



## Trabajo Fin de Grado

# EL ESPÍRITU RENOVADOR DE LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA

**El caso de Koldo Chamorro y su relato de una España  
cambiante**

**THE RENEWAL OF SPANISH PHOTOGRAPHY**

**Koldo Chamorro and his depiction of a vanishing Spain**

Autora

Malena Mañeru Irigoyen

Director

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Facultad de Filosofía y Letras. Historia del Arte

Curso 2021-2022

## Índice de contenidos

RESUMEN .....	3
1. Introducción .....	4
1.1. Elección y justificación del tema .....	4
1.2. Objetivos .....	4
1.3. Estado de la cuestión.....	5
1.4. Metodología .....	9
1.5. Agradecimientos .....	9
2. Desarrollo Analítico .....	10
2.1. La fotografía documental en España. ....	10
2.1.1. La decadencia del salonismo y la renovación de la fotografía española en la década de los sesenta.....	10
2.1.2. “Vale todo”. Hacia un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta. 15	
2.1.3. El nuevo documentalismo como paradigma de la década de los ochenta.	19
2.2. Una aproximación a la figura de Koldo Chamorro.....	22
2.2.1. Datos biográficos.....	22
2.2.2. Introducción a su obra .....	23
2.2.3. El fotoensayo como narración visual: <i>El Santo Christo Ibérico</i> .....	26
3. Conclusiones .....	29
4. Anexos.....	31
ANEXO I: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	31
ANEXO II: LISTADO DE PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES .....	35
ANEXO III: <i>EL SANTO CRISTO IBÉRICO</i> .....	36
ANEXO IV: IMÁGENES COMPLEMENTARIAS .....	42
ANEXO V: “CONCIENCIA DE LUZ”, ENTREVISTA DE JACOB BAÑUELOS A KOLDO CHAMORO .....	53

## RESUMEN

La fotografía española de la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por un convulso contexto sociopolítico y una falta de infraestructura que condicionó su desarrollo respecto a otros países occidentales. En el marco de la dictadura franquista, agrupaciones como AFAL o la Revista *Nueva Lente* se alzaron contra las estructuras asociacionistas y los cánones que éstas establecieron, para dar comienzo a una renovación fotográfica sin precedentes. Durante la Transición hacia la democracia, tuvo lugar el resurgimiento de una fotografía documental de corte antropológico similar a la que se estaba realizando en Europa. En esta línea, el fotógrafo vasco Koldo Chamorro llevó a cabo un introspectivo retrato de una España tradicional que, lejos de desaparecer, supo adaptar sus particularidades a la modernidad acarreada por el proceso de globalización.

## SUMMARY

The development of Spanish photography in the second half of the 20<sup>th</sup> century was conditioned by socio-political issues and its lack of infrastructure, in comparison with other western countries. Within Franco's dictatorship, groups such as AFAL or *Nueva Lente* Magazine rose up against what was established by the pictorialist associations, to begin an unprecedented photographic renewal. During the transition to democracy, there was a resurgence of anthropological documentary photography, similar to what was being done in Europe. Basque photographer Koldo Chamorro carried out an introspective depiction of an ever changing traditional Spain that, far from disappearing, knew how to adapt its peculiarities to the modernity brought about by globalization.

## 1. Introducción

### 1.1. Elección y justificación del tema

El presente TFG pretende trazar un recorrido por la historia de la fotografía española de la segunda mitad del siglo XX, haciendo hincapié en diferentes aspectos que promovieron su renovación. Para ello, partiremos del declive del tardopictorialismo de posguerra para, incidiendo en agrupaciones clave como AFAL o la generación de fotógrafos en torno a la revista *Nueva Lente*, analizar las diferentes propuestas que cambiaron el rumbo del medio fotográfico hasta llegar a su normalización en los ochenta.

La fotografía, como toda producción artística, debe contemplarse en su contexto, en el caso español y durante el periodo que nos ocupa, un régimen dictatorial que, una vez finalizado, las nuevas autoridades democráticas trataron de presentar como superado. Entretanto, una generación de fotógrafos recorrió el país desde finales de la década de los setenta, reflexionando sobre una sociedad en crisis.

Destacaremos la figura de Koldo Chamorro (1949-2009) y su búsqueda de las particularidades de ciertas costumbres españolas –en la línea de los fotorreportajes de corte antropológico– mediante la recopilación de símbolos religiosos cuya sombra aún siguió presente en la reformada España democrática y aconfesional.

### 1.2. Objetivos

A lo largo del trabajo se pretenden abordar los siguientes objetivos:

- Contextualizar la renovación de la fotografía española desde la década de los sesenta hasta la España democrática.
- Remarcar la validez de la fotografía no solo como material gráfico o artístico, sino como una fuente para el estudio de la historia de nuestro país.
- Establecer conexiones entre la fotografía española y la internacional.
- Estudiar la figura del fotógrafo vasco Koldo Chamorro, con una amplia e interesante obra no demasiado difundida.

### 1.3. Estado de la cuestión

La normalización fotográfica de la década de los setenta-ochenta en España dio lugar a una proliferación de la historiografía sobre fotografía española. Desde entonces, cada vez son más las investigaciones que versan sobre la cuestión fotográfica nacional, llenando vacíos y aportando nuevos enfoques para el estudio sobre el tema.

Para la realización del siguiente trabajo, se ha llevado a cabo una selección de diversa bibliografía, en su mayoría libros y artículos académicos, que enumeraremos a continuación, siguiendo la estructura del desarrollo analítico posterior.

Comenzando por volúmenes generales sobre historia de fotografía española, ha sido fundamental la revisión del libro de Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*<sup>1</sup>, concretamente la tercera parte, para obtener una panorámica sobre la fotografía desde la posguerra hasta los años ochenta. Otras publicaciones más recientes como *Historia de la fotografía española, escritos 1977-2004*<sup>2</sup> de Joan Fontcuberta, recopilan escritos estrictamente coetáneos a las cuestiones estudiadas en este trabajo, aportando una visión más crítica respecto al planteamiento cronológico de Mondéjar.

Se han consultado otros volúmenes, como *Fotografía en España (1839-2015)*<sup>3</sup> de Carmelo Vega, quien ahonda en las corrientes estéticas de finales de siglo y en los impedimentos que condicionaron la fotografía española, mientras que *Variaciones en España: Fotografía y arte 1900-1980*<sup>4</sup>, establece un recorrido por la fotografía nacional y extranjera en nuestro país.

Para estudiar los antecedentes del periodo central del trabajo, publicaciones como las de Laura Terré, especialista en AFAL, han sido de gran utilidad. Entre ellas destaca *AFAL 1956/1963. Historia del grupo fotográfico*<sup>5</sup>, un extenso volumen que repasa la historia de la agrupación fotográfica y plantea nuevos enfoques de estudio. Además, un CD acompaña a esta publicación a modo de apéndice, con todos los números de la revista *AFAL* digitalizados y otras fuentes primarias de gran interés para la investigación.

---

<sup>1</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997.

<sup>2</sup> FONTCUBERTA, J., *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.

<sup>3</sup> VEGA, C., *Fotografía en España (1839-2015)*, Madrid, Cátedra, 2017.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ, H., *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Vigo, La Fábrica, 2004.

<sup>5</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963. Historia del grupo fotográfico*, Sevilla, IG Foto Editor S.L., Sevilla, 2006.

Siguiendo en esta cronología, son sugerentes los trabajos de Francisco Javier Lázaro, como “De cómo la fotografía española dejó de ser estática”<sup>6</sup> en *La España de Viridiana*, donde traza una evolución de la fotografía española, desde la pervivencia del pictorialismo hacia la renovación del reportaje. También de Lázaro son los artículos “Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX”<sup>7</sup> y “Fotografía española de los sesenta. Documento de una sociedad y tentativas de estilo”<sup>8</sup>, los cuales contribuyen a una mayor contextualización de la renovación fotográfica de los años sesenta.

Igualmente interesante es el artículo de Terré, “Straight! La vía documental: Realidad y discurso en la fotografía: del grupo AFAL y sus referentes internacionales a la fotografía contemporánea española”<sup>9</sup>, donde establece una relación entre la fotografía española y su coetánea en el exterior.

Para profundizar en la década de los setenta, es esencial la publicación *Cuatro direcciones. Fotografía Española 1970-1990*<sup>10</sup>, editada por el MNCARS con motivo de la exposición homónima en 1991.

En esta misma línea, es interesante el libro de Enric Mira<sup>11</sup>, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, quien recoge la trayectoria de la Revista *Nueva Lente*. También de Mira, el artículo “La revista Nueva Lente como objeto edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España”<sup>12</sup>, incide sobre la revolución que supuso dicha revista en un contexto todavía dictatorial.

---

<sup>6</sup> LÁZARO SEBASTIÁN, F.J., “De cómo la fotografía española dejó de ser estática”, en Martínez Herranz, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 175-189.

<sup>7</sup> LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX”, en *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto 2014, Volume XIII, pp. 213-226.

<sup>8</sup> LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Fotografía española de los sesenta. Documento de una sociedad y tentativas de estilo” en *Artigrana*, núm. 35, 2020, pp. 69-88.

<sup>9</sup> TERRÉ, L., “Straight! La vía documental: Realidad y discurso en la fotografía: del grupo AFAL y sus referentes internacionales a la fotografía contemporánea española”, en *Revista Litoral*, nº 250, 2010, pp. 184-192.

<sup>10</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

<sup>11</sup> MIRA PASTOR, E., *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante e Instituto de Cultura Gil-Albert, 1991.

<sup>12</sup> MIRA PASTOR, E., “La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España”, en *Concreta*, nº 0, 2012, pp. 28-41.

Por último, destacar el artículo de Miquel-Àngel Codés, “Alabern, entre la promoció i l’afany de canviar les coses<sup>13</sup>”, que abarca la historia de la agrupación Alabern, de la que Chamorro formó parte.

Para comprender la situación cultural española de los años ochenta, el artículo de Antonio Ariño y Pedro García, “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España<sup>14</sup>”, propone la fiesta como objeto legítimo de estudio dado que refleja los cambios de nuestro país. Mª José Velasco expone en “La fotografía de la cultura popular a partir de la transición española<sup>15</sup>” cómo los fotógrafos captaron estas festividades y su repercusión en el turismo nacional.

El capítulo de Sereno Caleri “La fotografía española en tiempos de cambio” en *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*<sup>16</sup> contribuye a una mayor comprensión del contexto fotográfico de la Transición, abarcando el nuevo documentalismo y la fotografía creativa de la Movida Madrileña.

Respecto a cuestiones de carácter más teórico como las antropológicas, ha sido esclarecedor *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*<sup>17</sup>.

Ahondando en el documentalismo fotográfico, ha sido fundamental la revisión de la publicación de Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*<sup>18</sup>, así como se ha llevado a cabo una lectura del clásico *Sobre la fotografía*<sup>19</sup> de Susan Sontag, que supuso un punto de inflexión en la crítica fotográfica.

En relación al ensayo fotográfico, formato trabajado por Chamorro, conviene revisar el artículo de Alejandro Vásquez, “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar”<sup>20</sup>,

<sup>13</sup> CODÉS LUNA, M.A., “Alabern, entre la promoció i l’afany de canviar les coses” en *Revista de Catalunya*, nº 229, 2007, pp. 47-65.

<sup>14</sup> ARIÑO VILLAROYA, A. y GARCÍA PILÁN, P., “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España”, en *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, nº 6, 2006, pp. 13-28.

<sup>15</sup> VELASCO, Mª J., “La fotografía de la cultura popular a partir de la transición española (1975-1990)” en *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, nº 2, 2011, pp. 56-75.

<sup>16</sup> CALERI, S., “La fotografía española en tiempos de cambio: los estudios fotográficos y la Movida Madrileña”, en Hernando Noguera, L.C. et alii (dirs.), *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, UNED, 2011, pp. 1-16.

<sup>17</sup> VV.AA., *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 245-256.

<sup>18</sup> LEDO ANDIÓN, M., *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

<sup>19</sup> SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, Penguin Random House, 2008.

<sup>20</sup> VÁSQUEZ ESCALONA, A., “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar” en *Quórum Académico*, vol. 8, nº 16, 2011, pp. 304-314.

así como “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada<sup>21</sup>” de Juan Gil.

La bibliografía disponible sobre Koldo Chamorro es escasa, por lo que se ha recurrido a catálogos de exposiciones de las que formó parte, como *10 fotógrafos españoles*<sup>22</sup> u *11 fotógrafos españoles*<sup>23</sup>.

Para conocer mejor su obra se ha revisado el catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1989<sup>24</sup> junto al fotógrafo Josef Koudelka, así como los textos elaborados por Alejandro Castellote para el monográfico *Koldo Chamorro: imágenes inquietantes*<sup>25</sup>. Asimismo, se han consultado alguno de sus trabajos, como el fotolibro *Filico*<sup>26</sup>, y el reciente catálogo de *El Santo Christo Ibérico*<sup>27</sup>, editado con motivo de su exposición en el Museo de Navarra.

También se ha revisado la Tesis Doctoral sobre Chamorro realizada por Mario Rabasco en 2015, en la que, además de incidir sobre la metodología empleada por el fotógrafo, aporta una interesante contextualización de su obra<sup>28</sup>.

Además de la bibliografía consultada, publicaciones periódicas de diferentes medios de prensa han contribuido a la recopilación de información.

---

<sup>21</sup> GIL SEGOVIA, J., “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”, en *Fonseca, Journal of Comunication*, nº 19, 2019, pp. 69-86.

<sup>22</sup> VV.AA., *10 fotógrafos españoles*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1989.

<sup>23</sup> MOMÉNE, E., *11 fotógrafos españoles*, Madrid, Editorial Poniente, 1982, sin paginar.

<sup>24</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.

<sup>25</sup> CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro: imágenes inquietantes*, Madrid, La Fábrica, 1998.

<sup>26</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro: Filico*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2003

<sup>27</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro: El Santo Christo Ibérico*, Madrid, La Fábrica, 2019.

<sup>28</sup> RABASCO PEIRÓ, M. *La representación del espacio en la obra fotográfica de Koldo Chamorro: la proxémica como metodología* (dir. Josep Benlloch Serrano), Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

#### **1.4. Metodología**

Para la elaboración de este trabajo, ha sido precisa una documentación previa. Como primera toma de contacto, se ha llevado a cabo una búsqueda de bibliografía disponible *online*, mediante plataformas y repositorios como Dialnet, Academia.edu, ResearchGate, Google Books o Issuu.

A continuación, se han consultado los fondos de diferentes bibliotecas como la Biblioteca de Humanidades “María Moliner” y sus préstamos interbibliotecarios, la Biblioteca pública de Aragón, la Biblioteca de Navarra y la Biblioteca del Museo de Navarra. Por otro lado, debido a la escasa bibliografía sobre Koldo Chamorro, ha sido de gran importancia el material audiovisual disponible en la red, dada la posibilidad de acceder a conferencias y documentales en la plataforma Youtube.

Recopilado todo el material a utilizar, se ha procedido a su lectura y al análisis de la información obtenida, para dar paso, finalmente, a la redacción del cuerpo del trabajo.

Las imágenes presentes en el trabajo han sido tomadas de las publicaciones o catálogos consultados, o en su defecto, extraídas de la red, con el deseo de proporcionar una mayor calidad. Todas ellas aparecen identificadas y acompañadas de sus correspondientes fuentes en el anexo II.

#### **1.5. Agradecimientos**

Me gustaría mostrar mi más sincero agradecimiento a mi tutor, Francisco Lázaro, por su constante ayuda, orientación y apoyo, sin el cual no hubiera sido posible la realización de este trabajo. A mis amigas y familia, por las cantidades industriales de paciencia. Y a Xabi, por enseñarme a Koldo.

## 2. Desarrollo Analítico

### 2.1. La fotografía documental en España.

#### 2.1.1. La decadencia del salonismo y la renovación de la fotografía española en la década de los sesenta.

Tras el parte de guerra final emitido por Franco en 1939 que inició la dictadura, transcurrieron unos años de posguerra que resintieron gravemente la economía española. Esta situación de penuria vino seguida del aislamiento del país durante la autarquía hasta la aprobación del Plan de Estabilización de 1959. Lejos de la industrialización, el principal sustento del país era la agricultura, mostrando un retraso respecto al resto de Europa.

La cultura española mermó debido al exilio, encarcelamiento o clandestinidad de numerosos artistas. La fotografía, inicialmente condicionada por la falta de medios, se asentó en una estética pictorialista, –como la de José Ortiz Echagüe–, de acuerdo con los ideales de exaltación de la nación promulgados por el régimen<sup>29</sup>. La fotografía moderna de los años treinta había desaparecido por los motivos ya mencionados: como el exilio, de Josep Renau, o el abandono de la actividad de Val del Omar<sup>30</sup>.

Entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, las fronteras de la dictadura franquista comenzaron a permeabilizarse, entreabriendo la puerta a toda una serie de incidencias internacionales que prometían una renovación cultural –que siguió creciendo durante el Desarrollismo–, junto a la industrialización del Plan de Estabilización de 1959. Mientras los españoles emigraban buscando un futuro mejor, el turismo internacional comenzaba a aterrizar<sup>31</sup>.

En cuanto al área que nos ocupa, la fotografía, nos encontramos en un momento de cierta renovación, debido, en parte, a la decadencia del “salonismo” y la dinámica concursística<sup>32</sup> propia de la década de los cincuenta. Esta estructura salonista conformaba el principal medio de difusión fotográfico del momento, promoviendo una estética pictorialista que buscaba el reconocimiento de la fotografía como obra de arte, de su autor como artista.

<sup>29</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia ... op. cit.*, pp. 176-178.

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ, H., *Variaciones... op. cit.*, p. 118.

<sup>31</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia... op. cit.*, pp. 224-225.

<sup>32</sup> LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Fotografía... op. cit.”, p. 70.

Cierto sesgo elitista caracterizaba el asociacionismo de los años cincuenta, ya que eran gentes acomodadas quienes solían conformaban estas agrupaciones. Estos centros de “fotografía oficial”, como así denominó José M<sup>a</sup> Artero –fundador, junto a Carlos Pérez Siquier, de la Agrupación Fotográfica Almeriense– a los grupos de fotógrafos amateurs que adaptaban su obra a ideales conservadores, debían ceñirse a unas pautas estéticas marcadas por la belleza y el orden. Además, era necesaria una aprobación oficial para fundar una asociación fotográfica, para lo que un miembro de la Seguridad del Estado (generalmente policía o militar) pasaba a formar parte de la junta directiva de dicha asociación<sup>33</sup>.

Al no producirse rotación alguna en los salones fotográficos, y al verse los participantes en la obligación de adscribirse a una estética concreta, se produjo cierto anquilosamiento en las fotografías galardonadas, contra las cuales se alzaron figuras tan renombradas como Carlos Pérez Siquier:

“Un año, dos, han pasado siete y continuamos realizando todavía las mismas imágenes. Parece como si el tiempo se hubiese detenido en la fotografía española. [...] Los salones-concurso están fomentando una falsa fotografía artística que está acabando con nuestros mejores valores. Se premian obras insípidas, frías, amaneradas y muy técnicas. ¡Muy técnicas!, ¡qué lástima que con tan bellas palabras no sepan expresar un buen pensamiento<sup>34</sup>!”

Pese a estas críticas palabras, la verdadera deslegitimación de la dinámica concursística fue pronunciada en 1957 por Oriol Maspons mediante su ácida publicación “Salonismo<sup>35</sup>”, en el nº 61 de la conservadora revista *Arte Fotográfico*, que, además de costarle la expulsión de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, reflejaba el espíritu asociacionista de los cincuenta:

“... en el ambiente fotográfico hay una serie de síntomas que denuncian un estado anormal. Un estado anormal [...] es que toda una colectividad se haya fijado un mismo objetivo, un mismo fin, al que se sacrifican las individualidades para marchar correctamente formados y marcando el paso hacia el premio en el concurso. Al premio se sacrifica todo<sup>36</sup>. ”

<sup>33</sup> TERRÉ, L., *AFAL, 1956/1963... op. cit.*, 25-26.

<sup>34</sup> PÉREZ-SIQUIER, C., “VIII Salón Nacional de Fotografía del Mar”, en *AFAL, Publicación de la Agrupación Fotográfica Almeriense*, nº 5, 1956, sin paginar.

<sup>35</sup> LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Fotografia... op. cit., p. 70.

<sup>36</sup> MASPONS, O., “Salonismo”, *Arte Fotográfico*, nº 61, enero de 1957, pp. 3-4-

El aperturismo disminuyó la demanda de imágenes evocadoras como las de Ortiz Echagüe, dada la inquietud por una fotografía directa y humanista, influida por publicaciones foráneas que comenzaban a entrar en nuestro país.<sup>37</sup> Además de revistas y anuarios extranjeros, uno de los mayores hitos que impulsaron la renovación de la fotografía española fue la llegada del catálogo de la exposición internacional “The Family of Man”, organizada por el fotógrafo Edward Steichen en el MoMa de Nueva York en 1955. El conocimiento de las vanguardias extranjeras dio pie a cuestionar los motivos artificiosos y estandarizados del tardopictorialismo<sup>38</sup>, para apostar por una fotografía que partiese de la realidad para transmitir ideas, como la llevada a cabo por fotógrafos como Robert Frank o William Klein<sup>39</sup> [Figs. I y II].

La Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL) jugó un importante papel en la renovación de la fotografía española. Fue fundada por José María Artero y Carlos Pérez Siquier en 1956, año en el que comenzó a publicarse su revista homónima *AFAL*. A la asociación se adhirieron jóvenes fotógrafos *amateurs* procedentes de toda la geografía española, con un descontento general ante el panorama fotográfico de la época y su consiguiente deseo de cambio como nexos de unión<sup>40</sup>.

El grupo AFAL se caracterizó por su heterogeneidad, carentes de un estilo común propiamente dicho.<sup>41</sup> Según la historiadora Laura Terré, es necesario “acabar con la idea de construir AFAL sobre su contrario, la fotografía de salón<sup>42</sup>”. AFAL surgió del propio seno del salonismo como cualquier otra agrupación, por lo que su desmoronamiento se propició desde dentro. Posteriormente, buscaron aplicar ideas renovadoras y de mayor ambición que el resto de asociaciones, anhelando traspasar las fronteras del país<sup>43</sup>.

Un buen ejemplo de ello es la relación que mantuvieron con el francés *Club Photographique Les 30x40*, con quienes expusieron en París<sup>44</sup> o el contacto con la agrupación italiana *La Gondola*<sup>45</sup>. Del mismo modo, AFAL presentó en España al grupo

<sup>37</sup> LÁZARO SEBASTIÁN, F.J., “De cómo... *op. cit.*”, p. 181.

<sup>38</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones... op. cit.*, p. 36.

<sup>39</sup> TERRÉ, L., “Straight!... *op. cit.*”, p. 189.

<sup>40</sup> SOUGEZ, M.-L. y PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, pp. 27-28.

<sup>41</sup> TERRÉ, L., *El grupo fotográfico AFAL... op. cit.*, p. 4.

<sup>42</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>44</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 154.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

mexicano *La Ventana* mediante una exposición itinerante y elaboró un número monográfico de la revista sobre el alemán Otto Steinert<sup>46</sup>. Además de los enlaces con la fotografía extranjera, AFAL estuvo fuertemente vinculada a *La Palangana*, grupo formado en 1958 por integrantes madrileños –que posteriormente conformarían la llamada Escuela de Madrid– como Gabriel Cualladó o Francisco Ontañón [Fig. III], quienes participaron activamente en la revista<sup>47</sup>.

Los trabajos de los fotógrafos de AFAL (como Ramón Masats [Fig. IV], Julio Ubiña [Fig. V], Xavier Miserachs o Ricard Terré [Fig VI], entre otros) se caracterizaron por huir de la foto aislada producto de la dinámica concursística, para, en su lugar, elaborar conjuntos de fotografías con una visión narrativa. Método del que también hicieron uso los “fotógrafos viajeros”, como así denomina el catálogo editado por el MNCARS *Cuatro direcciones* a la generación de fotógrafos que documentaron las vidas y costumbres de los pueblos españoles durante de la década de los setenta<sup>48</sup>.

La diferencia de AFAL respecto a sus coetáneos radicaba no tanto en su origen, sino en su forma de abordar la difusión de su obra, principalmente a través de la revista homónima *AFAL*, publicada entre 1956 y 1963. A lo largo de sus 36 números, la revista introdujo en el país tendencias internacionales –el neorrealismo italiano, la fotografía subjetiva de Otto Steinert o los ensayos humanistas de Eugene Smith–, suponiendo una apertura para la fotografía española<sup>49</sup>. Esta apertura fue bidireccional: del mismo modo que importaron publicaciones europeas y estadounidenses, los miembros de AFAL, caracterizados por una vocación internacionalista, participaron en certámenes extranjeros<sup>50</sup>.

Los valores fotográficos de AFAL fueron fruto de una mezcolanza entre las novedades de la producción fotográfica exterior y elementos identitarios españoles, no tan enfocados hacia el costumbrismo pictorialista, sino capturando la realidad del momento, a través de una mirada incómoda para la representación oficial del régimen, más cercana a la idealización llevada a cabo por los noticiarios del NODO<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> AFAL, Publicación de la Agrupación Fotográfica Almeriense, nº 32, 1961.

<sup>47</sup> TERRÉ, L., *El grupo fotográfico AFAL... op. cit.*, p. 4.

<sup>48</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones... op.cit.*, p. 48.

<sup>49</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 53.

<sup>50</sup> TERRÉ, L., *El grupo fotográfico AFAL... op. cit.*, p. 5.

<sup>51</sup> LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Caracterización... op. cit., p. 217.

Además de la revista, AFAL publicó un *Anuario* en 1958 (Fig. 1) que recogía las diferentes propuestas de la fotografía española. El anuario fue tan admirado en el extranjero como denostado por el tardopictorialismo español, lo que llevó a una menor recaudación de la esperada, y a la consecutiva deuda que hizo tambalear la economía del grupo hasta la liquidación del pago en 1961<sup>52</sup>.

En este contexto de renovación fotográfica, finalmente AFAL sucumbió a una crisis interna que le llevó a un aterrizaje forzoso antes de haber podido siquiera despegar. El fin de la agrupación se debió, más que a problemas económicos, al distanciamiento de sus miembros y al cansancio de los fundadores, rendidos tras la exhaustiva búsqueda de publicidad y la falta de colaboradores para la revista, sin los cuales el espíritu de AFAL no podría continuar.

Los miembros de la agrupación comenzaron a prescindir de la misma<sup>53</sup>, por lo que el propósito de AFAL había sido logrado, tal y como apuntan las palabras de J. M<sup>a</sup> Artero:

“... una empresa romántica [...] que comenzó hace varios años la batalla por una renovación de la fotografía española, y esta es la bendita hora en que casi no tiene ya nada que hacer, porque esa renovación es un hecho palpable<sup>54</sup>”.

El punto final de AFAL fue comunicado por los fundadores a sus miembros mediante una sintomática postal (Fig. 1) que mostraba únicamente una imagen, desprovista de cualquier tipo de texto, en la que se veía una lápida con la inscripción *Revista AFAL 1956-1963*<sup>55</sup>. No fue tanto una muerte como una eutanasia que Siquier practicó como último acto de compasión, tal y como afirmó años después en una entrevista:

“Las revoluciones tienen que morir jóvenes y no hay que procurar alargarles la vida porque languidecen. Fueron siete años, creo que suficientes, ahora tienen que ser nuevas generaciones las que tomen el relevo<sup>56</sup>.”

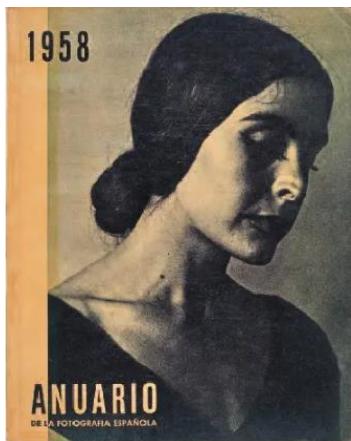
<sup>52</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 224.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 228.

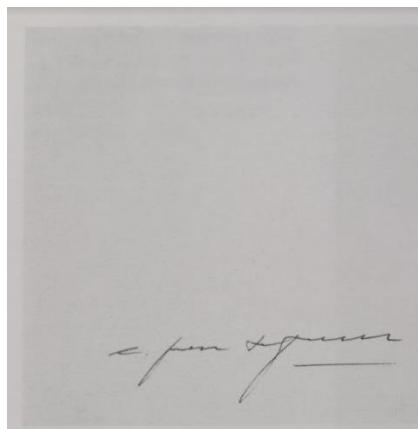
<sup>54</sup> ARTERO, J.M<sup>a</sup>, “El Guadiana”, en *AFAL*, nº 35, 1962.

<sup>55</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 230.

<sup>56</sup> MOLINA, M., “Fotografías a cámara limpia”, *El País*, edición de Andalucía, 9 de enero 1997. Entrevista a Pérez Siquier citada en TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963... op. cit.*, p. 230.



**Fig. 1.** *Anuario de la Fotografía Española, AFAL*. Almería, 1958.



**Fig. 2.** Postal con la que Carlos Pérez Siquier y José María Artero comunican la muerte de AFAL a sus miembros.



### 2.1.2. “Vale todo”. Hacia un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta.

La revolución mencionada por Pérez Siquier siguió su curso de la mano de la llamada “Quinta Generación”, a la cual fue libre de adscribirse todo fotógrafo nacido después de 1950 comprometido con aportar un discurso vanguardista y moderno a la fotografía española. Esta generación, que nunca conformó un grupo cohesionado como tal<sup>57</sup>, se consideraba “fotográficamente huérfana”<sup>58</sup>, debido al desconocimiento del pasado histórico de la fotografía española<sup>59</sup> y a la falta de infraestructura que les condicionaba al autodidactismo. Tras la renovadora propuesta de AFAL, olvidada durante años<sup>60</sup>, la fotografía española de los setenta seguía estancada en el asociacionismo, mientras el país todavía presentaba cierto hermetismo respecto al exterior<sup>61</sup>.

Estas carencias fueron suplidas por la apertura de galerías y salas de exposición especializadas en fotografía, como la Galería Spectrum de Albert Guspi en Barcelona; y por una mayor oferta formativa mediante centros como el Grup Taller d’Art Fotogràfic en Barcelona o el Photocentro en Madrid, lo que propició el desarrollo de un naciente mercado fotográfico<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones...* op. cit., p. 40.

<sup>58</sup> VV.AA., “Apología de la quinta generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto”, en *Nueva Lente*, nº 76-77, 1978, apud. FONTCUBERTA, J., *Historias de la fotografía española...* op. cit., p. 40.

<sup>59</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía...* op. cit., p. 246.

<sup>60</sup> TERRÉ, L., *AFAL 1956/1963...* op. cit., p. 377.

<sup>61</sup> VV.AA., “IX Encuentros Internacionales de la Fotografía en Arlés, Presencia de la fotografía española”, en *Estudios Pro-Arte*, nº 12, 1977, pp. 101-106, apud. FONTCUBERTA, J., *Historias de la fotografía española...* op. cit., p. 40.

<sup>62</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia...* op. cit., p. 248.

La “quinta generación” se agrupó alrededor de la revista *Nueva Lente*, una publicación mensual de carácter neodadaísta fundada en 1971 por Pablo Pérez Mínguez, Carlos Serrano y Jorge Rueda. Con un planteamiento rupturista, la revista se encaminó hacia una fotografía creativa, huyendo de cualquier herencia anterior<sup>63</sup>. A diferencia de otras revistas coetáneas –como *Flash Foto* o *Zoom*<sup>64</sup>–, *Nueva Lente* se planteó a sus lectores como una iniciativa de producción artística, traspasando los canales de difusión tradicionales.

Además de reunir un público más amplio, permitieron su colaboración con publicaciones de cualquier carácter. Mediante el lema “¡Vale todo!” que abría la sección *Guiagráfica* de la revista en 1972, se divulgaron democráticamente las diferentes propuestas de la nueva fotografía española<sup>65</sup>. Al ser la única revista española con estas características, *Nueva Lente* simbolizó la fotografía vanguardista de la época, entendida no solo como renovación estética, sino también como un “proyecto que procura realizar desde la misma actividad artística, una modificación de la praxis artística mediante productos alternativos<sup>66</sup>”.

Pueden establecerse diferentes períodos en la trayectoria de *Nueva Lente*. El primero, dirigido por Serrano y Pérez Mínguez, fue un momento de experimentación, caracterizado por una actitud provocadora y una crítica social a través de fotografías fantásticas que descolocaban al espectador (Fig. 3). En estos primeros años se llevaron a cabo propuestas como la “fotografía pobre”, un medio sencillo que primaba el contenido, de carga conceptual, sobre los matices técnicos:

“La fotografía que antes únicamente se hacía, ahora sobre todo se piensa. El concepto se valora sobre cualquier otra cualidad, quedando relegado lo solamente bello a un segundo plano de interés<sup>67</sup>. ”

Con Rueda a la dirección a partir de 1975, se produjo un acercamiento al universo onírico mediante el fotomontaje *neosurrealista*<sup>68</sup>, gracias al cual se esquivaron las últimas balas de la censura tardofranquista. De este modo, se presentaron unos ácidos retratos de

---

<sup>63</sup> VEGA, C., “Bases para una fotografía contemporánea”, en *Fotografía en España... op. cit.*, pp. 624-625.

<sup>64</sup> MIRA PASTOR, E., *La vanguardia... op. cit.*, p. 12.

<sup>65</sup> MIRA PASTOR, E., “La revista *Nueva Lente*... op. cit., p. 40.

<sup>66</sup> MIRA PASTOR, E., *La vanguardia... op. cit.*, p. 17.

<sup>67</sup> PÉREZ MÍNGUEZ, P., Comentario al portfolio de Albert Champeau, *Nueva Lente*, nº 24, 1974, p. 53.

<sup>68</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones... op. cit.*, p. 122.

la sociedad conservadora española, rescatando tabúes como la sexualidad (Fig. 4) o el militarismo.



**Fig. 3. Torero cordero.** Pablo Pérez Mínguez, 1973.

La revista no tuvo un posicionamiento tan político como disidente, ya que no manifestó un carácter explícitamente antifranquista –a diferencia de sus miembros–, aunque sí mostró una férrea discrepancia respecto a la fotografía institucionalizada<sup>69</sup>. Se reivindicó el concepto de autoría, colocando al fotógrafo en una tercera vía entre el amateurismo y lo profesional, lejos de la dinámica concursística.

Para ello, configuraron un estilo que rompiera con el canon establecido, tratando de desconcertar al espectador, quien debía esforzarse intelectualmente para comprender la fotografía. *Nueva Lente* pretendió, al estilo *épater le bourgeois*: “provocar, a veces cierto desagrado en la mente del espectador para despertarle de su a menudo pasiva e inoperante situación de lector<sup>70</sup>. ”

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>70</sup> Editorial “La caída de un tópico”, *Nueva Lente*, nº 11, 1973, p. 9.



**Fig. 4.** *Mullereta*, Jorge Rueda, 1975.

Otro aspecto a remarcar de *Nueva Lente* fue su afán por integrarse en la esfera internacional. La fotografía española tuvo presencia oficial en el extranjero por primera vez en 1978 –aunque fotógrafos como Manel Esclusa o Koldo Chamorro habían acudido con anterioridad–, año en el que Rueda realizó una selección de fotógrafos para los IX Rencontres d’Arlès<sup>71</sup>. Escogió a autores de la quinta generación como Joan Fontcuberta, Pere Formiguera o el Equipo Yeti, y a figuras anteriores como Pérez Siquier o Cualladó, mostrando así el carácter innovador y diverso de la fotografía española.

*Nueva Lente* aglutinó las diferentes estéticas vanguardistas de los fotógrafos de la quinta generación. De notable heterogeneidad –pues cada autor presentaba su propio método y estilo–, el espíritu insurreccional frente a lo establecido fue el verdadero elemento cohesionador de dicha generación. Al consolidarse como grupo alrededor de *Nueva Lente*, podría pensarse que estos fotógrafos establecieron cierta continuidad con la dinámica asociacionista anterior, pero, realmente, esta manera asociativa de abordar el trabajo no fue más que una forma de enfrentarse al desinterés mostrado por las políticas culturales españolas hacia la fotografía<sup>72</sup>.

Con el paso de los años, el cariz inconformista y polémico que caracterizó los inicios de *Nueva Lente* en los últimos años del franquismo fue debilitándose, incapaz de

<sup>71</sup> MIRA PASTOR, E., “La revista *Nueva Lente*... op. cit., p. 37.

<sup>72</sup> FONTCUBERTA, J., *Historias*... op. cit., p. 228.

renovarse durante la Transición. Finalizada la dictadura y abolida la censura, la búsqueda de controversia dejó de ser tan necesaria dada la normalización de la fotografía española que, al igual que el proceso democrático, fue equiparando el país al resto de Occidente<sup>73</sup>. La madurez profesional de los colaboradores de la revista fue enfriando cada vez más las relaciones entre ellos hasta que, finalmente, *Nueva Lente* puso fin a sus peripecias en el año 1983, dando paso a una estética más moderada y reflexiva, como la recogida en la nueva revista *Photo-Vision*<sup>74</sup>.

### 2.1.3. El nuevo documentalismo como paradigma de la década de los ochenta.

A mediados de los setenta, el fin de la dictadura dio paso a una España postfranquista caracterizada por los cambios sociopolíticos desarrollados durante la Transición a la democracia. El fotoperiodismo de la época se interesó por lo que estaba sucediendo en las ciudades, con figuras como Pilar Aymerich [Fig. VII] o Paco Elvira<sup>75</sup>. El documentalismo fotográfico también se vio atraído por el ámbito urbano y las manifestaciones contraculturales de la Movida Madrileña, recogidas por figuras como Ouka Leele o Alberto García-Alix. [Figs. VIII y IX].

