de su voz de metales graves. La cabeza de león de Manolo Maldonado humanizaba el paisaje alto con su propio paisaje de artista encendido.

Yo no preciso aquí, pues sería casi presuntuoso, describir o alabar la obra de Manolo Maldonado. Pero sí quiero revivir mi recuerdo más profundo: es para mí Manolo la imagen del artista total, quiero decir la imagen de esas personas de privilegio en las que obra y persona se funden en el equilibrio de los seres logrados. ¡Que no se midan los artistas por la fría perfección de sus productos, que los reconozcamos en la fusión integrada de una obra expresiva y una personalidad sincera, auténtica, vital y desbordada!

Este reconocimiento es mi homenaje sencillo a Manolo Maldonado; creo que es nuestro homenaje unánime a Manolo Maldonado. El homenaje de mil amigos presentes siempre en el recuerdo entrañable.

A mí me toca ahora ocupar el puesto que él ocupaba; permitidme que utilice la ocasión inmerecida para erigirme en representante de vuestras voces y de mi voz propia: voces que están pregonando la presencia ausente de un gran artista, mientras por el horizonte de las tardes que caen se diluye el arco iris melancólico de su paleta riquísima.

PRESENTACION PERSONAL

Es hecho obvio que el beneficiario de hoy trae a la Academia una presencia extraña: no es artista de dedicación plena, no es profesor de arte, no procede, siquiera, de aulas humanísticas, sino todo lo contrario, y, para colmo, practica, en compatibilización lúdica con sus tareas profesionales, una actividad creativa, la fotografía, que en estas latitudes aún se mantiene, como actividad menor, apartada del reconocimiento artístico y sociológico que gentes, museos, salas de exposiciones y universidades otorgan allende.

Cuando el beneficiario de hoy consideró tales hechos y el hecho de los propios reducidos méritos, puso en

duda la conveniencia de que la Academia estableciera su candidatura de ingreso. No obstante, en una segunda estima llegó a pensar que el honor era realmente atribuido a aquella cenicienta local de las artes, y aunque el término específico de “arte” no le pareció el más ajustado calificativo de la fotografía (aun teniendo en cuenta que ésta se expresa a veces en producciones a las que justamente puede aplicarse el convencional concepto de arte), acabó por entender que en buena hora fuese recibida la fotografía en la Academia. Llegó finalmente el recipiendario a pensar que su extraña presencia profesional de hombre de las técnicas ingenieriles y económicas fuera útil en algún momento como tributo a la interdisciplinaredad de que adolece nuestra sociedad extremosamente especializada. Una sociedad en cuyo seno los técnicos hemos terminado por construir “útiles perfectos para fines inciertos”.

Permitidme que exponga ahora ciertos recuerdos personales, pues me darán ocasión para transmitir algunos puntos de vista, algunos conceptos y algunas ideas aclaratorias de las apreciaciones que formularé en páginas siguientes.

Todos los cursos altos de las promociones de ingeniería que se sucedieron en los años duros de la década que siguió a la guerra civil, estábamos habituados a que durante las clases de laboratorio y talleres hicieran acto de presencia “inventores” que venían de la calle deseosos de mostrar sus maravillosos aparatos: motores y máquinas que, casi sin consumo de electricidad o carburante, encontrábanse en condiciones, nos decían, de resolver la precaria situación energética que imperaba entonces. A veces sus proyectos y memorias eran sumamente abultados: proliferaban planos y descripciones. No podían explicarse nuestra ligereza (decían ellos) al vaticinar por adelantado, con gesto que adivinaban es-

céptico y aburrido, sin apenas querer penetrar en las hinchadas carpetas, la inanidad de sus esfuerzos y la falacia de sus cifras.

Aparte petulancia juvenil, poseíamos nosotros, los estudiantes de aquellos cursos, un lenguaje propio: el lenguaje matemático y físico, cuya sintaxis estaba regida, entre otras, por leyes termodinámicas que, entrópicamente, hacían incorrectas a priori cualesquiera frases de expresión mecánica como las que pretendían hilvanar aquellos ingenuos descubridores del “perpetuum mobile”.

Pero ¿qué es un lenguaje? Un lenguaje, me decía, es un conjunto de signos simples capaces, por combinaciones complejas, de transmitir un sentido. Cualquier lenguaje es algo *especializado*: nos da a conocer *un* aspecto individual de la realidad compleja última. De manera que esta potencia no reiterativa de significado (de los múltiples significados) caracteriza el instrumento en tanto que lenguaje. Y, lo que era inducción importante para un estudiante técnico, en el seno de esa realidad total cabían situaciones vitales e intelectivas diferentes y legítimas; legítimas en cuanto no se pretendiera la interpenetración confusa de los lenguajes. Y si la ciencia o la tecnología afirmaba que los fenómenos de su esfera sólo eran abordables a través del lenguaje propio (y no lo eran a través del lenguaje conversacional de “la calle”), habría de reconocer simultáneamente que otra realidad ni conceptualizada ni lógica, la realidad de la *pregnancia sensible*, la realidad confusa de las creaciones inmatrimales del espíritu poseía significados sólo transmisibles a través de lenguajes analógicamente diferenciados y genuinos. En consecuencia, a riesgo de enclavarse en parcelas de perspectiva mutilada y mutilante, se abría a todo especialista (y en el mundo actual todos debemos ser especialistas de grado más o menos alto) la tarea complementaria de unificar, la tarea de un

acercamiento a los lenguajes, significados y sentidos de la multirrealidad que califica, envuelve y condiciona al hombre total.

El segundo recuerdo que quiero revivir ante vosotros se sitúa algunos años más tarde, cuando en la década de los cincuenta, terminada ya mi carrera, aunque fresco aún el gusto por las novedades de las tecnologías afines, se conoció que Bertalanffy, un científico del famoso Instituto Tecnológico de Massachusett, había propuesto la Teoría General de Sistemas, por medio de la cual se abordan y unifican, a través de leyes matemáticas y morfológicas, fenómenos comunes que subyacen (impensablemente hasta entonces) en dominios tan diversos como la biología genética, la fisiología general y la neurofisiología, la ciencia económica, la investigación operativa, la sociología, la técnica de las telecomunicaciones o la informática.

Había aparecido la noción de "sistema", y así, a través de innovaciones sucesivas, llegaba a poder establecerse, por ejemplo, una ligadura entre el sistema-gas con su población de moléculas que se mueven al azar, y el sistema-colectividad humana con su denso tejido de individuos y organizaciones. En consecuencia, se hacía ya posible concebir el dominio de la aventura humana bajo la forma de un control de los numerosos sistemas interconectados.

Tras la noción de sistema, y habría que aclarar, con un declaratorio que aparenta ser modelo de vacuidad, que un sistema no es sino un conjunto de elementos ligados por un conjunto de relaciones, de forma que cualquier modificación de un elemento desencadenará una modificación de algunos otros; tras la noción de sistema, decía, y aunque Marx ya había empleado el término estructura cien años antes, se generalizó la de "estructuralismo". El estructuralismo comporta avance y contaminación: se produce el salto estructural entre

un campo intelectual y otro hasta entonces independiente según las apariencias. En Europa el estructuralismo penetró con el antropólogo francés Levi-Strauss, al aplicar éste a las leyes del parentesco en las tribus primitivas las leyes de la lingüística estructural de Jakobson.

Parece un escándalo que pueda existir algo como el estructuralismo, que se manifiesta en áreas acusadamente aisladas cuyos investigadores enaltecen los propios dominios en nombre precisamente de esa independencia. Resulta de explicación difícil, y parece una efectiva agresión lógica, que la concepción estructuralista haga saltar las murallas disciplinares y torne concomitantes los más heterogéneos dominios del saber o de la práctica humanos. Michel Foucault nos contesta: hubo la época en la que un texto teórico debía decirnos lo que era finalmente la vida. Se tiene la impresión que en la actualidad este género de conocimiento se ha volatilizado, que hay un trabajo teórico que se conjuga en plural. Y es aquí donde se realiza una doctrina que aún no ha encontrado su pensador único ni su discurso unitario.

Con palabras de un cibernético ilustre, Alberto Ducrocq, podríamos concluir que había nacido una nueva ciencia cuyo sentido consiste en estudiar la manera en que los sistemas reaccionan unos sobre otros, al mismo tiempo que el hombre dejaba de tomarse como necesario punto de referencia. A la clásica física de las cosas sucedía una física de las relaciones. El problema de la evolución del universo acaso encontraría sus bases. ¿No se deberá el orden del cosmos a estructuras que habrían sido el producto de otras estructuras? Porque el hombre se gobierna y construye hoy máquinas que se gobiernan, pero antes de su aparición, ¿no se gobernaba tanto el mundo como el universo entero?

El isomorfismo es concepto fundamental de la doctrina estructuralista, nos habla de la analogía o igualdad

de las formas que rigen la vida plural del hombre, nos habla, en resumen, de la armonía que impera en el universo.

La Cultura de Occidente estableció la causalidad como guía intelectual mayor. De forma que siempre está presente a nuestros ojos un panorama secuencial de causas y efectos, un panorama de hechos dominados por el concepto indefinido del tiempo. La raíz judeo-cristiana de nuestra cultura nos habla siempre de dualismo: bien y mal, creador y creación, cuerpo y espíritu. Pero otra cultura vieja, la cultura china, acaso en rara aproximación a nuestra modernidad, explica el universo no por la ley causal de los tiempos sucesivos, sino por la sincronicidad o ley de los tiempos simultáneos; lo explica como correspondencia entre sistemas de fenómenos. El universo se muestra como un sistema interrelacionado y armonioso en el que creador y creación son una misma cosa; cuerpo y espíritu, manifestaciones de una misma energía; bien y mal, valores dualistas que el hombre, en analogía con los aspectos creadores y destructores del universo, estableció involuntariamente. La voz lejana de Lao Tse, desde el siglo VI a. de C., nos llega diciendo: "el Ser y el No Ser se engendran mutuamente", y la voz más próxima de Cguang Tzu, desde el siglo III a. de C., reitera: "la construcción es destrucción; no hay destrucción y construcción: ambas son uno y lo mismo".

Junto al elemento estático de la sincronicidad o armonía (isomorfismo de la moderna y occidental Teoría General de Sistemas), la cultura china estableció el concepto dinámico de la evolución merced a la activa presencia de los opuestos. A fin de cuentas, en nuestros tiempos modernos la dialéctica hegeliana (Hegel conoció los textos chinos clásicos y daba clases sobre ellos) no hace sino traducir en términos occidentales la segunda vieja máxima de aquella vieja cultura.

El estructuralismo ha perdido la incisividad intelectual y el desarrollo extremoso que durante años le acompañaron. No obstante, sus principios de base continúan vigentes. Llegué a pensar entonces, cuando la teoría de Bertalanffy abría el camino de los nuevos campos, que la finalidad del arte, una al menos de las finalidades del arte, fuera el desvelamiento ante el hombre de aquellas armonías recónditas que, subyaciendo en la profunda realidad última, los lenguajes especializados del pensamiento filosófico o técnico no aciertan a aflorar o son, per se, incapaces de aflorar. Mutatis mutandi, continúo hoy pensando en términos análogos.

PROBLEMATICA DEL ARTE

ACADEMIA DE BELLAS ARTES, en este compendiado título de la Casa que hoy nos alberga están presentes tres términos polémicos: "arte", "belleza" y "academia". Creo que permitiréis al recipiendario, en razón de sus mencionados orígenes extraartísticos y extrahumanísticos, que se formule en presencia de este auditorio tan experto preguntas simples sobre aquéllos, y que al responderse (acepto que con la cierta audacia del indocto) cumpla o intente cumplir un objetivo doble: ante sí mismo, con la pretensión dialéctica de aclarar sus preguntas y sus dudas; ante vosotros, rectores y miembros comunes de la Academia, ante vosotros, queridos amigos que usáis la benevolencia de escucharme, por una obligación de principio que me lleva a traslucir ideas y tendencias productoras que hayan de manifestarse en mis palabras y en mi obra fotográfica.

"Todos sabemos que el arte no es verdad; es una mentira que nos permite alcanzar la verdad, por lo menos la verdad que nos es dado alcanzar". Estas enig-

máticas palabras de Picasso sitúan hoy ante el hombre inquisitivo e inquieto el duro problema del arte.

Tropezamos en primer término con un problema semántico, ya que los significados de belleza y estética fluctúan con las culturas a lo largo de la historia. Hablamos de Bellas Artes, pero al par que existen muchas cosas bellas que en modo alguno son arte, aunque muchas veces el arte haya producido cosas bellas, ¿es que las actitudes expresionistas de cualquier tiempo (un atormentado Munch o gran parte de Goya, por ejemplo) propusieron acaso la belleza? Históricamente, a veces predominó lo "bello", a veces lo "artístico". Grecia y el Renacimiento cultivaron lo bello; la Edad Media y las tendencias expresionistas que constituyeron escuela contemporánea se centraron en lo artístico.

Como dijo Adorno, ha llegado a ser evidente que nada que se refiera al arte tiene evidencia ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte no es una hermosa morada, sino una tarea para estar tratando siempre de solucionarla. Es una antítesis histórica de la sociedad, que no puede deducirse inmediatamente de ella, pero que tampoco puede emanciparse de ella.

En el mundo moderno, tras haber ganado el hombre la propia subjetividad, todo está sujeto a cambio; es importante conocer que cambian las cosas, pero no lo es menos apreciar que también cambia aquello de lo que nos servimos para detectar el cambio. "Cada cambio es una catástrofe, pero cada catástrofe es una resurrección".

El Mayo estudiantil de 1968 fue sin duda uno de los movimientos sociales de mayor significado y trascendencia que en los últimos tiempos sacudiera la cultura occidental. Jean Paul Sartre, transcurridos apenas siete días, se entrevistaba con Daniel Cohn Bendit en las páginas del *Nouvel Observateur*. Decía Sartre al cabecilla

de los nuevos jacobinos: "Hay algo que ha surgido de ustedes que asombra, que trastorna. Se trata de lo que yo llamaría la expansión del campo de lo posible. No renuncien a eso".

Los muros de París se llenaron de letreros. Unos eran metáforas y otros eran latigazos. "Un pensamiento que se estanca es un pensamiento que se pudre", se leía en la Sorbona; y en la Facultad de Medicina, con el brutal lenguaje de la revolución, se escribieron las siguientes palabras: "si pienso que nada cambia, soy un imbécil; si no quiero pensar soy un cobarde; si pienso que tengo interés en que nada cambie, soy un puerco".

Benedetto Croce ha exaltado la corriente dialéctica de la verdad progresiva. La vida del espíritu, renovando y multiplicando sus problemas, convierte, nos dice, no sólo en falsas sino también en improcedentes las soluciones anteriores, parte de las cuales caen en el grupo de las verdades que se sobreentienden y parte tienen que rehacerse y completarse. El mismo nexo del error con la verdad nace del hecho que un mero y completo error es inconcebible. Cuando descendemos a una teoría que se ha considerado errónea en todas sus partes, nos encontramos en ella misma la medicina de su error, germinando la verdadera teoría del estercolero en que brotó el error.

Pero el progreso libre del avance dialéctico queda interrumpido por los que prostituyendo su intelecto o su emoción convierten lo nuevo en mero estereotipo de la novedad y la cultura en una feria de reiteraciones de lo snob o de abominaciones de lo precedente.

Una de las más duras experiencias que vive el hombre de formación intelectual técnica al acercarse al territorio del arte es la falta de escrúpulo con que suele desprestigiarse cualquier conquista pasada. Está acosumbrado aquel hombre a que el progreso (progreso inaudito) de la ciencia se cimiente de conquistas ante-

riores. Cualquier estudiante de aulas técnicas conoce muy bien las leyes antiguas y las modernas, y conoce la ligadura ascendente que inevitablemente (afortunadamente) las une. Recuerdo (recuerdo una vez más) que en mi primer conato de trabajo profesional, aun antes de haber dejado la Escuela, estuve algún tiempo relacionado con la Junta de Energía Nuclear. Entonces se comenzaba a conocer y a experimentar en los aledaños de la tecnología que la bomba americana de Hiroshima había puesto a punto. Fotografiábamos electrones en movimiento. A nadie se le ocurría aplicar las viejas leyes de Newton, cuyos enunciados conocíamos en latín, ni la casi medieval teoría de cálculos que con el problema de los N cuerpos nos abrumaba en las clases de mecánica racional. Sabíamos, simplemente, que todo aquello estaba allí, anclado en el tiempo como una nave viva; estaba como creación brillante y verdadera de anteriores mentes preclaras. Focos irradiantes de una luz que nadie pretendía negar ni ocultar; antes bien, sabíamos que las siguientes generaciones de mentes preclaras habían partido de aquellos hitos. Einstein nos ofrecía su relatividad; y la relatividad no estaba en contradicción radical con Newton; se había ampliado el horizonte de la fertilización del tiempo; habían surgido nuevas verdades para horizontes más amplios; eso era todo.

Pero las generaciones de técnicos, aunque hayamos cometido el pecado que antes enunciaba, aunque hayamos construido útiles perfectos para fines inciertos, contemplamos con escándalo la oscura porción de snobismo prostituido que habita junto a la noble inquietud de esos horizontes siempre renovados, siempre más lejanos propia de la porción incontaminada del arte. Observamos con hastío el carrusel de las vanguardias falsas de los insensatos y los mercaderes.

Escuchemos atentamente las palabras de gentes como Duchamp, uno de los artistas que más ha influido en la

sociedad contemporánea, más influyente, en ciertos sectores, que el propio Picasso. Duchamp creó el "ready made" (el objeto trivial elevado a la categoría de arte por obra y gracia de la simple decisión del artista) y creó una distinta obra de mayor importancia, aunque menos conocida. Cuando en 1912 pintó su Desnudo descendiendo una escalera, los cubistas del Salón de los Independientes, en París, se lo hicieron retirar; al año siguiente la tela fue expuesta en el ya legendario Armory Show de Nueva York, primero con enorme escándalo, después con enorme éxito. Puede decirse que fue Duchamp el revulsivo de todo un Continente, pues con Duchamp se inició el movimiento que el cabo de los años, desbancando a París, llevó a Nueva York la capitalidad mundial del arte.

Duchamp no pretendió imponer un lenguaje revolucionario, sino proponer una actitud del espíritu. "Siempre me he planteado muchos porqués, y de la pregunta ha surgido la duda, la duda de todo". De Duchamp dijo Apollinaire que quizás fuera el hombre a quien le estaba reservado reconciliar Arte y Pueblo, y, en efecto, más que Picasso, Duchamp hizo que comenzase la fusión moderna entre vida y arte. Duchamp proscribió lo meramente retiniano.

Fue, ciertamente, Picabia, otro precursor, quien hizo ver al joven Duchamp su entonces implícita repulsa a lo que llamaban el mundo de los "pintores profesionales". Duchamp vivió siempre lejos del interés pecuniario, y, señoreando el mundo crematístico de Nueva York, subsistía no de sus obras de arte, sino de sus clases de francés.

Pues bien, este hombre que aseguraba ser muy escasas las obras que realmente cuentan dentro de la producción total de los grandes artistas, y que es la posteridad la que ha decidido que esto o aquello está muy bien, simplemente porque es de este o aquel genio; este

hombre que decía que el artista, el individuo le interesaba más como tal, que por su obra, que cuenta más la actitud que la obra; este artista creador de vanguardias absolutas, tras confesar que los grandes museos se movían a manos de los marchantes, afirmaba que en los últimos tiempos del arte todo tiene lugar por series cronológicas de 20 ó 25 años, de forma que cada 20 años no se hace sino rehabilitar lo que se repudiara 40 años atrás.

