



eduardo
momeñe
fotografías en europa

A **Santiago Barandiarán** (1950-2004),
que siempre veía un poco más lejos

Agradecimientos

Gloria Collado
Jorge López Bru
Antonio Navarro
Antonio Ortega

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería
© de los textos: Gloria Collado y Eduardo Momeñe
© de las fotografías: Eduardo Momeñe

Coordinación: José Ignacio Abejón y Miriam Sainz de la Maza
Diseño catálogo: Miriam Sainz de la Maza

Impresión: **Artegraf, S.A.** (Calle Sebastián Gómez, 5. Madrid) • *Depósito Legal:* M-23.760-2005

eduardo
momeñe
fotografías en europa

del 7 de junio al 22 de julio de 2005



Guillermo de Osma
G A L E R Í A

Claudio Coello, 4 • 28001 Madrid
Tel.: [34] 91 435 59 36 • Fax: [34] 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com • gdeosma@ciberia.es



Vlaanderen, 1999 [cat. núm. 20]

Viajes por el Amor y la Muerte

Gloria COLLADO

“Cher, très cher, admirable et charmant ami...”

Georges Perec

En 1989, y tras un breve fin de semana en Londres, en el que aproveché para ver una de las grandes exposiciones con las que en ese año se conmemoraba el 150 aniversario de la invención de la fotografía, me instalé en París. Era una fecha en la que franceses y británicos coincidían en su conmemoración pero por distintos motivos. Los franceses rememoraban ese 7 de agosto de 1839 en el que François Arago hizo público el secreto de la fotografía y solicitó la votación de “La loi sur la photographie”: el invento que el Estado Francés había adquirido el 14 de junio -a través de una renta vitalicia a Daguerre y a los herederos de Niepce- y que de este modo brindaban al mundo entero. Los británicos, por su parte, se hacían eco de la presentación pública ese mismo año del procedimiento negativo-positivo (calotipo) que inventara William Henry Fox Talbot y con el que quedaría definitivamente fijado el principio de la fotografía tal como se ha desarrollado hasta nuestros días.

Cuando llegué a París en septiembre de 1989 se había inaugurado en el Centro Georges Pompidou la exposición “l’Invention d’un art” que supuso el mayor acontecimiento fotográfico de ese año. Fue su comisario Jean-Claude Lemagny, conservador de fotografía de la Bibliothèque Nationale y sin duda una de las figuras más respetadas de la teoría fotográfica en Francia. Su defensa de la Fotografía desde la reflexión sobre el Arte le avalaba para realizar esta muestra en la que se confrontaban sin precedentes hasta ese momento fotógrafos y artistas plásticos. No fueron pocas las voces ortodoxas que se elevaron en contra de esta mezcla insólita, especialmente en el entorno fotográfico, pero Lemagny estaba en lo cierto y su selección permitió abrir una vía, al menos en Francia, para la difusión de la imagen fotográfica dentro de los canales de las artes plásticas.

Entre 1990, fecha en que colaboré en la exposición “Tango” de Isabel Muñoz, y 1998, que presenté los autorretratos de David Nebreda¹, realicé siete exposiciones entre España y Francia bajo ese denominador común de fotografía y arte. Entre ellas “Madrid: años 80. Imágenes de la Movida”² que fue presentada en el *Mois de la Photo* de París en 1994, dentro del apartado “La ciudad y la modernidad fotográfica”. De los fotógrafos allí seleccionados, tres que yo sepa exponen en distintas muestras de PhotoEspaña 2005: Alberto García-Alix, Miguel Trillo y Eduardo Momeñe. García-Alix nos trae su visión de París, ciudad en la que se instaló “provisionalmente” hace un par de años y ahí sigue; Trillo, se fue hasta La Habana en busca de sus personajes urbanos, y Eduardo Momeñe “reaparece”, tras una estancia en Bruselas de cuatro años, con estas “Fotografías en Europa”.

Momeñe y yo hicimos el camino a la inversa en 1997: él pegaba carpetazo a la revista Fotografías, mientras hacía las maletas para Bruselas, y yo, junto al compositor Jorge Fernández Guerra, volvía a Madrid

1 “David Nebreda. Autorretratos-Autoportraits”, exposición presentada dentro del apartado *L’enfermement photographique*. Catálogo.

2 Exposición presentada en la galería Le Monde de l’art rive gauche, noviembre 1994. Fotografías de Félix Lorrio, Ouka Lele, Luis y Pablo Pérez Mínguez, Juan Ramón Yuste, Miguel Trillo, Gorka Dúo, Alberto García-Alix, Eduardo Momeñe, Javier Vallhonrat. Itineró por varias ciudades europeas durante 1995 (Burdeos, Munich, Bremen, San Polten, Klagenfurt). Catálogo.

para embarcarme en la edición de Doce Notas, una revista de música que, aunque con otro nombre, había quedado aparcada en aquel año de 1989. Si cuento todo esto es porque desde 1998, en que presenté la obra inédita de David Nebreda en el *Mois de la Photo* de París, no había vuelto a manifestarme públicamente en relación con la fotografía, ni con ningún otro arte, hasta este momento.

Digamos que estas imágenes de Momeñe han ejercido la función de antídoto que necesitaba para contrarrestar el desinterés por la fotografía que desde hacía seis años me embargaba impidiéndome cualquier valoración estética. Porque, como bien apuntó Michel Surya³, “nadie ha matado a Dios sino que ha muerto [...] por su incapacidad para continuar soportando el mal que el hombre se hacía”. Si interpretáramos Dios como metáfora de Arte -aunque no fuera esa la intención de Surya-podría entenderse mejor mi descrédito por cualquier manifestación artística tras dar a conocer la obra de Nebreda.

Hace un par de años me regaló un amigo el libro *Austerlitz*⁴, del alemán W. G. Sebald, y de nuevo se me agolparon todos aquellas sensaciones de infancia que me ayudó a revivir la literatura del escritor francés, de origen polaco, Georges Perec. Me fue imposible evitar las lágrimas cuando a Austerlitz le muestran una foto de su niñez, diciéndole: “sí, y éste de aquí, en la otra fotografía (...), ése eres tú, Jacquot, en febrero de 1939, aproximadamente medio año antes de haberte marchado de Praga”. Recuerdo que antes de irme a París, leí *La vida: instrucciones de uso*, de Georges Perec, un libro que Italo Calvino⁵ recomendaba fervientemente en una de sus seis propuestas para el próximo milenio. Ya en París, le seguí la pista hasta hacerme casi con sus obras completas que se convirtieron en mi guía para adentrarme en la ciudad. He recorrido sus calles y me he identificado con sus habitantes a través de la lectura de *Les choses*, *Un Cabinet d'amateur*, *Un homme qui dort*, *Penser/classer*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *Perec/rinations*, *Je me souviens*, *L'infra-ordinaire* y *Espèces d'espaces*. Acabé enamorándome de ella con *W ou le souvenir d'enfance*⁶, ese doble relato en el que entrelaza una novela de ciencia ficción con su propia autobiografía.

El paralelismo entre el personaje de ficción de Sebald, entre Jacquot Austerlitz y el escritor Georges Perec es tan evidente que es difícil no pensar en la influencia que el autor francés haya podido ejercer sobre el alemán. “Toda mi infancia y juventud [...] no supe quién era en realidad. [...] Una instancia anterior o superior a mi capacidad de pensar [...] me ha protegido siempre de mi propio secreto”, son palabras que Sebald pone en boca de Austerlitz, mientras que Perec expresa de este modo el mismo sentimiento: Esta ausencia de historia me ha tranquilizado mucho tiempo: su aridez objetiva, su evidente apariencia, su inocencia, me protegían, pero ¿de qué me protegían, si no precisamente de mi historia?...” Creo que lo que ambos autores transmiten me ha ayudado a mantenerme viva, como diría Momeñe, estos años.

Pero hay algo más en estos escritores que justifica que se hable aquí de ellos, y es su manera de ahondar en la imagen fotográfica y su potente capacidad para fijar, recuperar e imaginar un pasado del que inexpli-

3 En el catálogo de “David Nebreda. Autorretratos-Autoportraits”.

4 W. G. Sebald (1944-2001). *Austerlitz*. Editorial Anagrama. Colección Panorama de narrativa, Barcelona. 2002. Primera edición en alemán: Carl Hanser Verlag, Munich 2001.

5 Italo Calvino (1923-1985), *Seis propuestas para el próximo milenio*, editorial Siruela. Madrid, 1998. (Calvino fue miembro de grupo de literatura potencial “Oulipo”, junto con Perec y Queneau. Perec le dedicó sus “Doscientas cuarenta y tres tarjetas postales en colores verdaderos” (*Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables*) publicadas dentro de la recopilación de textos *L'infra-ordinaire* de la colección La librairie du XXe siècle de las éditions de Seuil, París 1989.

6 Georges Perec (1936-1982). *W ou le souvenir d'enfance*. Éditions Denoël, París, 1975. Sobre esta obra existe un ensayo y dossier documental de Anne Roche en la colección Foliothèque, Éditions Gallimard, 1997. (Edición en castellano *W o el recuerdo de la infancia*. Muchnik. El Aleph Editores, S.A., Barcelona, 2003).

cablemente fueron -o fuimos- separados. Ellos, como Momeñe con sus fotografías, nos ayudan a salir de la amnesia en la que constantemente nos sumergimos.

No se muy bien si en estas imágenes, Momeñe se ha propuesto recuperar la memoria de esta vieja Europa o es que la “Historia, la Grande, la Historia con hache mayúscula”, que diría Péric, responde por él y aflora en el paisaje, en ese frío del norte que aquí apenas intuimos y del que no ha querido darnos pistas: estas imágenes, nos dice, “...se limitan a mostrar ciertos lugares y personas en una aproximación puramente documental, en la línea de las tarjetas postales...”

Canales, arquitecturas industriales, de ese frío mar del norte, o edificios en miniatura, son algunas de las caras de Holanda que aquí se muestran; pero también lo es la entrada a la Casa-Museo de Anna Frank donde aguardan pacientes turistas y es, sobre todo, la imagen de una niña que en la espera descubre la cámara y desafía al fotógrafo con su mirada. La siniestra imagen del piano de Arthur Seyss-Inquart, el mayor responsable de la deportación sistemática y el exterminio de la población judía de Holanda, completa este álbum postal de los Países Bajos.

En los momentos más duros de los años 90, ni resaca del muro de Berlín, ni primera Guerra del Golfo; en los bombardeos de Sarajevo, volví a apoyarme en Péric para recuperar la ilusión en Europa. No hará un año, en un número monográfico de Doce Notas dedicado a Edward Said en el primer aniversario de su muerte, se incluyó como prefacio un fragmento de una carta de Péric escrita desde Sarajevo en 1957 donde la compara con ciudades como Argel y Tel Aviv⁷.

En el nº 6 de Fotografías, leemos en titulares de periódicos de 1993⁸: “Sarajevo: combatir o cavar”, “Las mil huellas de la limpieza étnica”, “Los serbios arrasaron todo en su retirada de Igman y Bjeslanica”. Me confesaba Momeñe hace muy poco que la “crisis” de los Balcanes -una forma de interpretar la “guerra” a las puertas de casa-supuso un vuelco en su forma no ya de ver el proyecto de Europa, si no en su visión fotográfica. En este mismo número de Fotografías, en la pág. 41, aparece en fúcsimil la carta de M. Constante⁹, fechada en Montpellier en junio de 1994: “...te diré que tengo fotos de Mauthausen [...] de las murallas del campo (construidas por los españoles); de la cantera y de sus escaleras (el “matadero” de los españoles); y personales tengo el original que me hizo la Gestapo en Viena en noviembre de 1940, y la de presidiario hecha en Mauthausen al entrar allí en 1941...” Ninguna foto acompañó la publicación de esta carta.

Para alguien que tiene la mala costumbre de rastrear la iconografía desde un punto de vista cronológico, no deja de llamar la atención que las primeras fotos de este viaje por Europa de Momeñe, sean de Alemania (1998) y no de Bélgica. Esas primeras imágenes tan diferentes (el taxi de Bottrop y la barca wagneriana de Luis II de Baviera) o tan significativas, como la entrada al crematorio de Dachau, camuflada por la vegetación, contrastan con las verdaderas -o falsas- “postales” de las ciudades belgas u holandesas, engalanadas de piedras milenarias, que realiza entre 1999 y 2001. Entremedias, sabemos que en el año 2000 estuvo en Londres y en 2001 en París, como así lo muestran las fotografías del British Museum, de Notre Dame de París y de la Tour Eiffel. Tan sólo estas tres imágenes me habrían bastado para revivir mi antigua pasión por la fotografía, especialmente las de París, ciudad en la que entre las muchas fotos que de esos dos monumentos

7 (“...es la hora abisinia - el sol aglutina las moscas - el asfalto arde - hasta las 6 el silencio reinará despóticamente sobre Sarajevo la bella, la ciudad de las treinta mezquitas que se parece torre a torre a Grenoble, a Argel y a Tel Aviv...”). En *Cher, très cher, admirable et charmant ami... Correspondance Georges Péric&Jacques Lederer*. Éditions Flammarion, París, 1997..

8 Del portafolio *Veintiocho razones contra una sinrazón*, de Álvaro Sampedro Martínez. Fotografías, nº 6, noviembre-diciembre 1994, pp. 36-37.

9 M. Constante, autor de *Los años rojos*. Nogara libros, Zaragoza.

he podido encontrar, a lo largo de ocho años, en exposiciones, libros o catálogos, no he visto nada comparable, o nada que a mí me haya emocionado tanto como esta visión renovadora de unos iconos tan desgastados.

De Momeñe sólo conocía un paisaje antes de enfrentarme a esta obra que considero monumental en su trayectoria artística. El paisaje en cuestión lleva por título “En un lugar de Europa” y es un idílico paisaje de los Pirineos con vacas pastando. Fue un regalo que me hizo y que ahora veo como preámbulo a estas Fotografías en Europa. Entre sus retratos de los ochenta, sus desnudos, sus parodias de géneros fotográficos y estos paisajes europeos, Momeñe había hecho alguna incursión en la manipulación de imágenes en el ordenador. Ferviente desenmascarador de la pretendida objetividad fotográfica, había creado un fotógrafo de ficción.

Una casa en el bosque, alguien curioseando hacia su interior desde una ventana. Está fechada en Cuesmes en 1998. En Cuesmes está también fechada, en 1880, una de las cartas a Theo que escribiera Vincent Van Gogh desde esa población minera al sur de Bélgica, donde el pintor convivió con los mineros. La prisión, escribe Van Gogh, “se llama a veces prejuicio, malentendido, ignorancia fatal de esto o aquello, desconfianza, falsa vergüenza...”.

Sobre un paisaje de Flandes (Vlaanderen) el cartel de Les Misérables nos trae a la memoria el exilio a Bruselas de Victor Hugo en 1852. Tres años antes había leído su “Discours d’ouverture du Congrès de la Paix”, el famoso discurso que la Unión Europea ha alzado como bandera (“...*Un jour viendra où l’on verra ces deux groupes immenses, les Etats-Unis d’Amérique, les Etats-Unis d’Europe, placés en face l’un de l’autre, ce tendant la main par-dessus les mers...*”). Lo que nunca pudo imaginar el autor de Les Misérables es que Europa pagara tan cara esa ansiada Paz en la unidad ●

Gloria Collado,
Madrid, 7 de mayo 2005

Catálogo de obras

Todas las fotografías están positivadas sobre papel *Endura Kodak* en el laboratorio Fotosíntesis.
Están firmadas, fechadas, tituladas y numeradas al dorso.
Tienen un tiraje de 6 ejemplares y miden 85 x 110 cm.

1.
Molino y oveja en Veere, 1999
[reproducida en p. 9]
2.
Cuesmes, 1998
[reproducida en p. 10]
3.
Brugge, 1999
[reproducida en p. 11]
4.
Scheveningen, 1998
[reproducida en p. 12]
5.
Bayern, 1998
[reproducida en p. 13]
6.
's-Gravenhage, 1999
[reproducida en p. 14]
7.
Notre Dame de París, 2000
[reproducida en p. 15]
8.
Dachau, 1998
[reproducida en p. 16]
9.
Aachen, 2000
[reproducida en p. 17]
10.
Oosterschelde, 1999
[reproducida en p. 18]
11.
Londres, 2000
[reproducida en p. 19]
12.
Gent, 2000
[reproducida en p. 20]
13.
Hotel Stern, 2000
[reproducida en p. 21]
14.
Gotham (reconstrucción), 1999
[reproducida en p. 22]
15.
Piano de Arthur Seyss-Inquart, 1998
[reproducida en p. 23]
16.
Bottrop, 1998
[reproducida en p. 24]
17.
París, 2000
[reproducida en cubierta y contracubierta]
18.
Navidad en Monschau, 2000
19.
Anne Frank Huis. Amsterdam, 2000
20.
Vlaanderen, 1999
[reproducida en p. 2]



Molino y oveja en Veere, 1999 [cat. núm. 1]



Cuesmes, 1998 [cat. núm. 2]



Brugge, 1999 [cat. núm. 3]



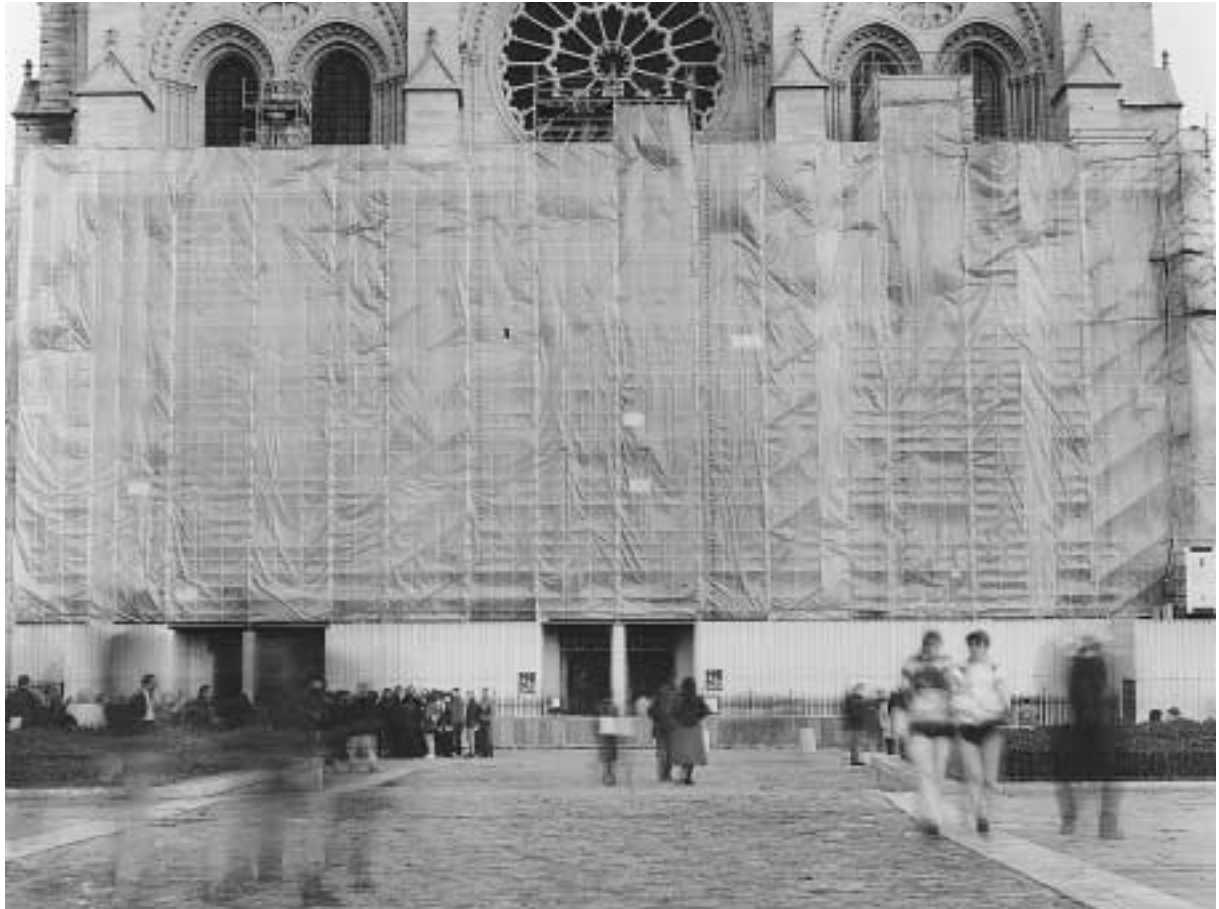
Scheveningen, 1998 [cat. núm. 4]



Bayern, 1998 [cat. núm. 5]



's-Gravenhage, 1999 [cat. núm. 6]



Notre Dame de Paris, 2000 [cat. núm. 7]



Dachau, 1998 [cat. núm. 8]



Aachen, 2000 [cat. núm. 9]



Oosterschelde, 1999 [cat. núm. 10]



Londres, 2000 [cat. núm. 11]



Gent, 2000 [cat. núm. 12]



Hotel Stern, 2000 [cat. núm. 13]



Gotham (reconstrucción), 1999 [cat. núm. 14]



Piano de Arthur Seyss-Inquart, 1998 [cat. núm. 15]



Bottrop, 1998 [cat. núm. 16]

Una cierta Europa

Eduardo MOMENÉ

Fotografías en Europa es una colección de imágenes que he ido obteniendo en distintos lugares de la geografía europea. Han sido realizadas con la curiosidad del turista inquieto, quizás con menos prisa, algo más exigente con su cámara. Es el aficionado que se queda rezagado porque coloca su trípode, mide la luz y busca el “mejor ángulo posible” mientras el resto del grupo continúa avanzando y tomando fotografías con sus pequeñas y ágiles cámaras. Posiblemente nada garantiza una fotografía mejor, pero la aproximación a las cosas sí parece ser diferente, puede que sea parte de otro viaje. Se deja de mirar como normalmente se hace para adaptarse al mundo que impone la cámara, un mayor acercamiento, una lectura más detenida.

Mi viaje fotográfico comenzó hace ya bastantes años a raíz del descubrimiento que hice de una guía automovilística que había en mi casa. Se llamaba *Europa Touring*, tenía más de setecientas páginas y estaba editada por Hallwag en Berna, en los años 50. Aún la conservo, y de hecho continúo utilizándola cuando busco la Europa de los pequeños caminos rurales. Por supuesto, apenas hay autopistas. Paralelamente al mapa, un extenso texto en tres idiomas explica los lugares de interés artístico, histórico o panorámico. Lugares intrigantes, misteriosos, mágicos, lugares de culto. Europa se presenta sobre el papel como un lugar extraordinario, un territorio por explorar.

Como en toda buena guía turística, hay muchas fotografías, todas ellas en blanco y negro, impresas sin óptima calidad, pero que prometen un nuevo mundo, lleno de luz y color. Es un lugar armonioso, soleado, donde la naturaleza en nada recuerda a aquel jeroglífico del que hablaba Gainsborough. Una campiña amable, confortable, y que alcanza hasta la puerta de nuestra casa. Incluso los Alpes son parte de este privilegiado habitat: son los Alpes de la familia von Trapp. Los trenes Märklin atraviesan las montañas suizas y las casas Faller pueblan sus valles. Encantadoras ciudades medievales exquisitamente barnizadas, hoteles como la casa de Hansel y Gretel. El castillo de Neuschwanstein es la referencia obligada para la madrastra de Blancanieves que habita en California. La pregunta, sin embargo, es obligada: ¿De dónde obtuvo su capricho el rey Luis II? ¿Pudo ser una réplica del auténtico castillo de la mala madrastra, aquel ser que comprendió el poder de los espejos y que pobló los frondosos bosques centroeuropeos? En todo caso, Disneylandia es una vuelta de tuerca, es una gran puesta en escena de la envidiada Europa, y no debe ser subvalorada; es responsable de nuevos paisajes, de una nueva topografía, de una nueva manera de *revisar* la historia y sus decorados.

En la guía también se explica el mejor París, el de Montmatre, los canales y las flores de Amsterdam, los autobuses de Londres bajo el *Big Ben*, Le Havre donde atracan el *Queen Mary* y el *Queen Elisabeth* a su regreso de Nueva York, el recién estrenado *Atomium* de Bruselas, cuya forma y tamaño son la de un átomo de carbono ampliado 65 millones de veces. Todo ello sin salir de casa, como en *The Inner Light*, aquella música de George Harrison. Es un viaje detectivesco, activo, hay mucho más espíritu aventurero que en el actual documental BBC o Pilot TV desde el sofá. En el mapa no somos espectadores sino viajeros. