

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



USOS DOCUMENTALES DE LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA: JOSÉ ORTIZ-ECHAGÜE EN EL MUSEO DEL TRAJE

JULIO MONTERO DÍAZ
JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE
Universidad Complutense de Madrid

«Bueno», siguió diciendo cuando pudo el Sombrerero, pues apenas si había acabado de cantar la primera estrofa cuando la Reina se puso a gritar: «¡Se está cargando al Tiempo! ¡Que le corten la cabeza!» «¡Qué barbaridad!», exclamó Alicia. «Y desde entonces», siguió diciendo el Sombrerero, cada vez con más pena, «el Tiempo no quiere saber nada conmigo y ¡para mí son siempre las seis de la tarde!».

Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*

Hay al menos dos estéticas fotográficas. Una estática, pretende captar el mejor encuadre, la luz más reveladora, la plenitud parmenidea del objeto. La otra, dinámica, pretende captar el instante, el gesto irrepetible, demasiado veloz para que el ojo lo capte y la memoria lo conserve. Ortiz Echagüe y Cartier-Bresson serían adecuados ejemplos.

José Antonio Marina, *Ortiz Echagüe y la realidad*

FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA Y FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Gran parte de la crítica fotográfica a lo largo de la historia se ha articulado en torno a dos grandes conceptos: fotografía documental y fotografía artística. Las polémicas que en torno a la definición de ambas posturas se han producido, recorren la historia completa de la fotografía hasta nuestros días, y sería imposible siquiera resumirlas en estas páginas. Estas posiciones se han enunciado así (Ward, 1978, en Fontcuberta, 2003 27):

El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a ese carácter. Para el pictorialista la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte.

Esta dialéctica ha articulado gran parte del discurso de la vanguardia durante el siglo XX: frente a los puristas, fieles a la naturaleza intrínseca de la fotografía, se alzarían los *pictorialistas*, entregados al efectismo, sin respetar la esencia del medio. Esta polémica, no falta de matices morales, radicalizó las posiciones, y las descalificaciones acabaron prevaleciendo sobre los análisis. Uno de los resultados de este proceso fue que la crítica *purista*, vinculada tradicionalmente a las vanguardias y unida a un cierto concepto *progresista* del arte, descalificó continuamente al pictorialismo, afirmando que era un tipo de fotografía esencialmente conservador y vinculado a los valores burgueses.

También en esto la realidad histórica rompe esquemas fáciles y omnicomprendidos. La cuestión se presenta más compleja que la simple dialéctica de posiciones teóricas tomadas a *priori*. Muchos de los que ahora llamamos *pictorialistas* defendieron en su momento posturas explícitamente *puristas*: el caso de Kaulak, con sus polémicas intervenciones en *La fotografía*, es uno de los más claros¹¹⁷ (King, 2000: IV-1, 66 y ss.). Y también, y quizá sea esto lo más importante, es que gran parte de la fotografía sintética moderna tiene por base unos postulados teóricos pictorialistas, aunque sus resultados prácticos estén casi en las antípodas de estos (Fontcuberta, 2003: 28). No se pretende aquí diluir los términos hasta la confusión, pero sí es necesario subrayar un aspecto básico: que el concepto de *pureza*, la creencia que atribuye una *naturaleza* inmutable

117. Esto nos lleva a plantear la necesidad de superar la vinculación del pictorialismo con unos procedimientos técnicos concretos y a ampliar sus límites a una posición estética definida con todas sus consecuencias.