Conceder más importancia al artista como individuo que a la obra significa entender la actividad plástica como un proceso signifiante y su práctica como una producción transformativa que expone, más que objetos físicos, una labor productora inscrita en mecanismos de conocimiento dialéctico, dentro de los cuales el objeto producido cobra verdadera naturaleza de objeto de conocimiento; es decir que en el proceso signifiante sobresale no el objeto producido, sino el trabajo del productor, no la mercancía, sino la fuerza y el espíritu productivos. Significa la preponderancia de la subjetividad creadora auténtica, sobre la farsa mercantil o snob del producto.

Al llegar aquí, y dado que los tecnólogos gustamos de ejemplos concretos, me permito, aun a costa de violentamiento de su esfera personal, referirme a un artista, miembro de esta Academia, que representa, según creo, la actitud global del hombre preponderando sobre la artesanía, es decir, sobre la materialidad de su obra. Y siendo ésta importante, estando algunas de sus telas incorporadas ya por derecho propio a la historia del arte, pienso que el mérito nace más de la hondura humana, de sus ansias significantes, de sus deseos de penetrar en el conocimiento de los grandes enigmas, que de la habilidad de sus pinceles, por extrema que ésta sea. En Benito Prieto Coussent yo creo ver, en efecto, la actitud humana preponderando sobre la aptitud del ofi-

cio, el espíritu intencional del hombre sobrepasando la materia plástica del cuadro y el valor dorado del precio.

Y si en Benito Prieto la formulación plástica es del más acusado formalismo, si sus cualidades son de público conocimiento, deseo formular otro ejemplo del conjunto de circunstancias definitorias a que me estoy refiriendo. Lo hago ahora a una mujer que en la oscuridad de su estudio se esfuerza en plasmar con abstracciones de forma, gritos y susurros de materia y cuchillos de color, lejos del tintineo del marketing, sin saber, no queriendo saber del carrusel prostituido de las vanguardias, pero siendo ella dolorida y genuina vanguardia, se esfuerza en plasmar, digo, el mensaje de una hondura humana en carne viva, por medio de un trabajo productor que cobra el brillo, en sí, de la auténtica obra de arte.

Si Benito Prieto Coussent es un vívido ejemplo de todo ello, un ejemplo manifestado en formas plásticas académicas (permítaseme el calificativo con tinte honroso), Dolores Montijano, aislada en su taller, resístiéndose ferozmente a las presiones del producto comercial, por medio de fórmulas acusadamente antiacadémicas (y permítaseme que ahora emplee el calificativo contrario con intención análogamente honrosa), constituye, desde la polaridad de los estilos, otro vívido ejemplo de los hechos que expongo.

Al asomarnos al mundo de Dolores Montijano a través de las ventanas de sus telas nos asalta una duda y nos golpea una preocupación; una duda que acaso sea la propia duda, la propia contradicción interna del artista que busca a solas y a tientas las explicaciones del mundo. Enfrentados a la específica materia de sus obras, no sabemos si es ésta un trasunto de la materia universal que, como materia plástica fecundada, se ablanda en formas cambiantes, en una metamorfosis ascendente de nuevas formas más ricas, en ascensión hacia el espíritu, o si es un testimonio del espíritu, fluido, libre, inmate-

rial, que presionado en la caldera ominosa de la vida sin sentido, sufriendo una de esas transformaciones llamadas isotérmicas por la ciencia física de la termodinámica, se está licuando sin utilidad externa, sin expansión de calor vivificante, se está degradando, se está licuando en líquido espeso que gotea a charcos inmundos.

Estas telas, como puntas de iceberg, son sólo parte del proceso vital, anímico de su autora. Ese proceso interno, genuino, sincero, antítesis de la farsa, que justifica cualquier creación artística y justifica a todo creador.

No sabemos qué es el arte. Quizá sepamos lo que no es el arte. Croce nos dice que no es simple imaginación; no es un fenómeno físico, un acto útil, un objeto de placer necesario, un hecho moral ni una fórmula de conocimiento conceptualizado; el arte no es mito ni religión. Quizá sea un acto intuitivo. El arte, ciertamente, es símbolo; todo arte es símbolo y está cargado de significación. Y si ha renunciado a la semejanza en los últimos tiempos, no puede renunciar, nos dice Menina, como quisieran los partidarios del arte conceptual extremo, a la función hermenéutica, a la explicación del mundo. De manera que sería aplicable al arte la finalidad de descubrir, por debajo de las diferencias denominadas y previstas cotidianamente, los parentescos ocultos de las cosas y las similitudes dispersas, como Foucault atribuye a la poesía que se despierta desde Hölderlin a Mallarmé.

Suele ser perturbadora la búsqueda de definiciones de diccionario; no me resisto, sin embargo, a recoger la que Bertrand Russel escribió en su Diccionario del hombre contemporáneo: "Todo gran arte y toda gran ciencia nacen del deseo apasionado de dar cuerpo a algo que era al principio un fantasma sin substancia,

una belleza tentadora que apartaba a los hombres de la seguridad y la comodidad, atrayéndolos hacia un tormento glorioso. Los hombres que poseen esta pasión no deben ser apresados por los hierros de una filosofía utilitaria, ya que a su ardor debemos todo lo que hace grande al hombre”.

NATURALEZA DE LA FOTOGRAFIA

En 1826 el francés Niepce obtuvo, desde una ventana de su casa de campo, tras ocho horas de exposición al sol, la primera fotografía de la historia. Había producido un fruto definitivo y estable la medieval cámara oscura que Al Hazen comentaba en los inicios del segundo milenio y que los renacentistas conocían y usaban con admiración. Eran, como una descripción literal de la moderna cámara fotográfica, la “parete di vetro” y la pirámide visual con que los italianos perfeccionaron hasta extremos increíbles su técnica de la perspectiva, aquélla que desazonaba a Durero en búsqueda afanosa de lo que creía secretos celosamente guardados.

La fotografía ha desatado el ojo. Si la antigua fisiología nos ofreció interpretaciones mecanicistas de la visión como proceso pasivo entre causa y efecto, los enfoques estructuralistas recientes hablan del proceso activo de la percepción, del proceso estructurante que ordena el mundo al pensar sobre él. De esta forma, el interés activo de la mente consciente se aplica en la percepción visual; pero se aplica asimismo aquel otro subconsciente interés del yo profundo que, en mi opinión, complementa eficazmente la difundida teoría de la Gestalt. Pues si para los profesores alemanes de la Gestalt la visión es visión de una forma sobre un fondo, o sea, selección sobre un continuum visual, es asimismo (en ocasiones que a veces entran en pugna con los criterios de utili-

dad favorable al yo de superficie) percepción de un fondo con figuras, de una magma en el que llegan a aflorar los signos ocultos en los niveles profundos de la conciencia.

La visión estructura así el mundo y descubre secretas armonías o sintonizaciones que a la utilidad racionalista no interesan.

La fotografía ha desatado el ojo de las gentes que ven imágenes fotográficas, porque las mencionadas actividades seleccionadoras y organizantes de la percepción, sus efectos sobre el pensamiento y sobre la creatividad imaginativa son puestos en obra automática y constantemente por el ejercicio de la fotografía preocupada. Como dice Costa, el fotógrafo practica de forma habitual esta gimnasia de la visión (mental, imaginativa); gimnasia de "recordar" objetos de la realidad, de fragmentar el entorno en imágenes, de extraer las figuras de su contexto, de alterar el contexto, de establecer un juego alternante entre figuras y fondo, de abstraer y proyectar en todo ello su modo subjetivo (creativo) de ver y pensar las imágenes. Y en el individuo, sistema abierto en cuanto las relaciones no son invariables, sino que un espectro de variables psíquicas diferenciadas se produce entre el estímulo y la respuesta, el mensaje fotográfico ha sido la intersección o zona común de tres conjuntos: el conjunto de los valores físicos y socioculturales del objeto fotografiado, el conjunto de las actividades creativas del fotógrafo y el conjunto definido por los elementos materiales de la técnica mediadora.

Y como efecto de la simultánea presencia de los tres mencionados conjuntos, la dialéctica o diálogo que entre ellos se establece nos aclara la naturaleza o las posibles manifestaciones de la fotografía. Será ya impropio definirla, como la polémica simplista pretendió, en términos de realismo analógico o de subjetivismo creativo. Sencillamente, la orientación del diálogo, la preponde-

rancia de una u otra de las tres voces nos dirá qué es la fotografía en un momento dado. En el fotógrafo se legitima la polaridad intención reproductiva/intención creativa; en el objeto fotografiado se manifiesta la polaridad entorno natural (realidad visible)/entorno cultural (las otras imágenes) y, por último, en el medio técnico e instrumental pueden coexistir los efectos directos y, diríamos, naturales, con los ruidos o parásitos que, usando la terminología cibernética, están constituidos por aquellos efectos que en principio no son los propios del sistema.

De esta forma, como he dicho en otro lugar, la esencia de la fotografía no es negada en principio, como algunos críticos vehementes pretenden, por el procedimiento, el estilo o la técnica que el fotógrafo utilice. A la luz de una actividad fenomenológica viva, podemos afirmar que la fotografía se expresa tanto en la representación de lo que el fotógrafo ve, como de lo que el fotógrafo percibe. No debe estar aquí el núcleo de la crítica; se encuentra, en cambio, en el juicio sobre la independencia intelectual, la sinceridad o la autenticidad del fotógrafo; se encuentra en el conocimiento y conciencia propia de la problemática sociológica circundante (artística y extraartística); se encuentra, obvia y finalmente, en la cualidad del mensaje y en la calidad de la obra realizada (o desvelada) por el fotógrafo.

Yo insto, en consecuencia, y así trato de practicarlo en la acción fotográfica, a la creación libre. Pues existe un alienamiento por sujeción ciega a normas o valores arcaicos, a cánones periclitados, por influencias ajenas y apriorísticas que anulan la individualidad libre; mas no es menos cierta la alienación por las modas, ni menor la pérdida de libertad por atadura impersonal y ciega a la ignorancia propia o a la exigencia externa: llámese en fotografía extravagancia snob, prostitución comercial, pictorialismo o feísmo.

Hegel estudió la naturaleza de la pintura; para él, para quien pintura y realidad habían de considerarse como dos entidades autónomas substancialmente irreductibles entre sí, el factor fundamental de la pintura es el color, que, dice, ha de distinguirse de la luz. La luz, añadía, es lo que hace visible el mundo de los objetos, y por ello pertenece al orden de lo real y no al que es propio de la pintura. La aparición de los objetos debe ser llevada a cabo, concluye, por el arte (por el color) y no por la luz; en cuanto la figura está hecha de luz y sombra y, como figura real, es en sí misma superflua.

La fotografía, por el contrario, es luz; para ella el color es contingente de la luz, es sólo el residuo útil de la luz. La misma luz que ve el fotógrafo es la luz que constituye la imagen. Es, de manera literal, el efluvio del referente; se ha convertido, dice Barthes, en un medio carnal que ya no rememora, sino que entrega lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo. Y este vehículo material del objeto da cuenta de él como ningún medio humano puede hacerlo. La realidad es así testificada por un lenguaje que, contrariamente a cualquier otro, se autentifica por sí mismo en modo irrefutable. En la pintura la imagen es sólo un trasunto; la pintura construye, la fotografía revela o desvela aquella imagen, aquella realidad.

La fotografía entrega lo real en el pasado. Posee una carga temporal definitoria. La fotografía carece de futuro: es un instante, un tiempo congelado. La fotografía nos restituye los hechos reales de un tiempo real. Y al hacer coincidir el tiempo pasado con el tiempo presente queda manifiesta su irreductible carga surrealista. Una vez más es Barthes quien nos advierte sobre capas de su profunda naturaleza: al ver una fotografía aseguramos descriptivamente "esto-ha-sido", y a la vez nos sen-

timos admirativamente obligados a exclamar, subyugados por la fuerza restitutiva de la imagen: "¡es esto!". Y una resonancia arritual de memento mori subraya la surrealidad latente.

De forma que la presencia del tiempo modula en fotografía aquello que en pintura se llama composición. El fotógrafo americano Wynn Bullock nos cuenta cómo inicialmente ordenaba objetos y cualidades en busca del efecto compositivo que potenciara la imagen. Más tarde descubrió el tiempo; de manera que a partir de entonces dejó de fotografiar en términos de cosas, para hacerlo en términos de sucesos; es decir, de cosas-en-el-tiempo. El desarrollo de la percepción del tiempo ha permitido a los fotógrafos, en efecto, redefinir la tendencia compositiva, de la que en adelante asegurarán que no constituye el método más vigoroso para ver los objetos, sino, a la inversa, que el perfeccionamiento perceptivo de la visión, al atenerse a las más legítimas relaciones espacio-temporales de los objetos, proporciona las composiciones más conformes.

Jaguer nos plantea el problema de dónde comienza o dónde termina la realidad; dónde es precisamente apariencia y dónde realidad. Recuerda con Dotremont: la fotografía ofrece el universo; la fotografía no se contenta con ofrecer las apariencias, sino que las preserva; la fotografía no se contenta con ofrecer y preservar las apariencias, sino que las transforma y así transforma el universo. Pero, en el fondo, la fotografía no se contenta con ofrecer, preservar y transformar las apariencias de la realidad, sino que llega a invertir la situación, y en lugar de ir del trozo de realidad al trozo de papel, de éste va a aquélla: antiguos marineros del acorazado Potemkin colocaron encima de sus literas fotografías de trabajo del film de Eisenstein "El Acorazado Potemkin", y en ellas se reconocían.

En la fotografía se concentran, pues, inmanencias, contingencias y matices varios. La resultante de muchos de ellos es, en definitiva, pura esencia poética. Octavio Paz debe a la fotografía una de sus primeras experiencias artísticas. Fue en su adolescencia, cuando descubría la poesía moderna, sin lograr entonces comprenderla. Una tarde, después de leer *Los Hombres Huecos*, de T. S. Eliot, halló tres fotografías del mejicano Alvarez Bravo. Dice Paz que sintió en aquel momento una turbación extraña; eran temas y objetos cotidianos: unas hojas, la cicatriz de un tronco, los pliegues de una cortina. Sintió la extraña turbación, seguida de alegría, que acompaña al hecho de comprender, por más incompleto que éste sea. Eran, fácilmente reconocibles, imágenes de cosas familiares representadas. Al mismo tiempo, aquellas fotos eran para él enigmas en blanco y negro, callados pero elocuentes: sin decirlo, aludían a otras realidades y, sin mostrarlas, evocaban otras imágenes. Cada imagen convocaba e incluso producía otra imagen.

La fotografía, concluye Paz, es un arte poético porque al mostrarnos esto alude o presenta aquello. Comunicación continua entre lo implícito y lo explícito, lo ya visto y lo no visto. El fotógrafo, por supuesto, no había contado allí una historia: había mostrado realidades en rotación, fijeza momentáneas. Todo enlazándose y desenlazándose. Revelaciones del instante, pero también instantes de revelación.

APRECIACIONES FOTOGRAFICAS DESDE MI PROPIA OBRA

He entendido que un fotógrafo que habla de fotografía está obligado a mostrar su obra. Independientemente de la calidad que hubiera dejado de alcanzar en ella, sus fotografías serán ejemplos de sus palabras; y serán útiles como ejemplos de fallos o como ejemplos de aciertos eventuales.

La obra de creación no existe sin un espectador. El espectador la interpreta; a veces ve cosas distintas de las que vio el autor; a veces ve lo que no vio siquiera el autor: es el caso de la autonomía de la obra que, misteriosa, pero no infrecuentemente, surge de un alter ego que el propio creador desconoce. Sabedor de esto, acepto por adelantado el divorcio posible entre mis palabras y las palabras o sonidos o mensajes (acaso vacuos) que mis fotografías de la sala vecina hagan llegar a sus eventuales espectadores.

Si llamamos retrato a la específica fotografía de una persona voluntariamente sometida al acto fotográfico, en la historia de la fotografía representa aquél uno de sus primeros y más calificados logros.

De manera simultánea, en la práctica, Niepce y Daguerre "inventan" la fotografía. El procedimiento de Daguerre, que se vale de una placa de metal sobre la que consigue un positivo directo, revelóse extraordinariamente adecuado para la representación de la figura humana. Si el primer deguerrotipo, que data de 1837, mostraba, siguiendo las huellas pictóricas, un bodegón de factura convencional, los rostros que poco a poco fueron apareciendo entre las manos de los fotógrafos pioneros dieron fe del nacimiento de un medio extraordinario que surgía con novedad absoluta y capacidad sorprendente. Nos cuentan los testigos de la época que era tal el impacto de las imágenes, tal la agudeza de las miradas fijas, que quienes contemplaban los deguerrotipos eran incapaces de mantener su vista clavada en los ojos de aquellos vívidos fantasmas de identidad y presencia. Fue "el origen de un nuevo arte en el centro de una vieja civilización".

Hacia 1865, cuando la fotografía contaba apenas cuarenta años, Margaret Cameron produce retratos en los que se expresan, con mucho más acierto que en las

obras de los pintores contemporáneos, las más sutiles profundidades del alma de sus modelos. Y en los mismos años, otros fotógrafos: Lewis Carrol (el autor de las maravillosas aventuras de "Alicia"), Carjat (cuyo impresionante retrato de Baudelaire es imperecedero) o Nadar continúan dando muestras del sorprendente caudal expresivo que la fotografía acababa de aflorar.

La fulgurante comercialización de la fotografía (sólo en París, hacia 1860, se contaban unos 30.000 fotógrafos profesionales instalados) trivializó el retrato posterior, que resurge tardíamente, hacia los años treinta de este siglo, en hombres como Sander, radiógrafo implacable de las tipologías humanas de la Alemania de preguerra, o, más cercanamente, el americano Richard Avedon, cuyos retratos son hoy obras de expresión creativa máxima y serán mañana documentos imprescindibles para la lectura antropológica de una sociedad.

Yo he querido traer aquí, como muestra personal, algún retrato; el primero de ellos, aquel que hice a Maldonado durante la mañana radiante cuyos recuerdos evoco hoy en homenaje de melancólica añoranza.

El misterio del tiempo se condensa, como neblina vagorosa, en los retratos de ayer. Altolaguirre escribió un poema breve e insinuante: Mírate en un espejo y luego mira / esos retratos tuyos olvidados, / pétalos son de tu belleza antigua, / y deja que de nuevo te retrate / deshojándote así de tu presente.

Diré a continuación, al hablar sobre algunos otros temas fotográficos, de la importancia creativa del azar. Pero como han sido aberrantes muchas de las vulgaridades que se han practicado en nombre de este fenómeno, y porque la mencionada importancia creativa es aplicable a los dominios generales del arte (mejor dicho, a los dominios de toda actividad creativa, desde la poesía a la pintura, desde la matemática a la biología), debe-

mos detenernos en considerar qué es este fenómeno del azar y cómo deben interpretarse mis palabras siguientes que, de manera particularizada, se dirijan a la fotografía.

