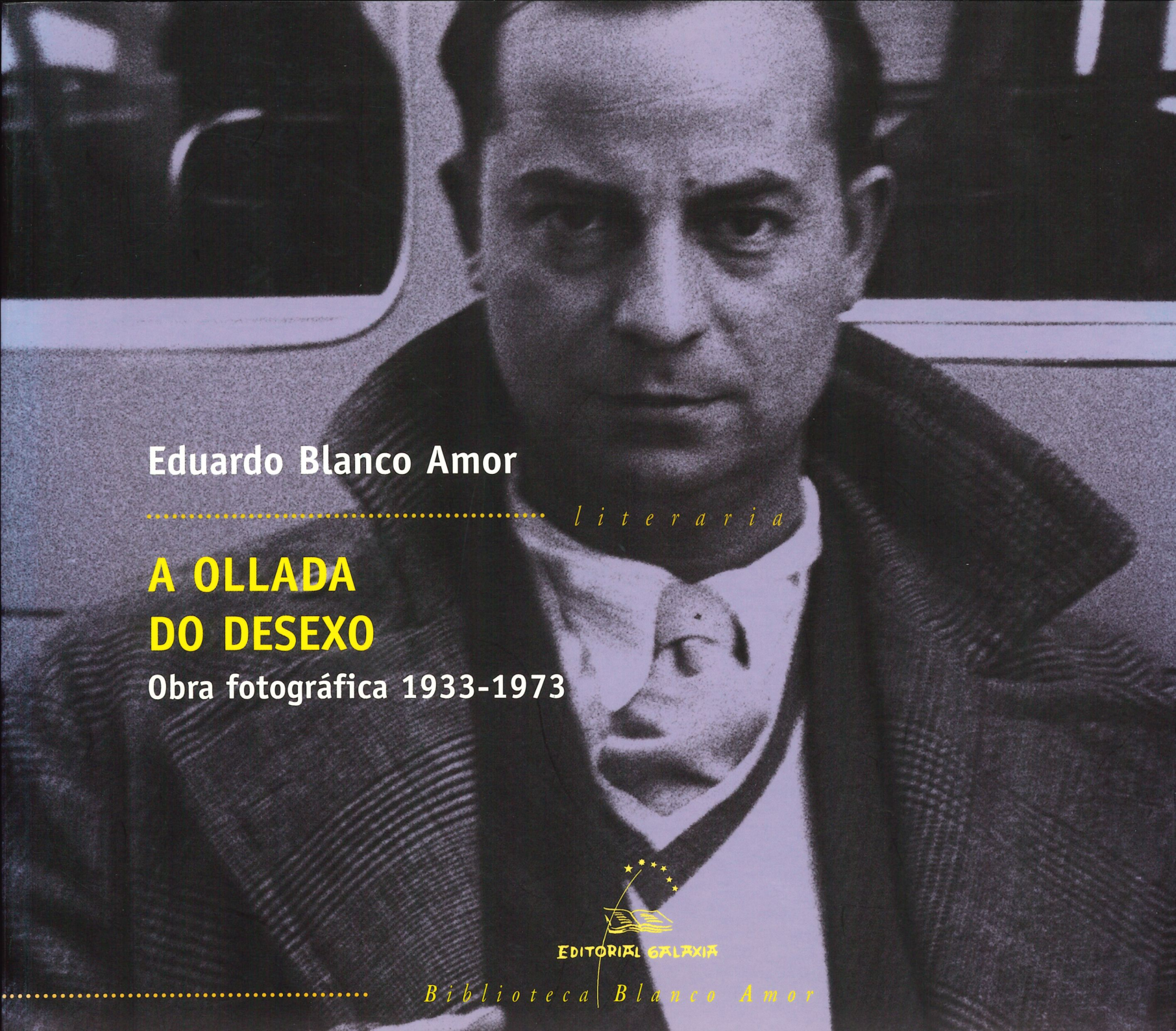


Eduardo Blanco Amor

literaria

A OLLADA DO DESEXO

Obra fotográfica 1933-1973

EDITORIAL GALAXIA

Biblioteca Blanco Amor

Biblioteca Blanco Amor

BA

Esta obra foi subvencionada pola Conselleria de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Promoción Cultural, na convocatoria de subvencións para o ano 2003