a un artefacto tecnológico, constituye un principio tan apriorístico, por lo menos, como la suposición de que el fotógrafo tiene libertad para escoger medios mientras el resultado sea artístico. Dicho de otro modo y en positivo: no existe una oposición radical entre aspectos artísticos e informativos. En cualquier fotografía se dan estas variables, que constituyen las dimensiones, siempre presentes –en mayor o menor medida– para abordar el análisis y la crítica fotográfica. En esto coincidimos con la propuesta de una *nueva crítica fotográfica* realizada por Vilém Flusser. Ya no se trata, como en la crítica convencional, de «diferenciar los parámetros estéticos, éticos y epistemológicos de una foto dada (en distinguir entre fotos artísticas, políticas y científicas), por considerar que cada foto reúne los tres parámetros». *La nueva crítica* «será una crítica de la cultura en general, una “crítica cultural”, en una acepción novedosa del término. Se entenderá como crítica del aparato cultural en general y de la posición del ser humano dentro de ese aparato», y la artísticidad de la fotografía no se medirá, como en la *crítica tradicional*, por la propia foto, sino partiendo de que es «su medio de distribución (la galería, el cartel, la revista) el que codifica estos significados. El que una foto dada sea o no sea “artística” es una cuestión que atañe al medio, no a la foto» (2001: 102).

Desde esta perspectiva, se pretende tratar un caso concreto: las fotografías de José Ortiz-Echagüe que conserva el recientemente creado Museo del Traje de Madrid –antes en el Museo Nacional de Antropología– en dos aspectos: de una parte, las circunstancias en que fueron realizadas y adquiridas por el Museo; de otra, la polémica fortuna crítica que ha sufrido este autor. Ambas facetas iluminan de modo concreto y práctico algunas de las amplias cuestiones que se han indicado. Una revisión de estos conceptos a la luz de la obra de Ortiz Echagüe se puede encontrar en (Domeño de Morentin, 2000b: 575-585).

JOSÉ ORTIZ-ECHAGÜE EN EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

El Museo del Traje Regional e Histórico se creó en 1927. Su origen está en la Exposición del Traje Regional que tuvo lugar en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1925. En 1934 se integró en el Museo del Pueblo Español, que a su vez, en 1993, se unió al Museo Nacional de Etnología para constituir el nuevo Museo Nacional de Antropología. Recientemente este Museo se ha vuelto a dividir, para formar dos instituciones: el Museo de Antropología por un lado, que conserva los fondos del antiguo Museo Etnológico, y el Museo del Traje por otro, que conserva los del antiguo Museo de Pueblo Español. Sobre el origen de las colecciones, ver Carretero (2002: 11).

En 1933 el Museo del Traje Regional adquirió una serie de fotografías de José Ortiz Echagüe (hoy conservadas en el Museo del Traje) para complementar la colección de trajes que conservaba el Museo. Sobre el ingreso de estas fotografías no existe documentación precisa, a excepción de una referencia conservada en las Actas del Patronato del Museo del Traje, que dice literalmente:

Puesta a discusión la adquisición de la colección de fotografías de Don José Ortiz Echagüe se acuerda, por unanimidad, adquirir las doscientas de que se compone la colección y abonar por cada una de ellas veinticinco pesetas; que con cargo al presente Presupuesto se adquieran cuarenta, y las restantes en los años de 1935 y 1935. El Sr. Ortiz, al proponer se le adquiriese la colección ofreció regalar otras cuarenta fotografías.¹¹⁸

No se conserva ninguna noticia posterior sobre el ingreso. El Museo del Traje se integró al año siguiente en el Museo del Pueblo Español, en cuyas actas no se hace ninguna referencia a las adquisiciones previstas para 1934 y 1935. Las fotografías debieron integrarse a su tiempo en los

118. Comisión Ejecutiva del Museo del Traje Regional e Histórico, acta de la sesión celebrada el día 17 de noviembre de 1933, cuaderno conservado en el Archivo del Museo del Traje, fol. 6, verso.

fondos del Museo, pues actualmente se conservan 217 copias de las 240 que debía haber según las actas. Por otro lado, la numeración impresa en el soporte de las fotografías, que quizás indicara el orden de entrada, sigue hasta 251. Ante la falta de documentos, no es posible saber si la colección aumentó hasta superar las 250 fotografías ni qué ocurrió con las 23 que faltan.

Lo interesante del caso es que, entre los fondos del Museo del Pueblo español, estas fotografías no han llamado la atención. Probablemente porque no formaban propiamente parte de la colección, sino que se consideraban material de apoyo, parte del aparato *documental* para estudiar el *monumento* que es objeto de atención: los trajes populares. Y aquí se presenta una primera y cierta paradoja: se trataba de fotografías reveladas en papel Fresson, una técnica en principio escasamente realista y típicamente asociada al tardopictorialismo de Ortiz Echagüe. En fin: uno de los estilos menos realistas se planteaba como documental. El hecho es que nunca se realizó una exposición –propia de la consideración artística– de estos fondos hasta nuestros días. Se mantuvieron en los almacenes del Museo cumpliendo su función de complemento. El caso es, por tanto, suficientemente complejo para que merezca una reflexión sobre el estatuto documental de la obra.

EL DESTINO POLÍTICO DEL FONDO ORTIZ ECHAGÜE

Aunque en un principio el Museo del Traje adquirió las fotografías como *complemento* documental a sus fondos, el hecho es que, *en la práctica*, apenas se emplearon, hasta donde sabemos, con este propósito. Una de las pocas veces que pudieron contemplarse estos fondos –y de nuevo la paradoja– fue en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937. Sobre el Pabellón, cuya significación política e ideológica para la República española es bien conocido (Martín, 1983), la documentación es abundante, pero quedan aún hilos sueltos. La participación de Ortiz Echagüe es posiblemente uno de ellos.

Las actas del Museo del Pueblo Español correspondientes a los años de la guerra, si es que alguna vez las hubo, no se conservan actualmente. Las únicas referencias conocidas sobre el asunto corresponden a los años posteriores a la guerra. Se trata de una «memoria» que el entonces director del museo, José Pérez de Barradas, presentó a la consideración del Patronato del mismo, haciendo propuestas y consideraciones sobre las obras de restauración y labor de recuperación de los fondos del museo. Sobre Ortiz Echagüe dice lo siguiente:

Faltan por recuperar 49 objetos correspondientes a los cuatro trajes de Lagartera, cuatro carpetas conteniendo 155 fotografías de Ortiz Echagüe y un libro sobre el traje español de Isabel de Palencia. Por la comisión de Defensa del Tesoro Artístico se siguen las gestiones para lograr la devolución de dichos objetos, propiedad del Museo y de la Nación española.¹¹⁹

Es decir, que fueron prestadas 155 fotografías que luego se trasladaron al Museo del Hombre de París, donde se tenía proyectado realizar una gran exposición con la colección de cerámica, artesanía y artes populares de la Exposición Universal para el verano de 1938. El proyecto fue retrasándose, y finalmente se realizó entre octubre de 1938 y enero de 1939. Finalizada la exposición, los fondos permanecieron en París hasta que el Servicio de Recuperación del Patrimonio se hizo cargo de ellos. Por lo que respecta a las fotografías, esto ocurrió en 1940. El 11 de noviembre se encontraban ya en España, según anota el Acta del Patronato del Museo del Pueblo:

El Secretario dio cuenta al Comité de que por el servicio de recuperación fueron devueltas al Museo las 153 fotografías del Sr. Ortiz Echagüe, que habían sido robadas por los marxistas.¹²⁰

119. «Memoria que presenta a la consideración del Patronato del Museo del Pueblo Español el director del mismo, don José Pérez de Barradas», cuaderno sin título conservado en el Archivo del Museo del Traje de Madrid, fol. 11, verso. Inmediatamente posterior a la anotación de 20 de mayo de 1940.

120. Museo del Pueblo Español. Comité Ejecutivo. «Acta de la sesión celebrada por el Comité Ejecutivo del Museo del Pueblo Español el día 11 de diciembre de 1940», cuaderno conservado en el Archivo del Museo del Traje, fol. 33, verso.