Su Majestad el azar todo lo decide, escribió un día el acre Voltaire. La nueva física ha introducido en la vieja lógica profundas dudas sobre el principio de causalidad que regía el intelecto clásico. A una lógica determinista ha sucedido una lógica probabilística. Pero ¿qué significa una lógica determinista? ¿qué significa una lógica probabilística?

Impactada por la física del XIX, la filosofía se hizo positivista en Conte. Sólo valían los hechos; unos hechos ligados en invariables y permanentes relaciones de causa a efecto: cuantas veces se produzca una determinada causa, seguirá irremediablemente un determinado efecto. Fue el dominio del tiempo que progresa linealmente; lo que equivale a decir que los sucesos deterministas gozan propiedades de reversibilidad. Diríase que estamos ante un tiempo que vuelve cuando se le evoca. Por el contrario, en los dominios del probabilismo (en los dominios del azar) el tiempo adquiere significación distinta. Es la hora del tiempo no lineal, sino ramificado: a cada suceso posible, un tiempo diferente. El presente separa pues el pasado del futuro y la evolución de los acontecimientos no es reversible. Esta es la lógica probabilística que los nuevos descubrimientos físicos impusieron.

¿Qué nuevos descubrimientos? Pascal (1639), Huyghens (1657), Leibnitz (1666), Bernouilli (1713), Laplace y Gauss (1812) dejaron asentadas las bases de cálculo de los fenómenos fortuitos. Más adelante, alrededor de 1869, Maxwell, Boltzman, Clausius y Gibbs crearon la teoría cinética de los gases, que obedece a leyes probabilísticas de acuerdo con la ley de frecuencias puesta a punto por Laplace y Gauss. Clausius había formulado el concepto de entropía, que domina el universo, y Boltzman relacionó la entropía de los fluidos con el logaritmo

de su probabilidad. En tiempos próximos, Max Planck (Nobel en 1918) establece la teoría de los "cuantos" (mecánica cuántica). Y en adelante fue necesario ya que toda ley se formulara con caracteres estadísticos. Einstein, Bohr y Sommerfeld, sobre los cimientos de la nueva física, lograron fundir unitariamente los procesos de la física, de la química y de la astrofísica.

Hasta mediados del XIX la ciencia piensa que los mecanismos biológicos humanos están regulados por un singularísimo "principio vital", pero a partir de Bernard, nacido en 1812, debió desestimarse la idea. Demostró este biólogo que las condiciones fisiológicas no son sino condiciones fisicoquímicas. Desde entonces, con la posterior corroboración de los descubrimientos de Einstein, de Bohr, de Sommerfeld, toda la materia, con vida o sin vida, quedó definitivamente enlazada en un común pálpito de partículas elementales (las partículas subatómicas), regidas a ese preciso nivel por las solas leyes del azar.

¿Cómo se compatibilizan reino de lo aleatorio esencial y dominios de finalidad voluntarista? Porque el hombre cree sentirse introspectivamente, aparte de la demostración que parece ofrecerle la historia, poseedor de áreas de libertad proyectiva indomeñable. Monod (premio Nobel de fisiología y medicina en 1965) nos aclara las dudas. La estructura del ser vivo no debe casi nada a la acción de las fuerzas exteriores y sí todo, en la práctica, a interacciones morfogenéticas internas del mismo ser. La invariante biológica tiene su asiento en el ácido desoxirribonucleico (ADN); ciertas proteínas son, por otra parte, las responsables de las facultades teleonómicas, es decir de las actividades que contribuyen al éxito del proyecto vital. Bajo este punto de vista, el sistema biológico es cerrado sobre sí mismo, es conservador: desafía toda descripción dialéctica; la célula

es una máquina, se muestra, valga la expresión, no hegeliana, sino profundamente cartesiana.

Pero la física enseña que, salvo en el límite inconcebible del cero absoluto (temperatura del cero absoluto, o menos 273 grados centígrados), toda entidad macroscópica está sometida a perturbaciones de orden cuántico cuya acumulación altera la estructura de manera gradual, más infalible. Estas alteraciones son accidentales. Sólo el azar, en definitiva, es el origen de toda novedad, de toda creación en la biosfera. La idea pseudodarwinista de una selección natural fruto de la "lucha por la vida" ha sido sustituida, a partir de las concepciones de la mecánica cuántica, por la idea de la tasa diferencial de reproducción: cualquier novedad, en forma de cambio en la estructura, podrá o no ser aceptada según el grado de compatibilidad que se ofrece al conjunto de un sistema ya ligado por innumerables parámetros. Las únicas mutaciones aceptadas son las que no reducen la coherencia del aparato teleonómico, sino más bien las que lo confirman en la orientación ya adoptada, o lo enriquecen.

La física nos enseña hoy que sólo el azar es la fuente de las novedades profundas, pero el azar como fenómeno exclusivamente fecundante, dentro del sistema vital que preexiste con su orden y su finalidad proyectiva.

Bajo este punto de vista genérico, y formulando las transcripciones precisas, debe entenderse mi encomio de las virtudes del azar en el seno de las actividades creativas, sean artísticas, científicas o sociales, como en este último caso son algunas técnicas del "brainstorming" aplicadas a problemas de táctica o estrategia del desarrollo operativo empresarial. Sin embargo, cuando algunos aprendices petulantes, o simplemente necios, o ambas cosas a la vez, que han leído algo sobre el azar durante el tiempo tedioso de cualquier sala de espera,

pretenden formular una obra producto íntegro del azar (y esto no suele suceder ni en la empresa, ni en la ciencia), surgen frutos singularmente aberrantes, singularmente caducos que, arrojados por el turiferario de turno, obnubilan al pueblo, alimentan las tertulias de los snobs y enriquecen a mercaderes desaprensivos.

Siento atracción por la fotografía en blanco y negro, instantánea, espontánea, de gentes y aspectos de la ciudad. Porque en las grandes ciudades acechan al paseante sin rumbo, acechan al fotógrafo dos impares criaturas: el azar y la surrealidad. El fotógrafo ha de caminar en situación de medium, sonambulante abierto al golpe de la sorpresa, una sorpresa que le desvelará ocultos mensajes, signos y símbolos de una profunda realidad escondida. La gran ciudad es, como dice Paz, un ellos que es siempre un yo cercenado de nosotros, un yo a la deriva. Soledad promiscua del que camina perdido en la multitud.

Yo he observado que en la gran ciudad las gentes, que se saben desconocidas, naufragos de esta soledad promiscua, van por las calles sin la máscara defensiva que la vecindad identificable aconseja a los rostros turbados. Si estáis atentos, quizá descubráis no personas singulares y anecdóticas, sino arquetipos intemporales, arquetipos personalizados de los vientos que doblegan, avivan, enaltecen, marchitan, hieren o destruyen.

La gran ciudad es, sigue diciendo Paz, la técnica con sus torres, sus maravillas y desastres. Es el Estado abstracto con sus policías concretos. El muro leproso, la fuente seca, la estatua pintarrajeada, el sol taciturno, los vidrios rotos del cuchitril, el desierto de chatarras, el crimen y el banquete del inmortal Trimaldición; es la luna entre las antenas de la televisión y es una mariposa sobre un bote de basura.

Comprendo las emociones con que los primeros surrealistas paseaban por París, un París cuya surrealidad había sido descubierta precisamente por Atget, un fotógrafo incansable y desconocido que a lo largo de los primeros años del siglo registró en cientos de imágenes el cuerpo y el alma de la ciudad. Bretón escribió en *Nadja* los encuentros personales fortuitos y mágicos, y en *Los vasos comunicantes* descubre los lugares aptos para el ritual de los acontecimientos reveladores. Era la búsqueda de lo maravilloso cotidiano que Aragón propuso en *Le paysan de París*; esas páginas que traen a la consciencia del lector la ciudad desconocida, las múltiples y simultáneas ciudades que, sobrepuestas al escenario mudo e insignificante de todos los días, surgen a superficie visible para el espectador atento que evoca mediúmicamente las realidades ocultas.

Sin enfocar el tema surgido, con la cámara simplemente alerta, como un tercer ojo radiográfico que opera provisto de autonomía, el fotógrafo expectante recorre la ciudad sorprendida. Yo asumo con particular delectación este hacer fotográfico, que además de los caudales de imágenes aportadas constituye la que acaso sea más genuina de las aplicaciones fotográficas.

Sobre la ciudad florece, como creo decía Miguel Hernández, la "hiedra cuadrangular de las esquinas": los carteles, ese lenguaje callado que convierte los muros en un multicolor e inacabable palimpsesto críptico. El azar de las rasgaduras construye con los carteles ambiguos signos plásticos y articula palabras de un lenguaje poético sobrenatural, arcano y significante. Los carteles rasgados "hablan en lenguas"; practican el mito, viejo como la humanidad, que los psicólogos de hoy llaman glosolalia. Interrogemos al lenguaje, nos dijo Paz: ¿qué significa la significación? Pero el lenguaje calla. Sobre las ruinas del sentido aparece una realidad que no puede ser nombrada y acaso ni pensada.

También he dirigido mi cámara sobre estas criaturas evanescentes de papel y engrudo, empeñadas dramáticamente en transmitirnos fantasmales figuras y voces efímeras vertiginosamente cambiantes, o voces y figuras congeladas, como susurros descoloridos, en los rincones de la ciudad que sólo la lluvia y el polvo visitan.

En las primeras manifestaciones del collage, los cubistas complementan el cuadro con materiales ajenos superpuestos que jugaban un papel de contrapunto o acentuación. Algo después, cuando se inicia la segunda década del siglo, aparece la fórmula nueva del fotomontaje, composición heterogénea de fotografías que, sacadas de su contexto de acuerdo con el principio clave del surrealismo, pueden adquirir sorprendentes y agudos significados. Hausmann, Heartfield, Grosz, Baader y Hannah Höch crearon, por separado y extrañadamente al unísono, una técnica expresiva que dominó, con enorme influencia artística y políticosocial, el panorama europeo de entre ambas guerras mundiales. El constructivismo ruso debe mucho al fotomontaje inventado por los artistas alemanes. El propio Lissitzky vio por vez primera fotomontajes en el estudio de Hausmann, hacia finales del año 1921. Como un fogonazo, Rusia se vio invadida por el fotomontaje; sus artistas lo producen abundantemente y el gran cine ruso incorpora a sus filas (entonces en la vanguardia mundial de este arte) el espíritu esencial del fotomontaje.

El fotomontaje más puro carece de retórica, casi tampoco hay en él historia o anécdota explícita, su fuerza, como un choque, nace de la surreal oposición entre la naturaleza real y la naturaleza aparente, que es lanzada al rostro de quien lo contempla. Por ello, el fotomontaje de mayor calidad es independiente de cualquier prejuicio que existiera en el espectador posible.

Algunos teóricos y algunos fotógrafos pretenden que la fotografía constituye un lenguaje específico, separado de los lenguajes plásticos convencionales. Partiendo de la definición técnica de lenguaje, como en páginas anteriores dejé indicado, opino que la fotografía, aun poseyendo algunas formulaciones significantes propias, se expresa en los lenguajes genéricos de la representación plástica. Que adquiera subjetivismo social o subjetivismo lírico, que sea denotativa o connotativa, realista y formal o de corte abstracto no significa sino que utiliza la retórica convencional y generalizada de los lenguajes conocidos.

Ciertamente, la fotografía posee modos instrumentales que generan imágenes signícas o simples formas ensimismadas que otros medios expresivos no poseen. Valiéndose de capacidades técnicas propias, al fotógrafo le es dado realizar interpretaciones creativamente autónomas. Mas ello no justifica todo un lenguaje. Este no es lugar ni momento para descripciones instrumentales, aunque sí, creo, para mencionar y mostrar algunas imágenes realizadas en esta línea.

Deambulando por la soledad de Sierra Nevada golpeaban mi sensibilidad en ciertos momentos cuatro elementos enérgicamente individualizados en esencias abstractas: rocas, aire, luz y nieve. Y siendo abstractos se me presentaban como interpenetrables y ubícuos. Sus cualidades físicas externas llegaban a serme indiferentes, pues eran manifestaciones de una sola realidad primera: luz-energía que aquí o allí tomó la forma plástica de la materia ($E = m.c.^2$). Entonces, en valores acromáticos de la escala blanco-negro (luz-energía o su ausencia) registré imágenes sugeridas. Al no existir manipulación mecánica ni química sobre lo que es el procedimiento fotográfico, y puesto que, sin intermediarios, los elementos físicos estaban dejando su impronta, aunque impronta inhabitual para nuestras percepciones convencionales,

puede decirse que nos encontramos ante imágenes propias de un quasilenguaje fotográfico.

También en esta misma línea, pero ahora más mitigadamente, y valiéndome de reelaboraciones del circuito óptico del proceso, realizo a veces fotografías que producen imágenes de apariencia impresionista, según la terminología pictórica habitual. Estas imágenes puedo juzgarlas adecuadas en un momento dado para expresar ciertos caracteres de un paisaje, o bien como en el caso de la exposición monográfica que presenté sobre el Albaicín, en el año 1980, para centrar la atención sobre la estructura urbana ancestral del habitat (huecos, espacios, formas), al permitirme esta técnica, o este quasilenguaje, eliminar algunos de los añadidos postizos que el tiempo incluyó, desfigurándola, en la estructura del viejo y maltrecho barrio.

Por último, como otra muestra de las formulaciones plásticas que son específicamente propias de la fotografía, me referiré a la captación del continuum espaciotemporal. La cámara, en efecto, está perfectamente dotada para restituírnos la impresión de un objeto que se desplaza. Si seguís, por ejemplo, las figuras de un ballet podréis, como fotógrafos, revelar el ritmo que la música, fenómeno temporal, impone sobre el fenómeno espacial de los cuerpos cromáticos danzantes.

La fotografía es análogamente apta para asomarse al paisaje de la naturaleza, sean los espacios siderales, la extensión habitual del campo abierto, la estructura de los desapercibidos cuerpos pequeños o el escenario íntimo de la materia.

Yo, en general, trato de acercarme a esta fotografía con la actitud que adopta Valery: aligerado de carga romántica, atraído por la magia verbal de la naturaleza, creyendo percibir correspondencias universales, tratando de oír al callado lenguaje cósmico. Dice Rainer María

Rilke (el "poeta de Europa"), en sus Sonetos a Orfeo, que si alguien apresase el sueño interior de las cosas y durmiera en ellas, despertaría converso a todas ellas, hermanas silenciosas en el viento de los prados. Dice de subir hasta el nexo puro; ser vidrio sonoro que en el sonido se quiebre. Ser, al tiempo que se conoce la condición de no ser, el principio infinito de su vibración interna, para cumplirse por única vez. Añadirse gozoso al empuñado y apagado y mudo acervo de la total naturaleza; añadirse gozoso a la suma indecible y desmentir su número.

Cuando se desciende a la materia, como he tratado de hacer en las fotografías que muestro, y para aquello hay que aproximarse con una mirada escrutante, distinta de nuestra habitual, antropomórfica mirada lejana, descúbrense en ella dinámicos e ininterrumpidos procesos de transformación dialéctica. Las formas que ya alcanzaron el sumum de su desarrollo son destruidas, son substituidas por otras formas renovadas: se anuncian las informaciones del futuro. El azar se convierte en la imaginación de la materia y la anima y la arrastra en el torbellino vital incesante. Realidades que, para trascenderse, se autorrechazan y reelaboran. Es preciso, como también decía Rilke, querer la transformación, exaltarse en la llama que proclama las metamorfosis; porque el Espíritu proyectador que señorea las cosas terrestres estima sobre todo la inflexión en la curva de la figura que no reposa.

Caben otras muchas consideraciones sobre la naturaleza y potencialidades del fenómeno fotográfico. Recordemos de pasada una sola, dentro del conjunto incompleto de mis palabras de hoy; recordemos la que Walter Benjamin, desde la perspectiva marxiana, aplica a la fotografía en la "era de la reproductibilidad". Allí Benjamin, superando el viejo dilema, declara que no vale la pena detenerse ya en un análisis de la fotografía

como arte, sino parar mientes en el advenimiento del arte como fotografía.

Agotado el cupo de atención que benévolamente se me ha concedido, retorno al confín fotográfico de la naturaleza que antes recorriamos. Y para terminar, aludiendo al universo que se despliega en la interrelación y la armonía, utilizando palabras que formulan una llamada a la unidad de esos mundos extraños: tecnología y arte, deseo narrar una vieja leyenda taoista que posee, junto a la milenaria profundidad poética, junto a la formulación de sabia ciencia de vida, una turbadoramente actual evocación ecologista que los tecnólogos de hoy debemos asumir en forma comprometida. Esta leyenda llamada de La Dama del Arpa, según una transcripción de Luis Racionero, dice así: "En la Cañada de Lungmen érase una vez un árbol de kiri, rey del bosque. Alzaba su cabeza para hablar a las estrellas y sus raíces se hincaban profundamente en la tierra. Y sucedió que un mago hizo de este árbol un arpa maravillosa. Por muchos años guardó el instrumento el Emperador de la China, pero fueron vanos todos los esfuerzos de los que trataron de arrancar melodías de sus cuerdas. Al fin vino Piewoh, el príncipe de los artistas; acaribió el arpa tal como se haría para calmar un caballo indómito, y muy suavemente pulsó sus cuerdas. Cantó la naturaleza y las estaciones, las altas montañas y las aguas que corren, ¡y todas las memorias del árbol despertaron! Una vez más, el aliento dulce de la primavera jugueteó en su ramaje. Los arroyos jóvenes, al danzar en los barrancos, reían con las flores en capullo. De pronto se escucharon las voces adormecidas del verano con sus diez mil insectos, el goteo suave de la lluvia, el lamento del cuco... Es ya otoño; en la noche desierta, aguda como una espada, brilla la luna sobre la hierba helada. Ahora reina el invierno y por el aire lleno de nieve giran

bandadas de cisnes y el granizo repica en las ramas de los árboles con deliciosa fiereza...

El Monarca Celeste preguntó a Piewoh cuál era el secreto de su victoria: "los otros fracasaron porque cantaban para sí; yo, Señor, dejé que el arpa escogiera su tema, y no supe con certeza si el arpa era Piewoh o Piewoh era el arpa".

Muchas gracias

Contestación

del

Ilmo. Sr. Don MANUEL OROZCO DIAZ

Excelentísimos Señores,
Señor Presidente,
Señoras y Señores Académicos,
Señoras y Señores.

Una vez más he sido solicitado por un nuevo Académico para que le conteste a su discurso de ingreso, en nombre de la Academia, y ésta ha delegado en mí su representación y voz. Es un doble honor que asumo por imperativos de la amistad y espíritu académico.

Ayer fue el ilustre profesor, indiscutible autoridad en el mundo del Arte y la epigrafía islámica, de nuestro singular monumento, y cuya investigación pasará a la historia de los grandes hallazgos en el estudio de nuestra Alhambra. Hoy es Fernando Morales, que vé en mí más al amigo que al académico.

No quisiera seguir adelante y en tan solemne ocasión, sin dedicar un homenaje y meditación, a quién fuera miembro correspondiente de esta Academia, gran artista y gran amigo, Jesús Pérez de Perceval, perdido para la amistad en su arrolladora simpatía, y ganado para la gloria del Arte, o mejor, las artes que cultivó con prodigiosa maestría.

Señores Académicos, nunca en la larga vida de nuestra Academia, encontró representación esa indudable parcela del Arte de la Fotografía, última invitada al Olimpo de las Artes. Constituye pues, un precedente y una renovación acorde con nuestro tiempo y nuestro Estatuto.

Debe la Academia integrar en ella toda inquietud artística, y, sobre todo, a los artistas señeros en sus disciplinas diversas. Algunos son reacios a incorporarse a la Academia, y otros, hasta hostiles a encuadrarse en instituciones independientes y, sobre todo, históricas. Hay quienes aspiran a la Academia de Bellas Artes desde otras disciplinas y sin la condición de artista o estudiosos del Arte. No tiene nuestro Reglamento un artículo que los acoja.

Fernando Morales sí tiene franquicia estatutaria y un legítimo puesto en ella, por su larga obra, su personalidad y, yo añadiría, su espíritu académico que es algo así como la ética del comportamiento estético. Es, pues, un artista y un académico desembarazando el vocablo de toda la carga que los "eternos recusées", que ya no son los históricos sino los snobs, intentaron volcar de decadentismo sobre ella, para cubrir su incapacidad creadora y de primavera lozanía que demanda el Arte de todos los tiempos. Y ya sabemos que snobs quiere decir sin nobleza, es decir, villanos.

Entiendo que nuestra Academia de Bellas Artes, y no sólo yo, sino sus Estatutos, no puede ser una sucursal de la Universidad, ni un club de Artistas, sino un colectivo de ejercientes o teóricos del Arte, cuya personalidad esté informada y conformada de ese espíritu académico no siempre compartido por quienes ejercen de tales. Pintores, músicos compositores o maestros,

escultores, profesores de Arte, y hasta coleccionistas de obras de Arte o críticos y analistas, son potenciales y legítimos aspirantes a la Academia. Y nada más. Por ello y para clarificar dudas y recelos, no quiero renunciar a traer a esta tribuna la voz de nuestro Reglamento cuando dice que sólo pueden ser miembros de la Academia de Bellas Artes los "...que siendo artista de profesión, haberse distinguido por su creaciones o por publicaciones de obras didácticas de reconocida utilidad para las Bellas Artes, estar reputado como persona de especiales conocimientos de las Bellas Artes por haber escrito obras de crítica o relativas a ellas con mérito patente, o desempeñar en la Universidad o en las Escuelas Superiores del Estado la enseñanza de la Estética o de la Historia del Arte, haber formado colecciones de obras de Arte o prestado marcada protección a las Artes o a los Artistas". Y no dice más. He aquí pues las únicas razones para solicitar o elegir nuevos miembros en la Real Academia de Bellas Artes de Granada. No hay otras. Y repito que estimo necesaria esta aclaración ante la suspicacia y reticencia que en el mundo de la Literatura y de las Letras se viene produciendo por error.

Por tanto, cuando la Fotografía ha alcanzado la jerarquía de un Arte y cuando detrás de la cámara hay un artista, ese artista tiene justificada su presencia en nuestra Academia de Bellas Artes aunque sea por vez primera. Por eso me cabe el honor en nombre de la misma, de darle la bienvenida.

Pero no quiero seguir sin hacer un corto balance de hombres que en Granada, como Fernando Morales, dejaron un testimonio de su vocación y su inquietud. No fueron profesionales y dejaron en cambio unos archivos valiosísimos. Me refiero a don Manuel Martínez de

Victoria (*), miembro distinguido y secretario muchos años de esta Academia, y pieza clave en la recuperación junto a Gómez Moreno del Museo Provincial de Bellas Artes. Pero Martínez Victoria volaría más alto. Al modo del excéntrico fotógrafo, dibujante y escritor que fue Nadar, cuando en 1862 y desde los Campos Elíseos elevó su aerostato, multicolor y bervenero, sobre el cielo azul prusia de París para retener en su cámara el naciente esplendor impresionista del paisaje urbano, don Manuel, cuarenta y cuatro años después, en 1906, se embarcaría en aquel globo que sobre Granada le iba a ofrecer una insólita panorámica de su ciudad, en una serie de imágenes que su hija María ha donado a la Academia, y que esperan una instalación permanente en el local que demanda la institución.

Otro granadino de excepción y fotógrafo singular, fue Rogelio Robles Pozo, una especie de don Alhambro, solterón, bohemio, artista noctámbulo y mecenas, que hizo su vida entre el Centro Artístico y el Albayzín donde vivió junto a la Puerta de Monaita y frente al carmen de otro granadino, don Alfonso Gómez Izquierdo, Capellán Real. Vivió Rogelio Robles en los entresijos líricos y bohemios de la Granada de las tertulias, y maniáticos de las puestas de sol y los plenilunios, y fue el gran paseante, chambergo, capa y chalina, de los itinerarios dorados de la ciudad de los atardeceres en la lírica Granada de los años veinte. Su amor al Arte le llevaría a donar en testamentaría a la Universidad el enorme caserón que

(*) Manuel Martínez de Victoria y Fernández de Liencres fue elegido Académico de la de Bellas Artes de Granada el 26 de setiembre de 1909. Ocupó su sillón en 7 de noviembre de ese año. Vice-Secretario en enero de 1912 y Secretario General el 5 de julio de 1916, cargo que ocupó hasta su muerte el 13 de julio de 1956.

entre la calle de la Colcha, Reyes Católicos y Pavaneras, espera el destino que fuera voluntad del donante. Escuela de Arte. Fue Robles Pozo quien dejaría aquella ingente colección de clichés, entre paisaje y retratos, y en la que milagrosamente pude encontrar, sin duda, las mejores fotos de Falla y Federico y que por vez primera publiqué en mis libros. En ellas aparece el poeta estrenando sus veinte años con su sombrerete y chalina, y el músico sus alpargatas blancas de albañil en su carmen de la Antequeruela. Hoy son muestras universales de aquel irreplicable horario granadino y de aquellos hombres que ante la cámara de Robles Pozo posaron para la eternidad.

Mucho material fotográfico dejó Rogelio Robles que debemos rescatar para su identificación y estudio. En esos negativos abundantes, en los que descubrí las excepcionales fotos de Falla, Lorca, Fernando de los Ríos, está el paisaje y los hombres de aquella Granada que fueron la vena caudal de ese corazón enamorado y lírico de la ciudad.

Y fue el tercer artista de la fotografía, José María Torcida, aquel montañés enamorado de Granada que vino a vivir y morir en esta ciudad. Tenía su estudio José María, en aquel cuchitril de la Alcaicería, donde había tenido su Notaría el ganivetiano escritor Nicolás María López, el Antón del Sauce de la Cofradía del Ave llano, y en el que posamos tantos granadinos que él entendía amigos ilustres. De esos positivos nada quedó. Su heredera los arrojó a la basura, y acaso ocurriera igual con el inmenso material fotográfico de paisaje que fue donado a un cierto archivo de cierta y marchita institución, hoy desaparecida.

Quede pues mi homenaje a quienes antecedieron a Fernando Morales en la labor de la utilización del Arte

de la Fotografía, como testimonio, denuncia y Arte. Pero volvamos a ese mundo que es ya la fotografía y su integración en el Arte de nuestro tiempo.

Fernando Morales ha hecho su balance vital y estético y nos ha mostrado sus ideas. Nada tendría yo que añadir a ello, si no fuera porque su propia personalidad se me adelantó al conocimiento de su obra. Yo ví siempre a Fernando Morales como un hombre inquieto que deambulaba por el mundo del Arte y la Cultura con una asiduidad inaudita en esta Granada atolondrada y desdefiosa. Y doy testimonio de su inveterada presencia en toda manifestación artística, exposiciones, conferencias y conciertos, en las que las ausencias crónicas de autoridades políticas y académicas es patente. Por eso pienso que Fernando Morales está informado y ha sabido tomar el pulso como asiduo espectador al Arte y la inquietud de nuestro tiempo en su vocación de curioso impertinente.

Artista, intelectual, ávido de interrogantes llega hoy a la Academia con ese espíritu de trabajo y gravedad que debe informar esta casa. Pero Fernando Morales no es sólo un artista intelectual, sino un hombre investigador de su contorno que se interroga la razón de las cosas y su sentido integralista, si lo tiene el Arte. Yo no me atrevería a tanto porque entiendo que lo importante del Arte es el hombre, y que aquél no es otra cosa que su trascendencia de la temporalidad que es éste. Las cosas, y el hombre con ellas, son según son y obedecen a una Ley profunda y gracias a Dios, misteriosa. Unitaria sí, pero inalcanzable.

Nos habla Fernando Morales y hasta intenta integrar el Arte y la técnica de la Fotografía en una cosmología universalista de los fenómenos de la Naturaleza hallados

por la Ciencia. Yo diría que el Arte es una cosa más simple y que el fenómeno de la metafísica fue una excrecencia que intenta justificar la libertad creativa o el error.

El Arte cuando es auténtico, ilustra su tiempo y con su tiempo testifica su esplendor, su crisis, su miseria. Siempre el artista fue hijo de su tiempo y heredero de su pasado. Otra cosa es deserción del uno y del otro. Cuando el Arte se anquilosa en la técnica o pierde el sentido de su función para convertirse en mercado o moda, no claudica el Arte, sino el hombre o la Sociedad. El más revolucionario de los artistas de las artes del tiempo y el espacio no puede evadirse del orden sonoro y formal y, sobre todo, del equilibrio interno de la obra. Ni la elementalidad del sonido y el color o la forma, por si solos son Arte, ni éste se puede estancar en la tradición ni encenegarse en el lodo de los tiempos. Como el árbol, o crece, o muere.

Fernando Morales, con un instrumento tan simple como es la cámara, logra ese espejismo evanescente de la belleza plástica. Huye del copismo que es el gran error del Arte y se adentra en la intencionalidad del testimonio o en lo que él llama integralismo. Aborda su arte como un fenómeno complementario en el Universo Físico. No me atrevería yo a tanto. La determinante socio genética de todos los acontecimientos históricos es una realidad, pero en modo alguno el Arte puede ser sino una parcela banal de la actividad humana. No nos engañemos, el artista no es más importante que el científico o el labrador, lo que ocurre es, que el sentido de perdurabilidad del Arte, cuando es auténtico, incita a la trascendencia. Ciertamente que Leonardo, con ese espíritu científico, nos dijo que el Arte es cosa mental. No podía decir otra cosa un hombre de su tiempo, pero en el

fondo, Leonardo fue un artista fracasado y un genio de la Humanidad. Picasso, en cambio le da banalidad y acaso acierte en ello.

La fotografía puede ser lo uno y lo otro, banalidad y Arte, y, a la vez el gran auxiliar, y también su riesgo. Dalí reprocha a Picasso no usar la cámara fotográfica en su obra. Él la usa sin pudor y buena muestra de ello son sus obras más destacadas como el Cristo o el San Juan donde la fotografía es el patrón que guía la mano del artista. Eso es malo. Como lo es la búsqueda imitativa de la materia en el Arte. Hoy la macro y la microfotografía nos ofrecen paisajes prodigiosos de caprichosas formas y color. Sin embargo esa belleza no es Arte sino disposición a él.

Las dos grandes magnitudes en las que se mueve la fotografía son el testimonio y la creación. Hoy vivimos bajo el imperativo de la información gráfica y la fotografía marcha a caballo entre el arte y el documento. Cuando me enfrenté por vez primera ante aquella fotografía que hiciera Nadar a Federico Chopín allá por 1848 cuando ya está el genio polaco con el pie en la tumba, en aquella desgarrada quimera de sus últimas calendas, comprendí el irremplazable valor documental de la fotografía sobre el cuadro. Ni siquiera Delacroix, que acaso le ha retratado después de la muerte del músico, va a lograr ese patetismo, ese desamparo, ese desvalimiento, esa llama mortecina y febril de aquella mirada que nos aterra desde el tiempo y la distancia para siempre. Está muy lejos ya del Chopín brillante y dandy de los salones, el genio deslumbrante de belleza y símbolo literario del romanticismo. Nadar nos muestra un viajero náufrago y aterido, hacia la isla de los muertos bajo el peso helado de la muerte.

O aquella otra de Rubén Darío en su lecho de muerte, revuelta la ropa, sufriente y febril en el gesto terrible del delirio, sudoroso y agónico. ¿Qué pintor puede reproducir ésto?

Entre ese realismo atenazante, casi cruel de la cámara, el Arte sólo puede ofrecernos una realidad convencional. Pensemos en el Goya de los Fusilamientos o los Desastres, y comparemos ese realismo con aquellas fotos clandestinas de las ejecuciones en los campos de concentración nazis. O aquella foto en la que un corresponsal de guerra estremeciera al mundo, con la imagen de un soldado niño que muestra sonriente las cabezas cortadas de dos niños soldados enemigos en Vietnam. ¿Qué David, o Perseo de Caravaggio, Benvenuto o Donatello, pueden en su grandeza transmitir ese escalofrío de la cámara?

He aquí la fuerza testimonial de la fotografía. Su universo es otro, pues es un inmenso cosmos de la verdad y también de sus mutaciones.

Yo tengo la impresión de que Fernando Morales ha llegado a la fotografía desde su vocación plástica de pintor. Como el pintor va descubriendo belleza en su derredor. Y no se resiste a la tentación de llevársela consigo. Eso nos ocurre a todos, y esa fue la respuesta que le diera en Granada Santiago Rusiñol al mirón de turno que le preguntara que por qué pintaba el paisaje de la Alhambra. Para qué, le dijo el mirón, si está ahí. Pero yo quiero volverlo a ver desde mi casa, por eso me lo llevo en el lienzo. Es el instinto legítimo de posesión de la belleza, de retener la emoción estética de una hora. Eternizar en fin aquello que nos conmueve.

Pero también, en la Fotografía, puede haber, y hay, manipulación, creación en fin, y aquí surge el arte. La

fotografía estuvo a punto de haber sido el gran testimonio que le faltó a la Historia antigua. Si analizamos sus orígenes descubriremos lo cerca que estuvo el Renacimiento de habernos dejado los más inauditos documentos de su inaudito mundo.

La fotografía, que no es otra cosa que un hallazgo de la física de la luz, nació con la cámara oscura, aquel instrumento que ya nos ha descrito nada menos que Aristóteles, porque todo cuanto ha ocurrido en el mundo, en una u otra medida, ha pasado por Grecia. Y fue nada menos que en 1290, al final del siglo XIII, cuando en la ciudad de Florencia, que esperaba festiva el eclipse de sol y en aquel inmenso observatorio Astronómico con sus cuatro naves y sus cúpulas de observación, cuando los vecinos sorprendidos de la pasividad de los astrónomos, ignoraban que Guillermo de Saint-Clour y sus alumnos, había instalado en una estancia una cámara oscura abriendo un orificio en el muro de mediodía y observando la proyección del eclipse en la pantalla instalada al efecto. Está claro que Saint-Clour conocía los textos de Aristóteles, como los conoció Leonardo que hasta dibujó la proyección del paisaje en la pared acondicionada al efecto, como la conoció Cardano en 1550 y el benedictino Pafnuzio, y el físico Maurolico en 1521 y el napolitano Giambatista della Porta que escribe el libro "Magiae Naturalis".

En él hablaba de "...un aparato compuesto de un tubo cerrado por una lente de cristal en cuyo foco se formaba la imagen de los objetos exteriores que se proyectaban en una pantalla de papel colocada en el fondo del aparato". Es decir, que ha descrito en 1589 la cámara de foco fija actual. Por eso resulta paradójico que hasta el siglo XIX y mediante los estudios también por azar de la fotosensibilidad de las sales de plata, los

Niepce, Daguerre y mediante los estudios de los ingleses Lewis en 1763 y Carl Wilhel Schele sobre esas sales argentícas, la fotografía como tal no se utilizara.

Todo cuanto vino después fue simple evolución de una técnica que llegó a nuestros días.

Y de nuevo la pregunta. ¿Es un arte en sí la Fotografía? En modo alguno. Como no es Arte toda intención plástica del hombre, y más cuando la Fotografía es una profesión al servicio de la información.

Fernando Morales sí va a la Fotografía con toda la carga de vocación estética. En su varia obra itinerante uno se sigue preguntando en ese límite entre la Naturaleza retratada, y la sublimación de ese retrato. Con la alquimia que Fernando Morales aplica a la fotografía, esa frontera parece romperse. ¿Es el Arte una cosa mental como dijera Leonardo, o es una especulación convencional con los elementos plásticos del mundo? Ya no se puede pintar como "pinta" un fotógrafo. A este propósito habré de recordar, y me vais a permitir que a modo de homenaje, aquellas palabras de mi amigo y grandiosísimo pintor Rafael Zabaleta, aquel labriego de Quesada que andaba ya consumiendo sus últimas calendas por tierras de Almería donde se refugiaba en el estudio de Perceval huyendo de las escarchas grises de los olivares de Cazorla. Hablaba poco pero tenía un hondo sentido de su oficio. Aquella tarde, la última en que le ví, y mientras le dibujaba ese retrato que le hice y está hoy en el Museo de su nombre, nos dijo. "La pintura es un oficio artesano y hasta inútil, y con su mirada triste y gris añadió, hoy los fotógrafos nos están ganando la partida".

Efectivamente, llevaba razón aquel Rafael que hacía su equipaje a la inmortalidad, los fotógrafos, cuando

son artistas, están dejando poco margen de operación a los pintores.

Todos sabemos que el Arte no es verdad, Fernando Morales, lo ha repetido, sino un equívoco de la verdad. Lo que ocurre es que la Fotografía cuando es Arte, también es un equívoco de la verdad, una superación de la Naturaleza y a la vez, una invitación a la evasión hacia el mundo abstracto y luminoso de la ensoñación.

En un cierto sentido el arte es enemigo de la verdad óptica que es patrimonio de la fotografía. Su misión consiste en romper las leyes de la Naturaleza. Por ello, asumo la opinión de Fernando Morales cuando nos señala como ejemplos dos estéticas tan epigonales como la de nuestro querido y admirado compañero Benito Prieto Coussens y nuestra querida amiga y admirada también Dolores Montijano. Realismo y abstractismo. Dos tendencias antipodas y sin embargo complementarias.

Hubo un tiempo en que el Arte de la plástica perseguía la verdad luminosa o formal de las cosas y los seres. Cuando contemplamos desde hoy a los esposos Arnolfini que pintara Van Eyck allá por el 1434 pensaríamos que estamos ante la mejor fotografía de la Historia, sin embargo a poco comprendemos que nos engañamos porque ante nosotros y entre los seres y las cosas que allí nos contemplan, trasciende el temblor estremecido del artista enamorado de la luz que reverbera en el lienzo.

El más depurado realismo siempre inventa algo de la Naturaleza. A veces se acerca demasiado a esa zona ambigua del desconcierto, y eso es decadencia.

El Arte, el artista cuando es auténtico va a contracorriente. Uno siente un cierto recelo del artista que

triunfa en este país, los grandes artistas no llegaron a triunfar nunca. Héroe llama Juan Ramón a los que en España se dedican al Arte.

Por eso cuando alguien dedica su esfuerzo a la creación, o el hallazgo de belleza, en el mundo que le rodea, está acometiendo un noble esfuerzo. Saludemos a Fernando Morales, que tiene la ilusión del investigador, y el espíritu interrogante del artista que enamorado de la Naturaleza nos deja de ella un testimonio y una perplejidad, la del Arte.

Muchas gracias.