Estas transformaciones no fueron exclusivas de las grandes capitales, sino que de igual manera fueron sintomáticas en el ámbito rural. Las tradiciones de los núcleos rurales se vieron amenazadas en una carrera hacia la aparente modernidad y estandarización de cara al exterior, resultado de la integración del país en la Comunidad Económica Europea en 1986<sup>76</sup>.

En la década de los ochenta se produjo un desarrollo del turismo cultural de interior, con el folklore y las tradiciones religiosas como principales puntos de interés. El primer aspecto se vio favorecido por la eliminación de restricciones establecidas durante el franquismo sobre festividades populares como el carnaval. Asimismo, las celebraciones religiosas comenzaron a despertar rechazo en un amplio sector de la población, dado que llegaron a considerarse un vestigio del imaginario nacionalcatólico franquista<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> MIRA PASTOR, E., *La Vanguardia...* op. cit., p. 164.

<sup>74</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones...* op. cit., p. 49.

<sup>75</sup> MIRA PASTOR, E., *La Vanguardia...* op. cit., p. 13.

<sup>76</sup> CALERI, S., “La fotografía...” op. cit., pp. 10-11.

<sup>77</sup> VELASCO, M. J., “La fotografía...” op. cit., pp. 57-60.

En este contexto, surgieron iniciativas como el Certamen Nacional de Fotografía sobre artesanía, tradiciones y costumbres de los Pueblos de España de 1983, impulsado por el mencionado turismo *alternativo* de interior. A raíz del certamen, se dieron a conocer fotógrafos que ya desde la década de los setenta venían recopilando exhaustivamente tradiciones –religiosas y profanas– a lo largo de la geografía española. Con procedimientos muy cercanos a la antropología, llevaron a cabo una labor casi catalográfica y se sirvieron de la cultura popular para mostrar su propia subjetividad y mundo interior. Sus obras se organizaron en extensas series que permitieron abordar temas con una mayor profundidad que la permitida por una única imagen, alejándose así de la “fotografía-premio” de las dinámicas concursísticas que, aunque en menor medida, seguían vigentes.<sup>78</sup>.

Tomando la noción de autoría reivindicada por *Nueva Lente* –revista que no contempló este resurgimiento de la tradición documentalista<sup>79</sup>– estos fotógrafos reflexionaron sobre los cambios que acontecerían una vez finalizado el régimen franquista. Pertenecen a esta generación los mencionados “fotógrafos viajeros”, quienes meditaron sobre la brecha entre el industrializado ámbito urbano y el mundo rural, alejado de la modernidad que España pretendió mostrar al exterior durante el tardofranquismo<sup>80</sup>.

Estos fotógrafos fueron agrupados por Alejandro Castellote bajo la denominación “Cinco jinetes del Apocalipsis” [Figs. X-XIV], siendo los mismos Cristina García Rodero, Cristóbal Hara, Fernando Herráez, Ramón Zabalza y Koldo Chamorro<sup>81</sup>. Los “jinetes” nunca formaron un grupo como tal, sino que estuvieron unidos por unos mismos intereses abordados bajo diferentes criterios y metodologías.

En palabras de Chamorro, estos fotógrafos intentaron capturar “la historia del espíritu nacional por modernizar un país que sólo los que lo hemos campeado al detalle sabemos que chirriaba en ocasiones, dada la velocidad de marcha impuesta<sup>82</sup>”.

La labor del grupo resultó algo incómoda<sup>83</sup>, decididos a hacer permanecer en sus negativos el país que todos querían olvidar. Inmortalizaron aspectos tradicionales e

<sup>78</sup> *Íbidem*, pp. 59-60.

<sup>79</sup> FONTCUBERTA, J., *Historias... op. cit.*, p. 228.

<sup>80</sup> ZELICH, C., comentarios a la exposición *Tan lejos, tan cerca*.

<sup>81</sup> CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro... op. cit.*, sin paginar.

<sup>82</sup> CHAMORRO, K. “No hay quinto malo” en CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro... op. cit.*, sin paginar.

<sup>83</sup> MOMEÑE, E., *11 fotógrafos... op. cit.*, sin paginar.

incluso arcaicos todavía presentes en gran parte de la geografía española, dominada por la religión y unas estructuras sociales retardatarias<sup>84</sup>, la España “de charanga y pandereta, cerrado y sacristía” descrita por Antonio Machado en *Campos de Castilla*.

A priori, estos fotógrafos podrían asociarse a la tradición pictorialista de posguerra debido a la convergencia de los temas retratados. Pero, a diferencia de fotógrafos anteriores como Ortiz Echagüe [Fig. XVI], cercano a los tipos retratados por Zuloaga<sup>85</sup>, esta generación no persiguió tanto la exaltación de la tradición como la obtención de imágenes en movimiento, como las tomadas por García-Rodero en *España oculta*<sup>86</sup> (Fig. 6).

Durante un tiempo, se pensó que la fotografía directa promovida por AFAL había desaparecido, pero, tan solo unas décadas después, puede rastrearse su repercusión en este grupo, que cambió el rumbo de la nueva fotografía documental<sup>87</sup>. Esta generación estuvo igualmente influida por el checoslovaco Josef Koudelka, el “fotógrafo apátrida” exiliado de la Europa comunista que, a su paso por la España tardofranquista, quedó cautivado por sus tradiciones y rituales.

El interés de Koudelka (Fig. 5) por la situación política del país era mínimo, a diferencia de los “jinete”, quienes, en lugar de fotografiar para conservar, plantearon un análisis de los nexos de unión de una sociedad consumida por una ya agonizante dictadura, que ahora se veía irremediablemente arrastrada hacia la modernidad<sup>88</sup>. Mientras que Koudelka fotografiaba personas sin raíces<sup>89</sup> –en series como *Gypsies* o *Exiles*<sup>90</sup>– los españoles fotografiaron las raíces de todo un país.

---

<sup>84</sup> CALERI, S., “La fotografía... *op. cit.*”, p. 8.

<sup>85</sup> LÁZARO SEBASTIÁN, F.J., “De cómo... *op. cit.*”, p. 177.

<sup>86</sup> VV.AA., *Cristina García-Rodero: España oculta*, Barcelona, Lunwerg, 1989.

<sup>87</sup> PITTS, T., *Vanishing Spain*, Nueva York, International Center of Photography, 1990.

<sup>88</sup> BERNAD, C., Conferencia de presentación de la exposición *El Santo Christo Ibérico* de Koldo Chamorro, Museo de Navarra, 2020.

<sup>89</sup> RUIZ, L., “Bronce y sueños. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, nº 61, 2017, pp. 123-141.

<sup>90</sup> VV.AA., *Josef Koudelka*, Barcelona, Lunwerg, 2007.



**Fig. 6.** Spain, Josef Koudelka, 1973.



**Fig. 5.** ¡Camarero! Un chocolate con churros. Cristina García-Rodero, Cartagena, 1981.

## 2.2. Una aproximación a la figura de Koldo Chamorro

### 2.2.1. Datos biográficos

Koldo Chamorro nació en Vitoria en 1949, pero vivió dieciséis años en la colonia española de República de Guinea Ecuatorial. En 1965 regresó a Pamplona, donde residió hasta su prematuro fallecimiento en 2009.

Su formación inicial fue autodidacta, hasta que 1973 recibió la Dotación d'Art Castellblanch, beca que le permitió, junto al fotógrafo catalán Manel Esclusa –miembro fundador del grupo Alabern–, formarse en el extranjero, acudiendo ambos a los Rencontres d'Arlès<sup>91</sup>. Allí, Chamorro decidió dedicarse a la fotografía profesionalmente para posteriormente formar parte del grupo Alabern.

Al dedicarse a la fotografía profesionalmente, Chamorro trabajó como *freelance* en diferentes sectores, compaginándolo con sus proyectos personales y con su docencia en talleres fotográficos<sup>92</sup>.

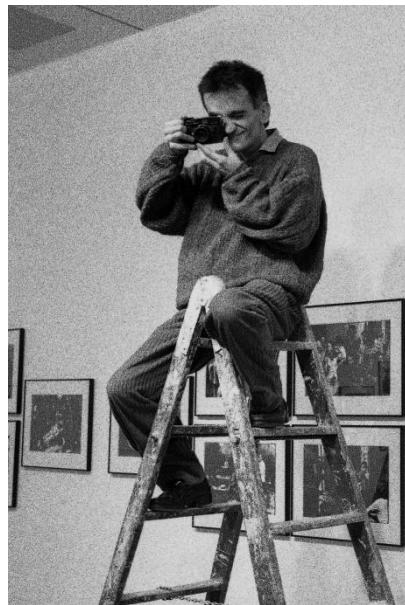
Su trabajo fue exhibido en numerosas ocasiones, destacando la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1989. Hoy, su obra forma parte de significativas colecciones como el Center of Creative Photography, el MNCARS o el Museo de Navarra<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> CODÉS LUNA, M.A., “Alabern... *op. cit.*”, p. 51.

<sup>92</sup> BERNAD, C., Conferencia... *op. cit.*

<sup>93</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro*, Madrid, Círculo... *op.cit.*, sin paginar.

Tras su fallecimiento en 2009, la encargada de su *corpus* es su hija, Oihane-Ikunde Chamorro, quien actualmente sigue digitalizando el extenso y desorganizado archivo de su padre<sup>94</sup>.



**Fig. 7.** Koldo Chamorro fotografiado por Clemente Bernad.

### 2.2.2. Introducción a su obra

En un intento por abordar la obra de Chamorro, obviaremos su fotografía de encargo para referirnos a su trabajo personal. A lo largo de su trayectoria, Chamorro empleó diferentes formatos para narrar historias, como el reportaje monográfico (*Los Sanfermines* [Figs. XVII-XIX] –tema ya tratado por autores como Inge Morath o Ramón Masats<sup>95</sup>–, o *Los Hijos-Dalgo de Iturgoyen* [Fig. XX]), el poema visual (*Pubis pro nobis* o *El exquisito cadáver verde*) o el ensayo fotográfico (*España Mágica* o *El Santo Christo Ibérico*), siendo el último su predilecto dada las posibilidades expresivas ofrecidas.

Nos centraremos en su fotografía en blanco y negro –siempre en analógico desde su cámara Leica<sup>96</sup>–, la cual abarca la mayor parte de su producción, con excepciones como su trabajo *Filico*<sup>97</sup>, un homenaje al reportaje *Minamata* de Eugene Smith [Figs. XXI-XXII]. Chamorro le otorgó gran importancia al contraste entre luces y sombras<sup>98</sup>,

<sup>94</sup> ETXEBERRIA, P., “El Via Crucis de Koldo Chamorro”, en *Diario de Noticias de Navarra*, 21-II-2020.

<sup>95</sup> BERNAD, C., “Nuestro fotógrafo decisivo”, en *Diario de Noticias de Navarra*, 25-X-2009.

<sup>96</sup> CAUJOLLE, A., “La sombra de la cruz es alargada” en VV.AA., *El Santo Christo Ibérico... op.cit.*, p. 25.

<sup>97</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro: Filico*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2003.

<sup>98</sup> <http://emuseum.fotocolectania.org/people/253/koldo-chamorro/objects> (fecha de consulta: 7-VI-2022)

para lo que sobreampliaba y sobreexponía sus negativos, logrando unas imágenes granuladas que acentuaban la sensación de irrealidad<sup>99</sup> y unos intensos negros que evocan al fotógrafo húngaro Brassaï, a quien conoció en Arlès<sup>100</sup>.

Chamorro trabajó entre el documentalismo y la subjetividad<sup>101</sup>, siguiendo la definición de fotografía propuesta por Susan Sontag “nubes de fantasía y cápsulas de realidad<sup>102</sup>”. Sus instantáneas capturaron “momentos armónicos”, similares al azaroso “momento decisivo” *cartierbressoniano* al que se añade un importante componente deliberado<sup>103</sup>. En ellas, aplicaba la proxémica, un análisis del espacio que determinaba las distancias focales idóneas para fotografiar cada situación particular<sup>104</sup>. Por esta metodología y por su cuidada composición, el trabajo de Chamorro tiene mucho de cinematográfico, relacionado con Eugene Smith, quien actuaba como un verdadero director de escena<sup>105</sup>, aunque en el caso Chamorro sea complicado discernir entre imágenes preparadas o fortuitas.



**Fig. 8.** Utrera, Koldo Chamorro, 1982.



**Fig. 9.** *Ensayo del Auto Sacramental de la Pasión, Riogordo.* Koldo Chamorro, 1999.

El estilo de Chamorro se fue conformando mediante su inspiración en las más diversas fuentes. La curiosidad le llevó a estudiar historia de la fotografía e historia del

<sup>99</sup> CÁNOVAS, C. Conferencia para el Museo de Navarra, 2020.

<sup>100</sup> VV.AA., *Koldo Chamorro*, Madrid, Círculo... *op.cit.*, sin paginar.

<sup>101</sup> CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro... op. cit.*, sin paginar.

<sup>102</sup> SONTAG, S., *Sobre la fotografía... op. cit.*, p. 74.

<sup>103</sup> VV.AA., *10 fotógrafos... op. cit.*, sin paginar.

<sup>104</sup> RABASCO PEIRÓ, M. *La representación... op. cit.*, pp. 87-121.

<sup>105</sup> FERNÁNDEZ, H., *Variaciones en España... op.cit.*, p. 110.

arte, recalmando la influencia en su obra de la pintura mística española y de figuras como Velázquez (Figs. 8 y 9), en la iluminación y la multiplicidad de planos de sus composiciones<sup>106</sup>. Recurrió a la filosofía oriental, siguiendo una interpretación personal del *Tao-Te-Ching*. La máxima de Lao-Tse “Lo visible hace la forma, lo invisible le da su valor” fue citada en innumerables ocasiones por el fotógrafo, quien plasmó en su obra ciertos valores de una estética oriental que habla de una “pérdida de cualquier belleza si ésta no aparece acompañada de efectos producidos por la sombra<sup>107</sup>”.

La obra de Chamorro presenta semejanzas con los “Jinetes del Apocalipsis” de Alejandro Castellote. Partiendo de temáticas comunes, cada autor siguió procedimientos diferentes. Algunos, como García Rodero, mostraron una mayor intención de documentar pormenorizadamente todo un listado de fiestas tradicionales. Otros partieron de una metodología cercana a la antropología, como Ramón Zabalza y su estudio del pueblo gitano, así como otros profesaron mayor interés por tradiciones taurinas, como Cristóbal Hara.

Quizá sea García Rodero, la fotógrafa del grupo con mayor trascendencia, con quien Chamorro guarde mayor relación, por sus imágenes similares sobre festividades religiosas (Figs. 9 y 10) –dado que coincidían en las mismas localidades [Figs. XXIII y XXIV]–, enfocadas de manera diferente. García Rodero capta el festejo como si se tratara de un acontecimiento excepcional<sup>108</sup>, destacando la emoción causada por el ritual, mientras que Chamorro enfatiza símbolos como la cruz, presentes en escenas en las que la festividad ejerce de escenario.



**Fig. 9.** *Lumbier*. Cristina García Rodero, *España oculta*, 1980.



**Fig. 10.** *Lumbier*. Koldo Chamorro, *El Santo Christo Ibérico*, 1980.

<sup>106</sup> RABASCO PEIRÓ, M. *La representación...* op. cit., p. 58.

<sup>107</sup> TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

<sup>108</sup> VV.AA., *Cuatro direcciones...* op.cit., p. 160.

### 2.2.3. El fotoensayo como narración visual: *El Santo Christo Ibérico*

El proyecto de mayor envergadura de Chamorro fue *El Santo Christo Ibérico*, un ensayo fotográfico de más de veinticinco años de duración, iniciado en 1974 y finalizado en 2000 con la indulgencia plenaria que prometía el Jubileo Vaticano. El ensayo encierra toda una serie de reflexiones sobre la omnipresencia de la cruz en una España en la que los signos del pasado, de los que cuesta deshacerse, impregnan el presente<sup>109</sup>.

El ensayo fotográfico proviene de la denominación “photoessay” propuesta por Eugene Smith en su trabajo *Minamata*<sup>110</sup>, un formato donde las fotografías han de guardar una relación interna, como si de una pieza teatral se tratara. A diferencia del fotorreportaje, donde generalmente trabaja un editor externo, es el propio autor quien lleva a cabo el proceso de edición, permitiéndose las revisiones necesarias hasta alcanzar el resultado deseado: “mirar antes, mirar durante el proceso y mirar después”<sup>111</sup>.



**Fig. 11.** Segovia, Koldo Chamorro, 1998.



**Fig. 12.** Tarazona (Zaragoza), Koldo Chamorro, 1988.

En el *Santo Christo Ibérico*, Chamorro recurrió a metodologías antropológicas<sup>112</sup> para, desde una observación participante, fundirse con el sujeto a fotografiar, “hacerse visible para ser invisible”<sup>113</sup>. Familiarizándose con los habitantes de los pueblos que

<sup>109</sup> CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro... op. cit.*, sin paginar.

<sup>110</sup> LEDO ANDIÓN, M., *Documentalismo... op. cit.*, p. 90.

<sup>111</sup> VÁSQUEZ ESCALONA, A., “El ensayo... op. cit., pp. 30-304.

<sup>112</sup> MUÑOZ, J., “De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico”, en *El mediterráneo, imagen y reflexión: II Muestra Internacional de cine, video y fotografía*, Granada, Diputación de Granada, 1999, pp. 149-162.

<sup>113</sup> BAÑUELOS, J., “Conciencia de luz, entrevista a Koldo Chamorro... op. cit., p. 381.

recorrió, captó la realidad –lejos de la artificiosa mirada turística–, introduciendo en ella su propia vida, ya que, a menudo, los ensayos fotográficos rozan lo autobiográfico<sup>114</sup>.

El elemento unificador del ensayo es la cruz, motivo iconográfico cristiano por excelencia, articuladora de celebraciones litúrgicas, al igual que aparece descontextualizada por Chamorro en escenas cotidianas, a modo de ícono<sup>115</sup>. Mediante imágenes aparentemente banales de andamios o postes telefónicos, se revelan los fantasmas<sup>116</sup> de la estricta moral religiosa del país durante el régimen.

Las imágenes del ensayo se prestan a clasificaciones según su cercanía a la cruz, comenzando desde dentro del propio ritual (Fig. 11) alejándose del mismo para captar lo que está sucediendo a su alrededor (Fig. 12), hasta llegar, en un ejercicio de madurez, a encontrar la cruz en otros contextos (Fig. 13 y 14), simbolizando con ello los rastros del catolicismo en la “España laica<sup>117</sup>”.



**Fig. 13.** Pamplona (Navarra), Koldo Chamorro, 1988.



**Fig. 14.** Construcción de la Torre Picasso, Madrid, Koldo Chamorro, 1987.

El fotolibro es el vehículo idóneo para el ensayo fotográfico, una experiencia visual cuya maquetación es fundamental, mediante la ordenación de imágenes y vacíos para modelar al gusto el ritmo de visionado<sup>118</sup>. Así como otros fotógrafos de su generación vieron sus fotolibros editados, –como es el caso de *Vanitas* de Cristóbal Hara o *Imágenes gitanas* de Ramón Zabalza– Chamorro nunca dispuso de una gran publicación en vida.

<sup>114</sup> VÁSQUEZ ESCALONA, A., “El ensayo... op. cit., pp. 305-306.

<sup>115</sup> Bernad, C., “Kodo volaba” en VV.AA., *El Santo Christo Ibérico...* op.cit., pp. 5-9.

<sup>116</sup> BERNAD, C., “Flashback: Koldo Chamorro”, en *Revista Contraluz*, nº 36, 2016, pp. 36-37.

<sup>117</sup> BERNAD, C., Conferencia... op. cit.

<sup>118</sup> GIL SEGOVIA, J., “El fotolibro... op. cit., p. 74.

En 2020, con motivo de la exposición celebrada en el Museo de Navarra, La Fábrica editó el fotolibro *El Santo Christo Ibérico*, construido con otros trabajos como *España Mágica*. La estructura del libro divide sus 108 fotografías –número significativo por ser sagrado en el pensamiento budista, y porque Chamorro anhelaba organizar su obra en múltiplos de doce dada su afición a la numerología<sup>119</sup>– en quince estaciones, siguiendo una línea narrativa emulando el *via crucis* que Cristo recorrió hasta llegar al Calvario.

Durante la elaboración del libro y la exposición fue esencial el trabajo curatorial para seleccionar imágenes que se adaptasen temáticamente a las distintas estaciones, partiendo de unas 1400 fotografías preseleccionadas por Chamorro. La utilización del *via crucis* como estructura encaja perfectamente con el discurso del *Santo Christo Ibérico*, ya que es un recorrido que permanece visualmente en nuestro imaginario.

La sala de exposiciones del Museo de Navarra (Fig. 15) se reordenó simulando una iglesia, con dos cruces enfrentadas en ambos “ábsides”, una fotografiada por Chamorro, y otra trazada con iluminación led, sintetizando las contradicciones entre tradición y modernidad. Cada “estación” de fotografías se acompañaba de un crucifijo extraído del fondo patrimonial del Gobierno de Navarra., colocadas en las diferentes “capillas” creadas para la exposición, logrando así que los visitantes procesionaran, abrazando sus propias cruces para enfrentarse a un recorrido por el paisaje social captado por Chamorro.



**Fig. 15.** Sala de exposiciones del Museo de Navarra, Eduardo Blanco, 2020.

<sup>119</sup> CAMARZANA, S., “El via crucis... *op. cit.*

### 3. Conclusiones

Este estudio ha permitido conocer la trayectoria de la fotografía española de la segunda mitad del siglo XX. Durante el periodo abarcado, se ha comprobado la constante falta de infraestructura nacional<sup>120</sup> en cuestiones de enseñanza y de difusión. Progresivamente, mediante las iniciativas de las agrupaciones mencionadas, se logró un mayor número de adeptos, hasta que, con el final de la dictadura se produjo una democratización tanto del país como de la fotografía.

La rica variedad de la fotografía española pone de manifiesto un inagotable espíritu renovador y creativo que debemos revalorizar, considerando además el difícil contexto en el que se gestó. Los contactos con la fotografía exterior fueron fundamentales para terminar de moldear lo que se estaba haciendo en España, encontrando influencias de grandes nombres internacionales que habían llegado con cierto retraso al país.

Paradójicamente, la desaparición a la que supuestamente se verían condenadas las tradiciones fotografiadas por los “Jinetes del Apocalipsis” no fue tal. Esta amenaza de extinción se vio revertida con el tiempo, hasta llegar a la actual *turistificación* de las festividades religiosas y los enclaves rurales. Con la reivindicación de las Autonomías y sus respectivas identidades culturales, las fiestas populares comenzaron a percibirse como elementos cohesionadores del pueblo, sumado a la declaración de estas tradiciones como patrimonio cultural<sup>121</sup>. Lo considerado arcaico aparece ahora mercantilizado mediante la espectacularización de la fiesta –como el caso de la Semana Santa andaluza o los *empalaos* de Valverde de la Vera– que mueve al año miles de turistas deseosos de presenciar rituales, ocasionalmente mediatizados y desprovistos de su elemento identitario inicial.

La introspectiva obra de Koldo Chamorro muestra un arriesgado relato de las tradiciones rurales españolas. Jugando entre la realidad y lo surreal, se alejó de planteamientos pintorescos, aunque no pudo evitar el encasillamiento junto a ellos, llegando a pasar injustamente desapercibido.

---

<sup>120</sup> VEGA, C., “Bases para una fotografía contemporánea” ... *op. cit.*, pp. 630-632.

<sup>121</sup> ARIÑO VILLAROYA, A. y GARCÍA PILÁN, P., “Apuntes para el estudio... *op. cit.*, pp. 13-28.

La visión de Chamorro fue la de un privilegiado que pudo formarse en el extranjero, para, a su vuelta, asimilar fotográficamente todos los cambios que España había experimentado en su ausencia. Mediante la fijación por los símbolos desde su estancia en África y su interés por los canales de difusión de la iconografía religiosa, construyó una cuidada metáfora visual de una España que, lejos de desaparecer, sigue perdurando, aunque ajena para muchos de nosotros.

#### 4. Anexos

##### ANEXO I: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

###### ❖ Libros

CALERI, S., “La fotografía española en tiempos de cambios: los estudios fotográficos y la Movida Madrileña”, en Hernando Noguera, L.C. et alii (dirs), *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, UNED, 2011, pp. 1-16.

CASTELLOTE, A., *Koldo Chamorro: imágenes inquietantes*, Madrid, La Fábrica, 1998.

FERNÁNDEZ, H., *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Vigo, La Fábrica, 2004.

FONTCUBERTA, J., *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.

LÁZARO SEBASTIÁN, F.J., “De cómo la fotografía española dejó de ser estática”, en Martínez Herranz, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 175-189.

LEDO ANDIÓN, M., *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997.

MIRA PASTOR, E., *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante e Instituto de Cultura Gil-Albert, 1991.

MOMEÑE, E., *11 fotógrafos españoles*, Madrid, Editorial Poniente, 1982, sin paginar.

MUÑOZ, J., “De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico”, en González Alcantud, J.A. (ed.), *El mediterráneo, imagen y reflexión: II Muestra Internacional de cine, video y fotografía*, Granada, Diputación de Granada, 1999, pp. 149-162.

PITTS, T., *Vanishing Spain*, Nueva York, International Center of Photography, 1990.

RABASCO PEIRÓ, M. *La representación del espacio en la obra fotográfica de Koldo Chamorro: la proxémica como metodología*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, Penguin Random House, 2008.

SOUGEZ, M-L. y PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

TERRÉ, L., AFAL 1956/1963. *Historia del grupo fotográfico*, Sevilla, IG Foto Editor S.L., Sevilla, 2006.

TERRÉ, L., *El grupo fotográfico Afal (1956-1963)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 1-20.

VEGA, C., *Fotografía en España (1839-2015)*, Madrid, Cátedra, 2017.

VV.AA., *10 fotógrafos españoles*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1989.

VV.AA., *Cristina García Rodero: España oculta*, Barcelona, Lunwerg, 1989.

VV.AA., *Koldo Chamorro*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.

VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

VV.AA., *Koldo Chamorro: Filico*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2003.

VV.AA., *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 245-256.

VV.AA., *Josef Koudelka*, Barcelona, Lunwerg, 2007.

VV.AA., *Koldo Chamorro: El Santo Christo Ibérico*, Madrid, La Fábrica, 2019.

#### ❖ Artículos

ARIÑO VILLAROYA, A. y GARCÍA PILÁN, P., “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España”, en *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, nº 6, 2006, pp. 13-28.

CODÉS LUNA, M.A., “Alabern, entre la promoció i l’afany de canviar les coses” en *Revista de Catalunya*, nº 229, 2007, pp. 47-65.

GIL SEGOVIA, J., “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”, en *Fonseca, Journal of Comunication*, nº 19, 2019, pp. 69-86.

LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX”, en *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas Do Património*, Porto, 2014, Volume XIII, pp. 213-226.

LÁZARO SEBASTIAN, F.J., “Fotografía española de los sesenta. Documento de una sociedad y tentativas de estilo” en *Artigrama*, nº. 35, 2020, pp. 69-88.

MIRA PASTOR, E., “La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España”, en *Concreta*, nº 0, 2012, pp. 28-41.

RUIZ, L., “Bronce y sueños. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Ensayos, nº 61, 2017, pp. 123-141.

TERRÉ, L., “Straight! La vía documental: Realidad y discurso en la fotografía: del grupo AFAL y sus referentes internacionales a la fotografía contemporánea española”, en *Revista Litoral*, nº 250, 2010, pp. 184-192.

VÁSQUEZ ESCALONA, A., “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar” en *Quórum Académico*, vol. 8, nº 16, 2011, pp. 304-314.

VELASCO, M<sup>a</sup> J., “La fotografía de la cultura popular a partir de la transición española (1975-1990)” en *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, nº 2, 2011, pp. 56-75.

VV.AA., “Flashback: Koldo Chamorro”, en *Revista Contraluz*, nº 36, 2016, pp. 32-43.

### ❖ Hemerografía

BRENSON, M. “A look at an Old Spain, The New Is Displacing”, en *The New York Times*, 12 de julio de 1992, sección C, 5. Reseña de la exposición “Vanishing Spain”. Consultado en : <https://www.nytimes.com/1991/07/12/arts/review-art-a-look-at-an-old-spain-the-new-is-displacing.html> (fecha de consulta: 6-VI-2022)

BERNAD, C., “Nuestro fotógrafo decisivo”, en *Diario de Noticias de Navarra*, 25-X-2009. Consultado en: <https://www.noticiasdenevarra.com/cultura/2009/10/25/fotografo-decisivo/5211.html> (fecha de consulta: 7-VI-2022)

CÁNOVAS, C., *Koldo Chamorro. Lo visible y lo invisible*, 12-XI-2012. Consultado en <https://www.carloscanovas.com/textos/koldo-chamorro-lo-visible-y-lo-invisible/> (fecha de consulta: 7-VI-2022)

ETXEBERRIA, P., “El Via Crucis de Koldo Chamorro”, en *Diario de Noticias de Navarra*, 21-II-2020. Consultado en: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2020/02/21/via-crucis-koldo-chamorro/1024930.html> (fecha de consulta: 7-VI-2022)

CAMARZANA, S., “El via crucis de Koldo”, en *El Cultural*, 21-VII-2020. Consultado en [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20200721/via-crucis-koldo-chamorro/506950933\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20200721/via-crucis-koldo-chamorro/506950933_0.html) (fecha de consulta: 7-VI-2022)

#### ❖ Webgrafía

BERNAD, C., Conferencia de presentación de la exposición *El Santo Christo Ibérico* de Koldo Chamorro, Museo de Navarra, 2020. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=AU6AXe\\_zAs&t=183s](https://www.youtube.com/watch?v=AU6AXe_zAs&t=183s) (fecha de consulta: 2-VI-2022)

BERNAD, C. y MARTÍNEZ, C., *Totum Revolutum*, documental realizado con motivo de la exposición *El Santo Christo Ibérico*, Museo de Navarra, 2020. Capítulos disponibles en: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLWh\\_n4Win6XnToDHvcXWPvcbI2pKQGK74](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWh_n4Win6XnToDHvcXWPvcbI2pKQGK74)

CÁNOVAS, C. Conferencia para el Museo de Navarra, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SFwypmjBehs> (fecha de consulta: 3-VI-2022)

LEDO ANDIÓN, M. Conferencia para el Museo de Navarra, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B8cjrYOfwfI> (fecha de consulta: 3-VI-2022)

[https://issuu.com/cultur.navarra/docs/catalogo\\_koldo\\_chamorro](https://issuu.com/cultur.navarra/docs/catalogo_koldo_chamorro) (fecha de consulta: 2-VI-2022)

<https://www.icp.org/exhibitions/vanishing-spain> (fecha de consulta: 2-VI-2022)

<https://fotocolectania.wordpress.com/category/exposiciones/tan-lejos-tan-cerca/> (fecha de consulta: 3-VI-2022)

<http://emuseum.fotocolectania.org/people/253/koldo-chamorro/objects> (fecha de consulta: 7-VI-2022)

<https://koldochamorro.es/> (fecha de consulta: 10-VI-2022)

<https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/koldo-chamorro-vida-obra-biografia/> (fecha de consulta: 11-VI-2022)

## ANEXO II: LISTADO DE PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

En el siguiente anexo se extiende un listado con las diferentes fuentes de las que han sido extraídas las imágenes empleadas en el cuerpo del trabajo, denominadas “Fig”, con su correspondiente numeración.

**Fig. 1.** Extraída de TERRÉ, L., *El grupo fotográfico Afal (1956-1963)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

**Fig. 2.** Extraída de TERRÉ, L., AFAL 1956/1963. *Historia del grupo fotográfico*, Sevilla, IG Foto Editor S.L., 2006.

**Fig. 3.** Fuente: Extraída de VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

**Fig. 4.** Extraída de VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

**Fig. 5.** Extraída de <https://www.moma.org/collection/works/46370> (fecha de consulta: 10-VI-2022)

**Fig. 6.** Extraída de VV.AA., *Cristina García Rodero: España oculta*, Madrid, Lunwerg, 1989.

**Fig. 7.** Extraída de <https://koldochamorro.es/> (fecha de consulta: 10-VI-2022)

**Figs 8 y 9.** Extraídas de VV.AA., *El Santo Christo Ibérico*, Madrid, La Fábrica, 2020.

**Fig. 10.** Extraída de Extraída de VV.AA., *Cristina García Rodero: España oculta*, Madrid, Lunwerg, 1989.

**Figs. 11-14.** Extraídas de VV.AA., *El Santo Christo Ibérico*, Madrid, La Fábrica, 2020.

**Fig. 15.** Extraída de <https://fotogasteiz.com/fotografo-koldo-chamorro-vitoria/> (fecha de consulta: 10-VI-2022)

### ANEXO III: EL SANTO CHRISTO IBÉRICO

En este anexo se han seleccionado quince fotos de las 108 que conforman el ensayo fotográfico *El Santo Chisto Ibérico*, una por cada estación del *via crucis*, correspondientemente identificadas.

I  
Iesus  
condemnatur  
ad mortem



(Sin datos)

II  
Iesus  
oneratur  
ligno crucis



Empalao, Valverde de la Vera (Cáceres),  
1981

### III

Iesus  
procumbit  
primum sub  
onere crucis



La puebla de Cazalla (Sevilla)

### IV

Iesus  
fit per dolenti  
Matri obvius



(Sin datos)

### V

Iesus  
in baiulanda  
cruce a Cyrenaeo  
adiuvatur



Salamanca, 1993.

VI

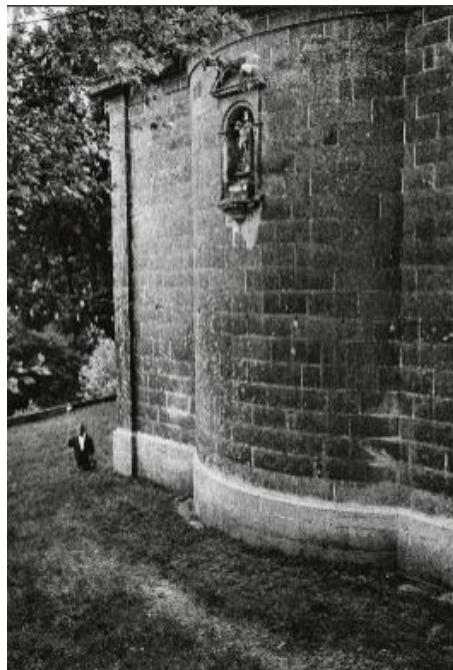
Iesus  
Veronicae  
sudario  
abstergitur



Moclín (Granada) 1980.

VII

Iesus  
procumbit  
iterum  
sub onere  
crucis



Lumbier (Navarra) 1980.

## VIII

Iesus  
plorantes  
mulieres  
alloquitur



Toro (Zamora), 1990.

## IX

Iesus  
procumbit  
tertium  
sub onere  
crucis



Mazarrón (Murcia), 1998

## X

Iesus  
vestibus  
spoliatur



(Sin datos)

**XI**

Iesus  
clavis affigitur  
cruci



Useras (Castellón), 1980.

**XII**

Iesus  
moritur in  
cruce



Useras (Castellón), 1981.

**XIII**

Iesus  
deponitur  
de cruce



Huelva, 1995.

**XIV**

Iesus  
sepulcro  
conditum



Monforte de Lemos (Lugo), 1985.

**XV**

Iesus  
ex mortuis  
resuscitat



Utrera (Sevilla), 1982.

## ANEXO IV: IMÁGENES COMPLEMENTARIAS

A continuación, aparecen en este anexo una serie de imágenes consideradas de gran relevancia para completar el contenido expuesto en el desarrollo analítico, en el que se han mencionado bajo la denominación “Fig.” con su correspondiente numeración romana.



**Fig. I.** Valencia. Robert Frank, 1952. Fuente:  
<https://valencialife.es/es/robert-frank-and-his-beautiful-photos-of-valencia-in-the-1950s/>



**Fig. II.** Gun I, New York. William Klein, 1954.  
Fuente:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265062>



**Fig. III.** *Niño con pistola, Barcelona.* Francisco Ontañón, 1959. Fuente: <https://www.museunacional.cat/es/collection/nino-con-pistola/francisco-ontanon/251655-000>



**Fig. IV.** *Sanfermines, Pamplona.* Ramón Masats, 1960. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/sanfermines-pamplona-0>



**Fig. V.** *Guardia Civil de Gala*. Julio Ubiña, ca.

1955-59.

Fuente:

<https://www.museunacional.cat/es/coleccio/guardia-civil-de-gala/julio-ubina/215185-000>

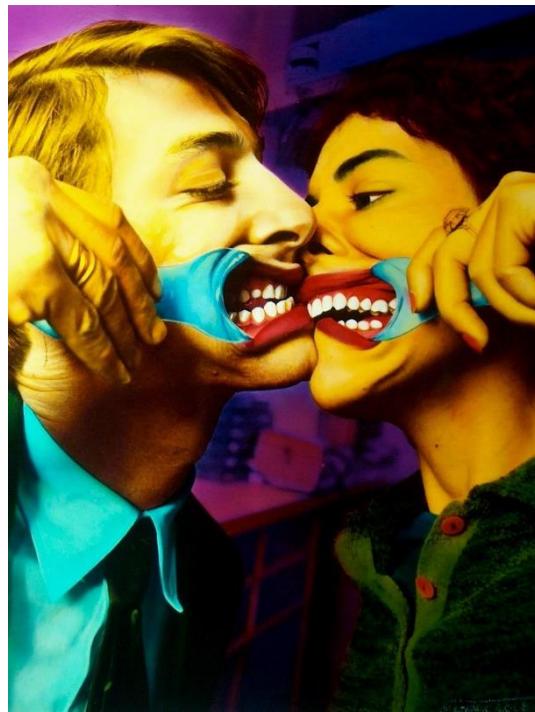


**Fig. VI.** *Semana Santa*. Ricard Terré, 1957.

Fuente: TERRÉ, L., AFAL 1956/1963. *Historia del grupo fotográfico*, Sevilla, IG Foto Editor S.L., Sevilla, 2006.



**Fig. VII.** Manifestación por la despenalización del aborto. Pilar Aymerich, Barcelona, 1983. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/manifestacion-despenalizacion-aborto>



**Fig. VIII.** El beso. Ouka Leele, 1980. Fuente: <https://fotocolectania.org/es/exhibition/133/la-movida-cronica-de-una-agitacion>



**Fig. IX.** *Tres hembras*. Alberto García-Alix, 1989.

Fuente:

<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/tres-hembras>



**Fig. X.** *La confesión (Saavedra, Lugo)*. Cristina García Rodero, 1980. Fuente: GARCÍA RODERO, C., *España oculta*, Madrid, Lunwerg, 1989.



**Fig. XI.** *Albalate de las Nogueras, 88.* Cristóbal Hara, 1988, *Lances de Aldea*. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/albalate-nogueras-88>



**Fig. XII.** *Semana Santa, Sevilla.* Fernando Herráez, 1974. Fuente: [https://elpais.com/elpais/2020/01/28/album/1580222968\\_533426.html#foto\\_gal\\_7](https://elpais.com/elpais/2020/01/28/album/1580222968_533426.html#foto_gal_7)



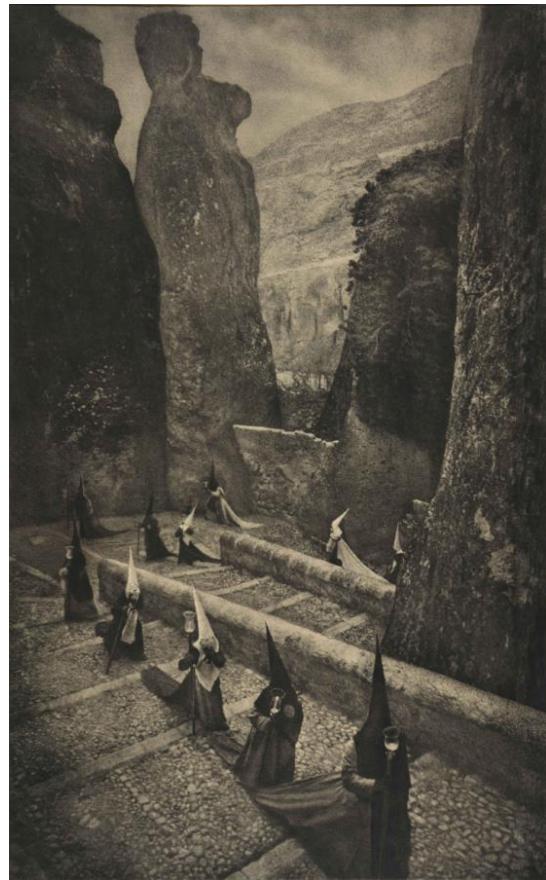
**Fig. XIII.** *Gitanos* 1973-1999. Ramón Zabalza. Fuente: <https://www.ramonzabalza.com/gitanos.html>



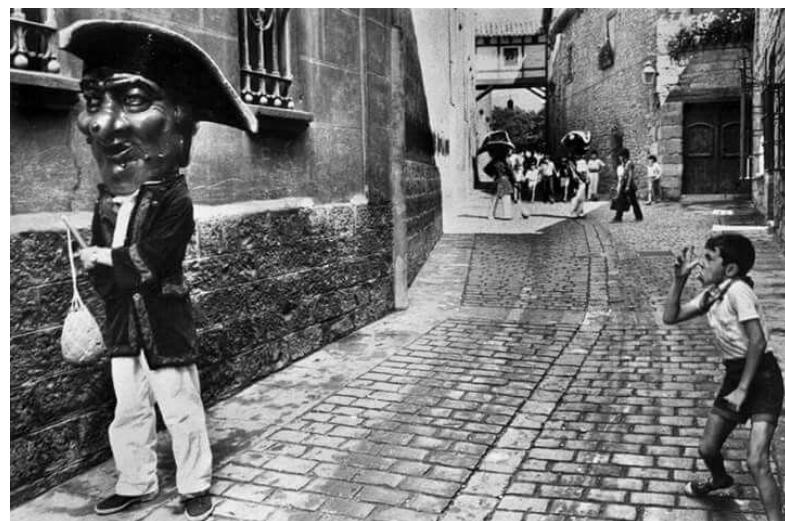
**Fig. XIV.** *El saludo militar replicado*, Archidona (Málaga). Koldo Chamorro, 1998. Fuente: Documental Totum Revolutum: <https://youtu.be/HF9RtIewINA> (31:52)



**Fig. XV.** *Untitled (Spanish Soldiers)* Eugene W. Smith, Spanish Village, 1951. Fuente: FERNÁNDEZ, H., *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Vigo, La Fábrica, 2004



**Fig. XVI.** *Penitentes de Cuenca*. José Ortiz Echagüe, 1939. Fuente: <https://www.munencasa.es/penitentes-de-cuenca/>



**Fig. XVIII.** *San Fermínes*. Inge Morath, 1954. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/425379127283241984/>



**Fig. XIX.** *Sanfermines*. Ramón Masats, 1957. Fuente:  
<https://tienda.lafabrica.com/fotografia/2103-ramon-masats-sanfermines.html>



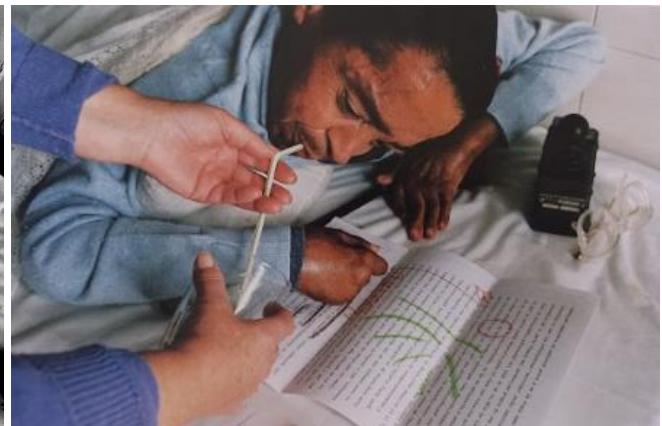
**Fig. XIX.** *San Fermín*. Koldo Chamorro. Fuente: Documental  
*Totum Revolutum*: <https://youtu.be/HF9RtliewINA> (1:05)



**Fig. XX.** *Sin título*. Koldo Chamorro, *Los Hijos-Dalgo de Iturgoyen*, Navarra, 1975. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/st-navarra>



**Fig. XXI.** Tomoko Uemura. W. Eugene Smith, Minamata, 1972. Fuente: <https://www.nippon.com/es/images/i00051/>



**Fig. XXII.** *Filico*, Koldo Chamorro, 2003. Fuente: VV.AA., *Koldo Chamorro: Filico*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2003.



**Fig. XXIII.** *Los peregrinos de Usera en Chodos*.  
Cristina García Rodero, 1976. Fuente: VV.AA.,  
*Cristina García Rodero: España oculta*,  
Barcelona, Lunwerg, 1989.



**Fig. XXIV.** *Castellón*. Koldo Chamorro, ca.  
1976. Fuente: VV.AA., *El Santo Christo  
Ibérico*, Madrid, La Fábrica, 2020.

## **ANEXO V: “CONCIENCIA DE LUZ”, ENTREVISTA DE JACOB BAÑUELOS A KOLDO CHAMORO**

A continuación, en este anexo se han recogido diferentes fragmentos de la entrevista realizada por el docente e historiador mexicano Jacob Bañuelos a Koldo Chamorro en 2006, con el fin de aportar la visión personal del fotógrafo sobre cuestiones abarcadas en el cuerpo del trabajo.

La entrevista “Conciencia de Luz”, ha sido extraída de la Tesis doctoral de Mario Rabasco *La representación del espacio en la obra fotográfica de Koldo Chamorro: la proxémica como metodología*, (dir. Josep Benloch Serrano), Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 357-394.

\*\*\*\*\*

**Jacob Bañuelos** es Doctor en Ciencias de la Información (Apto Cum Laude 1991-1995), en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid con la Tesis Doctoral *Fotomontaje Síntesis Visual: historia, teoría y práctica* (dir. Francisco García García). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2005, actualmente SNI-1.

Actualmente es Director Académico del Centro de Innovación Multimedia (CIM) y profesor e Investigador de Tiempo Completo Departamento de Comunicación y Tecnologías de la Imagen, Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México, donde imparte las materias de Fotografía, Fotoperiodismo en el Departamento de Estudios Culturales, así como Periodismo y Desarrollo en la Escuela de Graduados en Administración Pública y Políticas Públicas (EGAP). En 2008 publicó el libro *Fotomontaje*, de la editorial Cátedra.

**Koldo Chamorro** nace en Vitoria (Álava) en 1949. Estudia Ingeniería superior, Marketing y Economía Empresarial (Facultad de Derecho. Univ. de Navarra). Fue becado por la Dotación de Arte Castellblanch, por el Instituto Príncipe de Viana y por la Fundación Pilar i Joan Miró. Ex miembro de Minority Photographers (New York) y del Grupo Alabern. Desarrolla actualmente su actividad profesional como fotógrafo freelance teniendo entre su cartera de clientes al Grupo Prisma (Francia), Condé Nast, etc.

Ha participado en un gran número de proyectos fotográficos nacionales y en el extranjero y lleva impartiendo talleres desde los años 70. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas, entre las que destacan la Center of Creative Photography (Tucson, Arizona), la colección Polaroid (Boston) y un largo etcétera. Y en colecciones privadas (en Europa, EE.UU. y Japón).

Actualmente edita el proyecto fotográfico *El Kapote* con la editorial Tusitala. Durante más de 34 años realiza entre otros la monografía fotográfica *El Cristo Ibérico*. Tiene concluidos varios libros teóricos sobre análisis y metodología fotográfica de los que en esta entrevista aparecen algunos importantes conceptos desarrollados en los mismos y que son indudablemente inéditos. Retratista poético, documentalista profundo y un pensador de la fotografía desde su origen.

En Coyoacán, México D.F., Koldo nos brinda una charla apasionante sobre sus principales conceptos relacionados con la fotografía y sobre su experiencia personal más íntima ligada al medio<sup>122</sup>.

**JB: ¿Por qué la fotografía, Koldo?**

**KC:** Ante todo, como curiosidad. Y por la posibilidad de llegar a sitios en los que no podría llegar de otra manera. Un motivo más es la investigación a la que te lleva la fotografía, convertida sin duda en una excusa a nivel personal. Creo que la gran pregunta es ¿para qué sirve la fotografía? Y la respuesta es: para aprender. Mantengo que la fotografía más útil es aquella que sacia tu curiosidad aprendiendo, con lo que, sin duda, también a los demás les enseñará algo. Eso nos lleva a saber evitar los discursos de creación conocidos como de auto-remisión, discursos donde el autor se escribe a sí mismo, como un diálogo entre espejos, en los que puede estar el autor o no. Es más aceptable asumir el corpus como una autobiografía, pero finalmente sabiendo que en ella la palabra se sustituye con imágenes.

Llegué a la fotografía porque mi padre tenía amistad con Albert Schweitzer, músico, médico suizo e inventor de las ONG's, quien creó años antes un hospital en Lambarené (Gabón). Cuando lo conocí (1954), apareció en mí la conciencia potencial de

---

<sup>122</sup> Introducción a la entrevista “Conciencia de luz”, extraída de RABASCO, M., *La representación del espacio en la obra fotográfica de Koldo Chamorro: la proxémica como metodología*, (dir. Josep Benlloch Serrano), Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 357-359.

la fotografía, pues coincidimos con William Eugene Smith con motivo de realizar el “ensayo fotográfico” sobre Albert para Life. Tenía casi 6 años.

William Eugene Smith me trató magníficamente bien para ser aún un niño. También fue el que levantó la curiosidad irrefrenable sobre el misterio de la fotografía, por lo que su encuentro y las andanzas compartidas me impactaron mucho. Una sensación muy lúcida que se añadía a su gran altura, a su mirada pícara...

**JB: ¿Cómo llega a ti la primera cámara?**

**KC:** Era una máquina/cajón/foco fijo de la casa Agfa, que me regaló el amigo de mi padre a los 12 años. No tendría más compañera inseparable desde entonces, que devoraba la paga semanal a cambio de cazar misterios. Y sin ostentación alguna porque se suponía que no era algo, o nada, serio.

[...]

**JB: ¿Qué influencias de otros fotógrafos tienes en tu obra?**

**KC:** Me han influenciado ciertas literaturas clásicas, de culto posiblemente. También he sido marcado por la intensa formación que tuve en dibujo industrial. Y por la música. Mis imágenes tienen más lenguaje y construcción que literatura, no obstante. Naturalmente hay influencias ideológicas, conceptuales y algunas constantes de carácter místico, religioso entre lo que procede desde lo litúrgico, de lo que es ceremonial o sacrificial, territorios adquiridos por mi formación como persona en África.

Según el libro de *Proxémica fotográfica* que escribí, lo que tengo básicamente asumido en esta fase de autor es un trabajo de cazador, pues frente a la cultura occidental, cuya actitud para hacer fotos es excesivamente severa; la colecciónista, está la africana que es mucho más ritual, más simbólica, menos evidente e ideológica conceptualmente hablando como mucho. Por eso insisto tanto en que uno debería saber fotografiar solo lo que se ama, lo que se necesita para lograr un tránsito evolutivo. Esto tenerlo bien asumido frente a lo que el mercado intenta vender, pues si lo consientes, es dejar de hacer lo que te pertenece, para ocuparte en engordar la biografía de los demás. Si caes en ese modelo de mercado dejas de ser tú mismo: copias, plagias, apropiaciones pensando que los simulacros son demasiado costosos y, en el fondo, descarados y transgresores, lo que puede resultar incómodo e inconveniente para tu negocio. El mercado, que tiene una lógica de almacenaje, para hacer la selección de lo que le sirve y lo que no, tira a la basura todo lo

que no resulta dócil y grato. Este modelo imperial está instrumentalizado por el sistema mercantil cuya honestidad parece, ahora mismo, razonablemente dudosa.

Pertenezco a una generación especial, como de tránsito y conclusión de un periodo histórico que podemos suponer como el post-clásico. Por otra parte, me ha tocado viajar mucho, he conocido a mucha gente diversa y entrañable, lo que me ha permitido tener intercambios de experiencias vitales y complicidades estéticas a medio camino entre el antagonismo visceral y la complementariedad propia de las inteligencias de “los sistemas adaptativos”, pero sabiendo que todo el mundo contamina a los demás, que contaminamos irremediablemente. No hay un autor que me haya contaminado particularmente algo o a alguien pues junto al turismo, la fotografía parece como un sistema particularmente agresor en este sentido. Hay fotógrafos que me interesan, sin duda, pero tiene que ver más con cuestiones de configuración de orden personal.

Desde Ansel Adams, Cartier-Bresson, Don McCullin, a alumnos que también me han dado referencias analíticas muy fecundas. Los músicos, los compositores, me han afectado claramente mucho. Desde el punto de vista de la apropiación descarada, he estado más cercano al mundo de la música que al de la fotografía. Desde Leoš Janáček hasta la música tribal en Malawi. Lo más importante en el momento inmediato a construir la foto, es aprender su pulso y saber respirarlo. Si unificas la respiración, tienes un recurso energético muy importante y un principio de coherencia, pues la energía necesaria sabe comportarse en la reserva de la imagen latente. Esto lo aporta la música. Entonces puedes oler mejor, oír más allá del supuesto, notar tensiones térmicas... en abanico. Con esa adquisición sabes en qué disposición están otras personas que están, a modo de interventoras, en la construcción de tu imagen. Si tienes pulsos respiratorios con altibajos, mal vas a tomar una imagen. Vas mal para el momento de consolidarla.

[...]

**JB:** Tienes un archivo de 4 millones de imágenes, más o menos. ¿Qué compone tu archivo?

**KC:** El archivo tiene cuatro niveles de interés y está todo lo que he generado hasta la fecha. El A) es obra personal definitiva, el B) es obra personal descartada, el C) son trabajos de encargo, y el D) es documentación genérica. En el C) y en D) hay mucho trabajo mercenario hecho en diapositiva. También existe un sub-capítulo que pertenece a los trabajos de exploración: proyectos tipo laboratorio, de investigaciones temáticas y

narrativamente estructurales, de hipotéticas soluciones constructivas o de análisis sinestésicos, asunto que ciertamente me ha preocupado mucho partiendo de que la base, los haluros de plata, permiten cierto tipo de memorizaciones de alto nivel y reproductibilidad dada su finura y su elegancia físico-química.

Este marco aludido es independiente del gran corpus de mis grandes trabajos personales. El tema de *El Cristo ibérico*, *Los Sanfermines*, o el cajón de sastre que es la *España mágica*, proyecto políticamente incorrecto sobre la evolución sociopolítico laboral de España a partir de los años setenta, tema aparentemente simplón para ciertos críticos escasamente equipados, pero que juzgo con un importante nivel de conciencia y de disponer en su discurso ninguna concesión al uso del dogmatismo y el proselitismo político. Existen, evidentemente, otros temas más que evito aludir para no ser excesivo, puesto que al superar mi trayectoria profesional a los treinta y ocho años de dedicación lógicamente, cabe bastante. Bueno, malo y, a veces, mediocre.

También he hecho moda, desnudo, fetichismo erótico sagrado en la cultura judeocristiana y mucho más.

[...]

**JB:** ¿Por qué *El Cristo Ibérico*?

**KC:** Porque me permitía introducir cosas aparentemente muy comunes que por connivencias diversas (pugilato entre la iglesia, los poderes nobiliarios y el del estado moderno) estaban soterradas de la Península ibérica. Como fue la importancia y la desamortización de la Orden del Temple, que genera las cuatro grandes órdenes militares nobiliarias que hay ahora mismo activas en España. El historial oscuro del camino de Santiago que explica el popular “Juego de la Oca”. No son evidentes, pero están ahí. Por ejemplo, cuando estoy en territorios de la Orden de Montesa, asumo que hay cierto tipo de liturgias que tienen relación con el fuego. En los de la Orden de Alcántara, hay muchas que tienen que ver con el agua. La Orden de Santiago, tan vinculada al Camino de Santiago, está en cierta medida atada sutilmente con liturgias entroncadas con el viento. La Orden de Calatrava asume cierto tipo de celebraciones que tienen que ver con las diosas venusianas descaradas sexualmente, reconvertidas en homenajeadas Vírgenes Negras cristianas. Entendí que todo esto iba a cambiar rápidamente. No se sabía si pudiera ser con la aparecida, y mortal, “globalización” como un descafeinado igualitarista o por cual argumento. La defunción venía escrita por delante... Ahora mismo, aparte de la

“globalización”, las franquicias y demás, hay un proceso de auto extinción, un cambio aparente, generacional. La historia de la humanidad acababa con el año 2000. La tecnología cambia el comportamiento y las perspectivas que cada cual se puede hacer. Si no hubiera mundo digital, el hedonismo que actualmente vivimos no sería concebible. El mundo digital es la relación de uno contra uno mismo. Como esto estaba ahí, intenté hacer un relato lo más autobiográfico posible, hasta el año 2000. Oficialmente mis grandes proyectos los cerré entonces.

Abreviando. *El Cristo ibérico* reúne las liturgias que tienen que ver con manifestaciones cristológicas, amparadas en la religión católica gracias a mecanismos de tipo sincrético, que proceden de ritos antiguos que se pierden en el origen de la humanidad. La cruz no es más que una metáfora atormentada del árbol de la vida, del conocimiento, de lo que se alumbra para adquirir cierta conciencia humana desde la fuerza de la tierra. He fotografiado los ritos en sí y situaciones paralelas a esos ritos en los que este catálogo de dicho universo existe, conviviendo con sus variantes. Sabremos, por tanto, que en toda manifestación religiosa hay dos ámbitos intercalados o superpuestos; el oficial y el extraoficial, que no es el popular, sino el de los conocedores que lo practican para mantener la pureza del rito. La razón es que muchos ritos se han realizado en sitios, territorios particularmente energéticos, no mágicos, sino energéticos que para mantener su naturaleza confidencial se usaban utilizando ciertos simulacros una vez al año. Ejemplos de este tipo de manifestaciones son la romería penitencial en la que se portan al hombro cruces de madera de hasta cuarenta kilos al monte Izaga, en Navarra, o *Els peregrins de les Useres*, en Castellón. Romería penitencial de ayuno, abstinencia, en la que los peregrinos deben caminar descalzos y someterse a una prueba iniciática en una cueva santificada a cierta virgen mediante la humillación de lavar los pies descalzos y heridos a los otros componentes de la peregrinación.

**JB:** ¿Hay una visión crítica de *El Cristo Ibérico*?

**KC:** Siempre hay una visión crítica. En el acto de pensar ya estás criticando algo. Me parece más respetable hablar de opinión. Evidentemente hay opinión. Para el fundamento de cada tema, he intentado que fuera la opinión oficial. Luego he ido analizando esa opinión oficial y dando mi punto de vista respecto a esa opinión hasta donde se podía aceptablemente. Los ancianos estuvieron siempre presentes como conocedores de una cierta tradición. Los otros simplemente como asistentes a un encuentro festivo con recortes entre dionisíacos y báquicos. La opinión mantenida es una

suma de opiniones, de puntos de vista, de estados emocionales e intereses estéticos. Tuve mucho cuidado en que las razones constructivas mantuvieran un mismo nivel. Realizar un trabajo monográfico de 30 años, de otra forma, cambiando la sintaxis visual, haciéndote eco de odas y otros postines, sería un disparate: la verdad es que este tipo de proyectos, por su concepción, exigen un nivel de concentración muy alto. En el trabajo personal se van creando bocetos, algunos los usas y otros no. Ahora que tengo estos trabajos cerrados, el proceso se va sistematizando para tranquilizar esas fuerzas puestas en disposición, para que no vuelvan a aparecer. De otra manera vuelven a aparecer. A partir de ahora, empiezo a hacer lo que llamo "mi obra personal", que es partir de todos los bocetos que tengo almacenados, construir y reconstruir imágenes que son sumas de pedazos de imágenes que he ido viendo, viviendo y coexistiendo con ellas mientras se producían. Por ejemplo, estoy haciendo un trabajo sobre el tema de la esclavitud en términos generales, que es un trabajo de reconstrucción de bocetos que he ido generando más situaciones que personalmente he vivido. A raíz de mi viaje a México, me doy cuenta de que existe la posibilidad de desarrollar "El Cristo ibérico" en Latinoamérica, pues acá el impacto de la globalización queda acotado en las grandes urbes todavía.

[...]

**JB: ¿Tres fotógrafos españoles que puedes destacar?**

**KC:** Ramón Masats es definitivamente nuestro padre. De los contemporáneos, cito a Manel Esclusa, a Fernando Herráez y a Javier Vallhonrat en su potente etapa inicial. Pero insisto: ser fotógrafo no es un concepto, es una actitud del día a día lo que convierte a la situación inicial de partida que aludo sobre los autores en una referencia excesivamente frágil, pues somos de consumo casi interno, debido en gran parte a la tendencia endogámica que existe desde el albor de los tiempos.

[...]

**JB: ¿Haces la imagen o la capturas?**

**KC:** Primero me hago visible, para hacerme invisible. Si la gente te permite estar, entonces puedes moverte sin contaminar el escenario. Sin llevarte almas descuidadas. Tengo en mente algo que quiero contar, que resolver desde un boceto previo más o menos corregido en función de los datos que aparecen para enriquecer un supuesto mental de forma que no sea arbitrario el resultado. Una vez que esto se consolida, nace la imagen

en su estado latente, una partitura significativa para el resultado. Una sintonía de energías entre lo que quiero fotografiar y el momento previo al acto fotográfico. Si no estás en el nivel conveniente no fotograñas, sino que robas la imagen. Tiene que existir una relación muy transparente de equilibrio entre lo que das y lo que recibes. Robas el alma cuando no transfieres energía, sino que vampirizas porque te la llevas.

Hay personas que creen que son muy buenos fotógrafos porque son grandes vampiros, algo presuntamente invisibles, con su artillería de campo. Los nuevos vampiros del siglo XX son fotógrafos indudablemente y los del XXI, me temo que también. Cuando extraes energías ajenas sin consentimiento, éstas pueden, generalmente así ocurre, actuar en el fotógrafo de manera negativa. La obra puede perder solidez e incluso puede esta estrategia enfermarte con severidad. Se somatiza fatalmente este tipo de descaros como ocurre con los trastornos interpersonales tipo *mobbing*.

La sociedad contemporánea sabe que esas imágenes, producto del vampirismo, son imágenes muy endebles, pero se usan abundantemente para que no haya un tono intelectual y de pensamiento elevado. Volvemos al principio universal de la docilidad como caldo de estancia con sus premios a la obediencia y al consumo.

*México, septiembre de 2006.*