Dejando a un lado el conflictivo proceso de las negociaciones para la devolución de las obras y la pérdidas sufridas en el proceso –volvieron dos fotografías menos de las que salieron (Alix, 1987a: 169)–, lo que interesa para el caso es que debieron salir para la exposición de 1937 155 fotografías enviadas por el Museo del Pueblo Español para ilustrar la sección de arte popular, uno de los mayores atractivos, como es bien sabido, del pabellón español (Alix, 1987: 128 y ss.). Nada sabemos sobre cómo ni en qué número se expusieron las fotografías. La opinión comúnmente aceptada es que se expusieron, en la línea de los fotomontajes de Renau, «en paneles a la manera de cuadros, pues eran auténticas obras maestras de la fotografía de la época» (1987: 129).

Por los pocos datos de que disponemos, parece que en el pabellón se debió exponer sólo una mínima parte de las enviadas y en un panel aparte. De este modo adquirirían una presencia monumental propia de fotografías artísticas y no de mero complemento de los trajes, que ya iban acompañados por los fotomontajes de Renau dedicados a cada región. Si, como dice Horacio Fernández (2004 a: 98), es cierto que expusieron cuatro fotografías de Ortiz Echagüe sobre temas vascos junto al panel dedicado a Euzkadi, su obra adquiriría un significado político destacado. Dicho panel contenía, por un lado, una reproducción completa de un poema de Paul Éluard titulado *La victoire de Guernica*, un fotomontaje con un mapa del País Vasco junto a un soldado con un fusil y la bandera de Euzkadi bordada en el hombro, y una leyenda alusiva a la fidelidad del pueblo en la adversidad. Del otro, otro fotomontaje con el árbol de Guernica –símbolo de la democracia del pueblo vasco–, una imagen de las ruinas de la misma ciudad y otra gran leyenda en letras mayúsculas: EST-CE UN CRIME POUR UN PEUPLE DE DÉFENDRE SA LIBERTÉ? Este panel se veía, como se puede comprobar en las fotografías de la época, a través de otro gran panel que contenía un fotomontaje de Renau con dos mujeres: sobre fondo neutro, una charra salmantina, con un traje que parece el «traje de vistas» de La Alberca, y junto a ella, sobre fondo traslúcido, una miliciana gritando con una leyenda: «se degeant de son eveloppe de superstition et de misere de l’esclave inmemoriale est née LA FEMME capable de prendre une part active à l’elaboration de l’avenir».

Vistas junto al resto de fotomontajes sobre la vida campesina que contenía el pabellón, y en contraste con la violencia del panel sobre Euzkadi, las fotografías de Ortiz Echagüe parecen actuar, en primer lugar, como un *suavizante* político. La elección de fotografías como *La taberna de Orio*, *Lino de duelo*, *Vendedoras de pescado de Orio* y *Remero vasco* parece corroborarlo, ya que no se trata de fotografías de trajes ampulosos como los de La Alberca, parodiados en los fotomontajes de Renau, sino de tipos populares, dos de ellos trabajando, que pueden encajar fácilmente en esa visión idealizada del pueblo trabajador y explotado, que sufre una guerra provocada por alguien que no es el pueblo, tan frecuente la propaganda republicana (Spanish Embassy in London, 1938). El panel sobre Euzkadi se encontraba precisamente junto a una imagen de ese tipo: un minero llenando un vagón de carbón, que junto a un mapa de Cantabria y Asturias constituían el panel dedicado a *l'Espagne du nord*. En resumen, unas fotografías teóricamente alejadas de la realidad política se convertían en cauce de expresión para la propaganda ideológica.

La lectura precedente sobre la participación de Ortiz Echagüe en el Pabellón no puede dejar de ser parcial, ante la falta de datos, pero contamos con otros testimonios que pueden ilustrar esa ambivalencia política de su obra. Se refieren a la utilización de su archivo fotográfico personal en Madrid durante la guerra civil. El propio fotógrafo narra la situación (1978: 8):

A la liberación de Madrid encontré mi casa saqueada y, naturalmente, desaparecido todo mi laboratorio y archivo fotográfico. Después de activas pesquisas encontré éste en un centro de juventudes libertarias casi completo. Mis fotografías sobre temas populares habían sido utilizadas por los comunistas [sic] para ilustrar artículos periodísticos exaltando las virtudes del pueblo. Nunca hubiera yo imaginado semejante destino.

Este empleo de las obras de Ortiz Echagüe en los diarios revolucionarios puede servir para dar una idea de la ambivalencia de sus fotografías –y posiblemente de toda fotografía– para servir como propaganda,

según los casos, de una idea, o, precisamente, de la contraria. Otros testimonios confirman una nueva paradoja: las fotografías de un militar franquista fueron empleadas por la propaganda oficial republicana para defender las instituciones que él combatía (Spanish Embassy in London, 1937). En 1937, paralelamente al desarrollo de la Exposición Internacional de París, Ortiz Echagüe realizó una serie de retratos oficiales de los dirigentes franquistas (Domeño de Morentin, 2000 a: 69). Más tarde sus libros se seguirían reeditando en España, y su producción continuaría ampliándose.

Tanto en un caso como en otro —el pabellón de París y los libros posteriores a 1940— sus fotografías definían una España, *actual* y bien diversa en cada caso. Lo relevante es que esas obras habían sido realizadas en los años veinte. Así, las fotografías realizadas en otro contexto, resultarían oportunas para llenar ese vacío cultural que se había producido tras la guerra. El franquismo no aportó, para llenar ese hueco, más que tímidos y eclécticos intentos de algo que se ha llegado a llamar «no estilo», por su falta de compromiso estético (Calvo, 1988: 36). Las fotografías de Ortiz Echagüe, originariamente ligadas al pensamiento del 98 (Latorre 1998: 281- 292, y, Levenfeld y Vallhonrat, 1999: 25-31), sirvieron oportunamente para llenar ese espacio. Desde luego poco tenían que ver los trajes de 1925 con la vida real de los años cuarenta en España. Los trajes populares estaban para desaparecer ya por entonces. El propio autor era consciente de la real dureza de la situación en la posguerra. Así lo afirmaba en la carta a Antonio Ortiz Echagüe el 28 de julio de 1939 (Domeño de Morentin, 2000a: 69):

España ha quedado desgarrada, llena de tristeza y el ambiente social descompuesto por completo. Esto ha de tardar en curarse y mientras el tono de vida es desagradable y el nivel de la misma mucho más bajo que el que tú conoces.

La oportunidad política de las obras de Ortiz Echagüe resulta evidente (Vega, 2000: 66):

Una de las consignas del nuevo régimen político fue ocultar la realidad del país. Para ello las imágenes de tipos y trajes de Ortiz Echagüe hicieron un gran servicio, ya que se transformaron en la imagen «real» de España, a través de un proceso de simulación, es decir, se convirtieron, siguiendo a Braudillard, en la hiperrealidad de España.

ESPAÑA FUERA DE ESPAÑA

Una lectura política puede servir para llegar a negar el carácter documental a las fotografías, hasta el punto de entenderlas como *ocultación* de la realidad. Otro caso puede servirnos para ver cómo se entendieron las fotografías en un medio diferente. Volvamos a los meses anteriores a la guerra. En marzo de 1936 *The National Geographic Magazine* publicó un artículo sobre España, firmado por W. Langdon Kihn y titulado «A palette from Spain» (1936: LXIX-1, 407-440). El artículo era crónica de un viaje por España, y especialmente por Andalucía, narrando anécdotas sobre los diferentes lugares y buscando el lado pintoresco de las situaciones. Por supuesto, los toros, el fútbol y la Semana Santa sevillana ocupaban un lugar especial. Lo interesante para el caso es que iba ilustrado con 42 fotografías de toda la geografía española, de las cuales más de la mitad eran obra de Ortiz Echagüe.