* * *

As fotografías reproducidas neste libro
están depositadas no Arquivo Blanco Amor
da Biblioteca da Deputación de Ourense

Deseño de cuberta
Manuel Janeiro

Deseño de interiores
Fausto C. Isorna

Maquetación
Alberto G. Reino

Dixitalización
Alba Pernas

Produción
Xosé Manuel Soutullo

© dos textos, os autores
© Editorial Galaxia, 2004
Reconquista, 1 - 36201 Vigo
www.editorialgalaxia.es

ISBN 84-8288-735-1
Depósito legal NA. 2942-2004

Impreso en
Gráficas Lizarra

Fotografía do monumento, fotografía do movemento

Margarita Ledo Andión

Contemplo as fotos de Eduardo Blanco Amor como se contempla un *tableaux*, a composición medida dun relato mundano co que a persoa e mais o seu dobre se nos vai narrando. Contémploas, mentres as imaxes emiten sinais da ficción do real, sinais coas que, precisamente, atraen para si o noso ollar. E Blanco Amor, a través da notación cándida da cámara, préndenos desas fotografías e canda elas labra o seu paso rimado por diferentes épocas nas que o modo de representación leva consigo, precisamente, o rastro da imaxe na época da súa reprodutibilidade técnica, o signo do pensamento fotográfico como relato victorioso do ideal saint-simoniano: un para todos, todos para un. A ciencia e a arte para a industria, a industria inmersa no coñecemento positivo e criativo, o humanismo laico luíndo o seu ceo republicano e un seu autor, Walter Benjamin que, até co propio suicidio en fuxindo da persecución nazi, segue a explicarnos o devir do século vinte por como se manifesta, por como se representa o século XX, un século no que Galiza apareceu en público con persoas coma don Eduardo Blanco Amor: viaxeiro, por necesidade e por opción; xornalista, por necesidade e como profesión; escritor, por necesidade e como intervención; sedutor, por necesidade e como expresión; fotógrafo, como mediación de si co outro, de si consigo propio.

Retrato do home atlántico

Contemplo as fotos de Eduardo Blanco Amor tal e como el quere que as contemple, como un retrato inacabado do home atlántico polo que paseou Marguerite Duras e que insiste en ollar para a cámara e para un nós que sitúa nun eterno fóra de campo; atlántico neses fondos activos que manteñen a metamorfose como parte do instante e, tal un sen fin de variacións musicais, se deleita na incerteza da imaxe mecánica; personaxe capaz de exhibir o seu absoluto control da pose, do attrezzo e tamén do escenario; fotos delatando un padal exquisito polo formalismo e transmitíndonos un certo coñecemento do *apparatus* e mesmo da linguaxe do *medium* cos seus picados, a súas diagonais, a aproximación do encadre aos seus modelos, a consciencia das tramas e texturas coas que en muitas ocasións organiza o espazo, sobre todo cando trata do nú, cando trata do corpo, cando o corpo son eses animais rodeados dunha aura fantástica, convertidos en peza literaria.

E sobre todo contemplo as fotos de Eduardo Blanco Amor como produto do discurso realista e dende a frase-guía que nos levou cara á comprensión do realismo, non en cualidade de canon senón como resultado, como efecto na sociedade, frase na que subsumo todo Bertolt Brecht para levalo comigo no peto: cada época busca o seu realismo. Porque tamén as fotos de Eduardo non poden evitar a marca de diferentes épocas e do estatuto da cámara en dúas épocas diferentes, a da esperanza no

novo, a década dos vinte-trinta, e a do retorno abraiado a nós propios como materia de observación, un retorno que demos en chamar *neorrealismo* e que serviu para resituarnos, mal que ben, na historia.

Falamos destas dúas épocas dende dentro da cultura da foto e dende as fotos que sacou Eduardo Blanco Amor. Fotos cultas; fotos coa mirada intersticial da pequena burguesía; fotos nas que «o pobo» é un decorado de chegada; fotos harmónicas e doces, apenas conmovidas por un cadáver convertido en obxecto estético, a *llama* prendida no arame espiño, ou pola irrupción do natural que se transforma na pura forma, irrepetíbel, da árbore en movemento continuo e lonxíncuo, rachando todas as leis do equilibrio e que nos levaría aos primordios do cine «á maneira da fotografía» que desenvolveron, sen querelo, os irmáns Lumière.

Blanco Amor como personaxe da «Nova visión»

Fotografía do monumento, fotografía do movemento, marcadas ambas as dúas, se así o quixésemos ver, pola cronoloxía. Marcadas por unha etapa formalista sob a dominante do retrato, do dominio de todos os parámetros para que o modelo se converta en imaxe fotográfica e que se correspondería co período de entreguerras; marcadas por unha outra etapa de vontade obxectivista, de exploración do exterior, co exemplo máis acabado nas rúas de Nápoles, 1958, en pleno corazón «do pobo» como protagonista e cando Blanco Amor —autor omnisciente— olla para o pobo a distancia, con ansia, a piques de preparar o regreso a unha Galiza que non é quen de articular o modo de manifestar afecto polos seus, a Galiza tolleita na súa andaina política por unha presada de próceres que se erixen en gardiáns das boas maneiras dun Blanco Amor elegante, homosexual, de esquerdas, curioseando e animando festas por entre a xeración que facía pintadas coa *charme* da espiral: Viva Galiza Ceibe!

A imaxe é iso do que quedo excluído, resíntese Barthes por boca dunha das súas innúmeras citas de cabeceira, por boca de *Phèdre* (Racine): o vin, púxenme corada, empalidecín ao velo... unha sorte de pretérito perfecto, actualidade e reconstrución ao mesmo tempo, memoria e reacción á memoria que abstrae e que trae o tempo, que abstrae e trae para sempre a aquel que lembras e non a súa representación: eis o prodixio cando contemplo a Eduardo fotografado, coa súa figura de veraneante ilustre, con anel, libro, o cruce de perna e a raia impecábel do pantalón, nunha terraza de Chile, 1955. Tal vez sexa a exclusión o que lle outorga á foto —e ao pretérito perfecto— a súa capacidade evocadora, o seu toque sedutor. Talvez porque quen miramos, a persoa que observa, a que se mantén ao axexo, saiba que o seu papel será tentar atopar ese lugar, ese azar, ese devalo, ese «xeito determinado de ser nese minuto que fai xa tempo que pasou [e no que] acobilla o futuro», unha idea seminal dun Benjamin namorado do tempo de seu, anos vinte-trinta, anos nos que tamén anda no namoro Eduardo cunha cámara ao lombo.

A humanidade semella indefectibelmente destinada a se acanear do mundo do ensoño para a adherencia ao mundo real, reflicte un dos coetáneos que tamén poderían servir como arquetipo desa xeración, Franz Roh, quen ve no valor realista do fotográfico a capacidade para establecer outras modalidades de expresión que rachen coas regras da constatación, que alonguen o seu ámeto á vangarda e as relacións novas arte-técnica e que dean a coñecer unha actitude sob o carimbo de «Nova visión».

É nesta franxa única do século onde cadra unha figura como a de Blanco Amor, a súa devoción polo mundano, o seu afán por reintegrar a realidade á sociedade mediante a escolma —de temas, de formas, de ideas— como base da criatividade; a súa capacidade para implicar o máis interior na exterioridade, a

subxectividade na visibilidade, a foto como argola na que enganchar a signatura autoral máis as expectativas e a cultura dun espectador en construción.

É nesta franxa única do século onde na serie de retratos de animais —ou de espazos— a devoción polo exterior exprésase na forma más radical canto a angulacións, encadres, xogos plásticos, xeometrías abstractas, aplicacións dos derradeiros postulados da Gestalt sobre os patróns cos que ordenamos o que temos diante os nosos ollos —diante os ollos de todos— e que teñen que ver coa regularidade, cos isomorfismos, con repeticións, ritmos, agrupamentos do similar —raias brancas, raias negras das cebras—, co contraste máximo —e a liña escultórica na cresta do pavo—, coa iluminación surreal, ou co referente convertido nun enxoval experimental, ao servizo do culto á máquina, ás posibilidades da máquina, á intelixencia da máquina, a máquina en conxunción coa ollada.

E é neste namoro co século onde Blanco Amor ensaia todas as modalidades fotográficas, sobre todo co corpo en movemento, neses animais terrenais que apenas fan caso das ás —cisnes, flamengos, ocas...— pero tamén co *outro,* con Marrocos, cos escenarios do descoñecido que Eduardo olla dende lonxe, dende unha xanela, ao abeiro dun encadre que arreda a posición do fotógrafo da materia a fotografar. Establécese, así, unha lectura interior/exterior que fala de dúas culturas que endexamais van coincidir como non coincidirán —dínolo esa saída enfática no profundo do campo— as liñas de fuga coas que se remarca esa cámara subxectiva que, pola contra, non está acentuada nas súas fotos xornalísticas, nos lixeiros contrapicados cos que fixa a tribuna dos mitins de Izquierda Republicana en Madrid. Múltiple e dúctil, tal o pensamento moderno.

O CORPO A SE FACER VISÍBEL

Múltiples tamén os códigos e as regras que se manifestan arredor dun obxecto novo e dun xeito diferente de ollar, diferenza que tampouco é allea ao proceso vertixinoso de obsolescencia que sufriu o observador apegado a certo afán panópticon, un mirón a controlalo todo dende o seu ponto de vixía, que se decata de todo aquilo que non poderá ver a menos que alguén, unha foto, a mirada allea, o convide á mesa. Un observador que se ve interpelado, ás veces de maneira directa, nesta súa función, sobretodo cando a foto olla para el: ¿farías o mesmo ca min nesta situación? ¿Vestirías e comportaríaste así? Un observador que aprende axiña o seu papel de intérprete como parte consonte á súa actividade de mirar, un observador que cecais pola primeira vez localice a memoria como material co que se pode traballar e gozar. Un individuo que contempla o resultado da cámara, a foto publicada, como eco do seu estatuto de cidadán ao que foi dirixido o discurso do político François Arago vai para cen anos, o 19 de agosto de 1839, na Academia das Ciencias de París, en defensa da foto como un ben de uso público e da súa práctica como un dereito universal.

Porque a realidade que é accesíbel á cámara, esa realidade da que ficamos fóra como espectadores, tamén nos permite incorporar, conhabitar o real existente co real vivido por nós e desta maneira ensaiar a verdade, peneirar modos de verdade plurais que teñen, en definitiva, a república e o realismo como finalidade, para alén da mímese, para aquén da igualdade entre obxecto e imaxe invertida do obxecto, para alén dese xogo de espellos que de modo sagaz Eduardo Blanco Amor, ou Welles, incorporan como ilusión óptica.

A imaxe fotográfica como imaxe da sociedade industrial e con vocación solidaria, de masas, élle familiar a un Blanco Amor cronista e é constitutiva do personaxe da modernidade que se

quere identificado co seu tempo, tempo da Europa da Frente Popular que trae consigo a praia, o desporto, a visibilidade do corpo, a excursión, o espectáculo, a acción na *polis,* o comicio na praza. Son fotos tal as que adoito se rotulan como «autorretrato en Mar del Plata», sen que falte o leito, a bicicleta reflectida, a garrafa de vidro na mesiña, as sandalias brancas e trenzadas e, seguramente, a persoa que premeu no botón.

Pero cómpre non caermos na trapa. Non podemos ollar para estas fotos como documentos nen a súa intención é documental. Non se trata dunha foto-proba nen Eduardo como referente ten estatuto de realidade se non cando se produce a relación coa cámara e cun espectador que é o obxecto último desta operación de sedución, connotada ás veces por outros obxectos, pola escuridade dun manto vexetal ou por un automóbil de luxo que tamén só existen ao se fotografar. Aínda que tampouco esteamos fronte un efecto plástico, aínda que o disimulo por tras determinados decorados teatrais esquiven a censura, aínda que o resultado teña valor plástico como o dos animais.

A realidade accesíbel á cámara existe porque existe relativamente a nós, en relación a nós que somos autores, a respecto de Eduardo fotógrafo e fragmento dun real que el fai accesíbel á cámara; a nós que somos observadores, que somos creadores nese primeiro acto que é a escolla e a produción de imaxes «ao vivo» e nese segundo acto que é o consumo de imaxes e a súa externalización, gosto ou disgosto, no acto de consumir imaxes como proceso que obriga a tecer fibelas invisíbeis co outro, diferente ou semellante a nós, incomprensíbel, amado ou odiado para nós: outro real (o sexo), unha outra manifestación dese real (a homosexualidade), outra linguaxe (a foto-verdade dese real que se fai representábel), outro territorio (o da reprodución). Outro temor máis a acalar: maricóns entre a familia galeguista? Nin falar.

Cando varias décadas despois os estudiosos comezan a falarnos de imaxes latentes, desas fotos que non dan a ver, ou que dan a ver algo diferente do que dan a entender, imaxe latente que en muitas ocasións remitiunos para a fotomontaxe, para a colisión entre o que se enuncia e o que se denuncia, comezaba tamén a recuperación da ollada, do subxectivo nun produto que se representou coma obxectivo, das convencións do xénero «retrato» ao servizo dunha personaxe que fai de si propio o referente das súa obcecación polo real como ese algo máis que está entre o modelo, a cámara e a foto como resultado do acto fotográfico.

Semellante a facer prosa culta por medio da linguaxe popular, Eduardo fai imaxes cultas, con múltiples rexistros, a través dun aparello de usar e guindar, alonxándose dos cánticos dolientes do expresionismo e preferíndose nas cores entusiastas da devoción mundana, entre o espírito do «toma vistas», entre o monumento, e a decisión a prol dos contornos difusos do acontecer en movemento.

E si a cuestión do coñecemento se centra en comprender feitos e fenómenos, coa foto o coñecemento se sitúa na beira do obxecto, dende a realidade dese obxecto e non dende o credo. Por iso a foto desencadena o que se deu en chamar «ollada», acto de ver que nos confronta non á imaxe de natureza técnica, nen sequer á construción desa imaxe dende o patrón racionalista, dende o mundo da perspectiva renacentista, senón á súa percepción, atravesada por complexas operacións decodificadoras que van do recoñecemento á ideoloxía, da resposta aprendida á reacción visceral, do lecer verbal á dó sen palabras, da consciencia ao pre-consciente, ese valor fabricado e por mil camiños incorporado nas sociedades, ese falso argumento feito popular, que ten que ver coa negación do outro e contra do que a millor práctica da foto soergueu a notación da cámara.

Unha foto documentada por unha actitude

Poderiamos, asemade, cavilar no que se veu considerando un evento de tipo fotográfico e poderiamos pensar onde radica o interese desas outras imaxes nas que non pasa nada, imaxes que chaman a nosa atención en primeiro lugar pola significación do seu autor e en segundo lugar precisamente porque nelas nunca pasa nada. Agás o feito de fotografar. Un tipo de actitude que fundamenta en si o valor dunha foto e que está na xeración que comeza a facer «fotos como fotos» e non como «obras de arte», por exemplo.

Nunha carta, das muitas que lle achegaba á súa familia, o 22 de setembro de 1907 Sigmund Freud describe para os seus, dende Roma, un tipo de comportamento que lle chama a atención e do que el mesmo participa ao ser espectador dunha sesión de diapositivas —con anuncios comerciais e paisaxes— proxectadas en Piazza Colonna. Un espectador colectivo, observa Freud, que contempla as imaxes sen poder deixar de ollar para elas a sabendas de que lle resultan aburridas, «xa vistas», como unha fotografía das rías, ou dunha vila, ou de Eduardo sentado na fonte de Montjuic, ou ataviado con gabán e xornal, poderiamos pensar ao repasar e repertoriar o que se nos ofrece nesta obra. O quid está en que é a praza, este novo espazo para o novidoso e para o efémero, a que nos constitúe en público espectante e feliz con eventos coma o devandito, que teñen como protagonista o fascinio pola posta en escea dunha imaxe que non precisa retratar a cidade para ser cidadán.

Apuntes como o que chama a atención nesta correspondencia terán especial relevancia para a mudanza de paradigmas en torno ao fotográfico e de cara a comprender a percepción non como consecuencia dun estímulo físico senón coma un proceso no que interveñen a consciencia ou a crenza, o desexo e o suxeito, sempre dende dentro dunha cultura que nos remite cara ao individuo ao tempo que nos devolve cara ao exterior e nesta conxunción vai artellar o que se chamará «visión».

Apuntes de Freud, ou de Benjamin, aplicados dende unha posición fenomenolóxica, dende a pasaxe lisa pola experiencia e pola época como fai Eduardo Blanco Amor. Apuntes que tardarán en estruturarse como teoría e que seguen a ser utilizados no pensamento de arestora, en Victor Burgin, na necesidade por advertir que o significado do obxecto constrúese a través dun intercambio complexo de varios rexistros, significado que exemplifica, na norteamérica dos anos sesenta, arredor da representación de dous tópicos, racismo e sexismo, tópicos non evidentes que se localizan en textos, frases feitas, clixés na conciencia e que son o caldo de cultivo do que denominará *eternal fake,* ese falso que levamos connosco e que nos fai ver como resposta «intuitiva» a do fotógrafo diante o fluír do que pasa no mundo en troques de vela coma un ámeto pre-constituído no nivel do discurso que, pola súa banda, é quen determina a posición que poida adoptar o que adoito se chamará «autor».

Apuntes que se ben non seguimos ao pé da letra axúdannos a modificar a crenza no xenio como elemento nodal da criación e nos conducen ás condicións e ás restricción de cada época como paisaxe pola que pasear e dende a que ollar para este fotógrafo. Ao igual que el entra no profundo do seu tempo, aprende na viaxe, faise xornalista, vén dende a Arxentina e observa a entrada de España no século XX, fotografía Marrocos, a vida familiar de Federico García Lorca ou, repetímolo, os mitins de Izquierda Republicana sen rozarse apenas co proletariado, sen se inmiscir por entre as masas, o que reclama non é tanto o recordatorio coma o diálogo, como a aceptación da súa multiplicidade e desa distancia xusta que fai del un cronista, un conversador irónico, un amante precario, un paseante dos cerimoniais, un galego que dubida e que transita unha e outra vez

por ese instante que acobilla o futuro e que o terror fascista non deixará agromar. Pero iso aínda non tiña pasado, iso todo non tiña aínda chegado.

Nas primeiras décadas do século vinte, aló cando Eduardo Blanco Amor é o fillo da florista, o escenario vaise cubrindo paseniñamente de certas novidades nas que se unen o pobo e as elites artística e política, para pasar a construír unha iconografía que descrebe o novo a través da fotografía, da imaxe mecánica, sen trapa, da imaxe creíbel, da imaxe á que accedemos por medios ordinarios, da imaxe publicada, da imaxe que sacamos cunha pequena cámara e que, nalgures, desexamos ver reproducida. Esta paisaxe física e mental é a que encadra as mudanzas que seguen á guerra do catorce-dezaoito na Europa e é nesta paisaxe na que prácticas outrora minoritarias se presenten en público como indicio de que todo cambia, é dicer, do culto á máquina e da relación co outro —próximo ou lonxano— e coa sociedade —que aceptas ou rexeitas— polo recoñecemento compartido do culto ao progreso. Porén, a devoción polo mundano crebou, a foto ficou excluída da realidade e Eduardo retornaba a América.

A IMERSIÓN NA INVISIBILIDADE DO DIRECTO

Todo tiña variado nos anos cincuenta, incluído o estatuto da imaxe técnica que non exhibe tanto a intelixencia da cámara como a interrelación co seu obxecto, coa posibilidade de se achegar á realidade en troques de buscar a verdade, e no caso español coa urxencia de poñer os pés na rúa e liberar a foto do manierismo e dos cadros de costumes do franquismo.

As fotografías de Eduardo Blanco Amor están, outravolta, sometidas ás condicións do seu propio tempo e nelas desapareceu todo formalismo ou mesmo toda connotación de avangarda. Son, unha vez máis, contemporáneas, e nelas acolle importancia non tanto o narrador que se narra, esa constante nas fotos de entreguerras, como a experiencia directa dun real que non consegue expresarse e que, portas adentro, se representa como monumento, como arqué, con figuras funambulares ao lonxe, con xente ao lonxe, en contraposición coas escenas de portas afora, da xente que por vontade entre en cadro e se coloca para a toma. Noia versus Nápoles.

Galiza na cámara de Blanco Amor é un escenario distante, en pasaxe, con personaxes que se preparan para o retratista sen nada que engadir ao ritual dun momento de recordatorio na paisaxe. En eterno presente, á espera de que o tempo pase. É unha cámara que algures, alén desta banda do Atlántico se anima pero que xa non leva consigo a crenza nen no dispositivo, nen na cultura fotográfica, nen na visión como ese aporte a un novo imaxinario que con todo detalle Eduardo desenvolvera nos anos dourados. Agás o culto do retrato e da viaxe. O retrato de si en variados lugares. O retrato, agora *amateur,* que anula a segunda imaxe, a que latía na súa ollada provocadora a cámara, ou no seu cu nu, cun drapeado teatral que ridiculiza o sobexo de obsesión estética —encol o corpo— da moral dominante. E como se a representación engulise o representado, coma se o representado non fose capaz de desdobrar ese tan querido efecto-*moule,* ese efecto-babucha quentiña que a imaxe neorrealista, aló onde foi posíbel, soergueu.

A foto do movemento vai facer un camiño sinuoso cara o monumento, cara os faros, cara os ceos, cara o atlántico carnal, o escenario enfático, a resistencia do ponto de vista a facer desaparecer ao observador que, como outrora, está fóra de campo e que coincide co ponto de vista do autor. A foto de paisaxe, díxose sempre, presupón alguén que olla para esa paisaxe. Eduardo Blanco Amor ollou a paisaxe como foto, para gardar o ceo no peto tal se se tratase dun retrato amoroso, dun frag-

mento de tempo que, coma o dos namoros, non engule nun *eternal fake.*

Sempre pensei que o verdadeiro artista, coma o verdadeiro científico, é un investigador que usa materiais e técnicas para peneirar na verdade e no sentido do mundo e que o que crea, ou cecais co que regresa, é co resultado obxectivo da súa exploración, escrébelle Paul Strand ao editor de *Photographic Journal* como conclusión dun itinerario exemplar que parte da idea «fagamos fotos como fotos», que sae coa cámara á procura, deténse no efecto da luz que abstraen as cousas do real —esas sombras, esos contornos escultóricos— que chega até o neorrealismo, até o exterior contándose a si mesmo, un itinerario que Eduardo, sen o saber, vai realizando porque segue os sinais que seguen os mellores da súa xeración.

O respecto polo *medium* e o respecto polo suxeito —tanto pro-fotográfico coma observador— condiciona o comportamento do autor de nós até o aborrecemento, até a fuxida cara o monumento mentres, no interior de seu, o mundo segue en movemento.

A paisaxe a habitar, o distante —vexetal/animal/cultural—, o próximo-distante: a aura. Ou ese espazo labrado, entre el e entre nós que o contemplamos, espazo polo que a terra pasa varias veces e no que percebemos a súa vera icona, a face que olla cara o fóra de campo porque sabe que, nalgures, o ollamos. E por iso recobra sentido a edición destas imaxes que Blanco Amor fixo para que circulasen, contra vento e marea, e coas que nos salfire ao resentir con toda lucidez que canda el foinos imposíbel traer para a pa da man «a vida de improviso».