Hay que destacar, en primer lugar, la variedad de estilos fotográficos que aparecen unidos en *National Geographic* para ilustrar un artículo del que cabría esperar intenciones documentales. Las fotografías al carbón de Ortiz Echagüe se unen a fotografías *directas* para ilustrar un texto. Muchas de las imágenes están, incluso, tomadas de agencia (especialmente «Publishers Photo Service»). Esta mezcla de técnicas antagónicas en un único proyecto documental nos lleva a plantear la relación entre técnica y estética ya señalada arriba.

En Ortiz Echagüe se combinan técnicas pictorialistas con propósitos documentales, generando una tensión que no siempre ha sido bien comprendida. Esto se debe, en parte, a los clichés que manejamos: la vinculación de técnicas pigmentarias a la fotografía artística nos hace

excluir inmediatamente su validez documental: «¿Acaso los procedimientos pigmentarios interfieren en la correcta descripción de las gentes y los lugares?». Para muchos la respuesta es clara: «Es obvio que no» (Fontcuberta, 1999: 14). Un determinado género fotográfico genera unas expectativas en el espectador que confieren a la obra un talante artístico, periodístico o documental. La cuestión que hay que analizar es si la fotografía responde realmente a las previsiones, o si, en otro discurso, la misma fotografía no podría tener otro sentido.

Comparar las fotografías de Ortiz Echagüe publicadas en *National Geographic* con las de otros autores, resulta sumamente ilustrativo. En primer lugar, para dar idea de la calidad estética de sus obras. En segundo, porque parece que la España de Ortiz Echagüe resulta menos tópica y estereotipada que la de otros. Compárense si no las gitanas de Ángel Rubio (página 439 de *National Geographic*) o las de Herbert G. Ponting (página 438) con el *Viejo pescador vasco* (página 419) o la *Alcaldesa de Zamarramala* (página 427) de Ortiz Echagüe. Sus figuras, con todo su arcaísmo, adquieren una monumentalidad y un aplomo, en cierto modo intemporal, que lo aleja en gran medida de la «españolada» que presenta Richard Ford en el mismo artículo (página 435). Se comprende que uno de los argumentos que se hayan esgrimido a favor del talante documental de la obra de Ortiz Echagüe sea precisamente el artículo de *National Geographic* (Fontanella, 1999: 20):

Una rápida observación de las imágenes publicadas en *National Geographic* de 1936 demuestra a las claras una verdad que sorprendería al que tachara a Ortiz Echagüe de un pictorialismo demasiado fuerte o privilegiado en comparación con su tendencia documentalista. La relativa independencia del fotógrafo que el tema –aún el tema humano– parece poseer en la mayoría de las fotografías de Ortiz Echagüe desmiente en grado notable cualquier insistencia en un Ortiz Echagüe demasiado entrometido en su obra.¹²¹

121. Se puede encontrar una reflexión teórica sobre este aspecto en Marina (1999: 8-11).

Enlazando con el tema que nos ocupa, hay que señalar que estas fotografías coinciden en su mayoría con las conservadas en el Museo del Pueblo Español. No hay ninguna prueba de que las copias fueran las mismas, pero sí está claro que por lo menos de 17 de las 26 fotografías de Ortiz Echagüe reproducidas en el artículo había copia en el Museo del Pueblo. Una de ellas, además, *Las Vendedoras de pescado de Orio*, fue expuesta, si es cierto lo que aventurábamos antes, en la Exposición Internacional de 1937: otra prueba de la ambivalencia significativa de estas fotografías, que pueden servir para ilustrar un artículo sobre España, para documentar una colección de trajes o para articular un mensaje político.

En el caso de la publicación en *National Geographic* parece que las fotografías de Ortiz Echagüe funcionan como un intento de difundir una determinada imagen de España en el extranjero. El público de este artículo no es el español, sino el americano. Habría que plantear si la obra de Ortiz Echagüe, como ya se ha señalado en alguna ocasión, funciona como «embajadora de la cultura española en el extranjero», y si no será en ese sentido, «en el del análisis de las elaboraciones ideológicas sobre la identidad y la imagen identitaria» (Carretero, 2002 :16), en el que su obra tiene una significación más profunda. En este aspecto el paralelismo con Sorolla y su serie de pinturas para la *Hispanic Society of America* es claro. Ortiz Echagüe conoció a Sorolla en París en 1913, precisamente cuando éste se encontraba pintando su serie sobre las regiones de España (Domeño de Morentin, 2000 a: 58). Ya se ha señalado más de una vez el parecido entre algunas de las pinturas de Sorolla y las fotografías de Ortiz Echagüe (Fernández, 2004 b: 28), que en algunos casos, como el de los *Novios Salmantinos de Sorolla y Charra* de La Alberca de Ortiz Echagüe resulta llamativo. Lo interesante es que la serie de pinturas de Sorolla, tan vinculada al regeneracionismo de la Restauración¹²² (Tussel, 1999: 20), *funcionó*, en gran medida, como una pintura *de España para extranjeros*. De hecho las pinturas no llegaron a expo-

122. También en esto coinciden Sorolla y Ortiz Echagüe (Latorre, 1998: 281-292).

123. Grandes exposiciones como *Spectacular Spain* (Metropolitan Museum de Nueva York, 1960), que combinaba fotografías de Ortiz Echagüe y grabados de Goya, aumentaron significativamente la venta de sus libros en los Estados Unidos.

nerse en España. En el caso de Ortiz Echagüe esto resulta especialmente llamativo, tanto por el destino de sus publicaciones, vendida mayoritariamente fuera de España¹²³ (Carretero, 2002: 16), como por los lugares en que exponía su obra, es abrumadoramente superior el número de sus exposiciones en el extranjero respecto a las escasas organizadas en la Península. Sin afán de exhaustividad, nos limitaremos a un ejemplo llamativo –el *Remero vasco*–, y a los años treinta. En 1933 se expuso, en las diferentes versiones conservadas, en 16 lugares de los Estados Unidos, además de en Inglaterra; dos años más tarde, en 1935, se expondría en el *First International Tokio Salon of Photography*. Una versión de esa misma fotografía se había expuesto en el pabellón español de París en 1937 y se había publicado en *National Geographic* un año antes (Domeño de Morentin, 2000a: 101). Estos datos pueden servir para dar una idea de la presencia de Ortiz Echagüe fuera y dentro de España. A la vez, resultan muy ilustrativos para comprender la fortuna crítica y las diferentes lecturas que se han realizado de su obra.

LOS LÍMITES DEL DOCUMENTO

Una fotografía sólo adquiere una significación determinada en función del discurso en que se inserte (Sontag, 1979: 33):

Toda fotografía tiene múltiples significados; en verdad, ver algo en forma de fotografía es enfrentar un objeto de fascinación potencial. La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: «Esta es la superficie. Ahora piensen –o mejor sientan, intuyan– qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia». Las fotografías, que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía [...]. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía [...]. La versión de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra [...]. El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético

o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, ya cínico o humanitarista.

Las fotografías de Ortiz Echagüe expuestas en el Museo del Traje, en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937, empleados por la prensa republicana para su propaganda de guerra, y publicadas por *National Geographic* en 1936 no parecen sostener que son «la culminación natural del regionalismo burgués, que inevitablemente abocó en el nacionalismo patriotero de una burguesía tradicional y tradicionalista» (López, 1992: 32). Es indudable que fue un artista favorable al franquismo, pero tachar el conjunto de su obra de *fotografía burguesa* parece –como poco– aventurado. Esto supondría adjudicar a una fotografía significados concretos, en lo político, estético, etc. Parece indudable que la *historia* de estos fondos lo desmiente.¹²⁴ Quizás precisamente por *artísticas* las fotografías de Ortiz Echagüe resultan más ambiguas, y por tanto susceptibles de múltiples lecturas. Levantando los ojos de estos casos concretos, se presenta como razonable la duda de si, realmente, se puede hablar de *fotografía burguesa* o *proletaria*, *artística* o *documental*. Quizá estos conceptos no son más que partes inseparables de una realidad, y su separación un mero producto cultural, dependiente del medio en que se presente.

124. La reciente inclusión de varias obras de Ortiz Echagüe dentro de una exposición sobre Dalí, que da una lectura surrealista a estas obras, es una prueba interesante de ello. Vid. cat. exp. Huellas Dalinianas, Madrid, MNCARS, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIX TRUEBA, Josefina (1987a): «La devolución de las colecciones de arte popular y arte vasco», en MNCAR (1987).
- (1987b): «Las secciones de arte popular y fotomontajes. Publicaciones, cine y otras actividades», en MNCAR (1987).
- BAUDRILLARD, Jean (1984): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1988): *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés (2002): «Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología», en MNA (2002).
- DOMEÑO DE MORENTIN, Asunción (2000a): *La fotografía de José Ortiz-Echagüe. Estética, técnica y temática*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- (2000b): «Pictorialismo o fotografía artística en España. Revisión de un concepto a la luz de la obra de José Ortiz Echagüe», en CSIC (2000): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid.
- FERNÁNDEZ, Horacio (2004a): «Radicalidad reconciliada», en *La Fábrica* (2004).
- (2004b): «Tipos y Trajes», en *La Fábrica* (2004).
- FLUSSER, Vilém (2001): *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.
- FONTANELLA, Lee (1999): «Realzar el mundo», en MNCAR (1999).
- FONTCUBERTA, Joan (ed.)(2003): *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1999): «Arqueologías de la memoria», en MNCAR (1999).
- KING, Sir Carl (2000): «El impresionismo fotográfico en España», en *Archivos de la fotografía*, vol. IV, n° 1 (invierno-primavera).
- LA FÁBRICA (2004): *Catálogo exposición Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid.
- LANGDON, KIHN (1936): «A palette from Spain», en *The National Geographic Magazine*, vol. LXIX, n. 3 (marzo).

- LATORRE, Jorge (1998): «Fotografía del 98», en *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- LEVENFELD, Rafael y Valentín VALLHONRAT (1999): «Ortiz-Echagüe, 1886-1980», en MNCAR (1999).
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1992): *Las fuentes de la memoria II: fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Lunweg.
- MARINA, José Antonio (1999): «Ortiz Echagüe y la realidad», en MNCAR (1999).
- MARTÍN MARTÍN, Fernando (1983): *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2004): *Catálogo exposición Huellas Dalinianas*, Madrid.
- (1999): *Catálogo exposición Ortiz Echagüe*, Madrid.
- (1987): *Catálogo exposición Pabellón Español. Exposición Internacional de París*.
- MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA (2002): *Catálogo exposición Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Madrid.
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA (1999): *Catálogo exposición Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid.
- ORTIZ ECHAGÜE, José (1978): *Ortiz Echagüe. Sus fotografías*, Madrid, Incafo.
- SONTAG, Susan (1979): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- SPANISH EMBASSY IN LONDON (1937): *Spanish people's fight for liberty*, Londres, The Spanish Department of the Spanish Embassy in London.
- (1938): *Work and war in Spain*, Londres, The Spanish Department of the Spanish Embassy in London.
- TUSSEL, Javier (1999): «Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo», en MTB (1999).
- VEGA, Jesusa (2002): «El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro de España», en MNA (2002).
- WARD, John L. (1978): *The criticism of photography as art*, Gainesville, University Press of Florida.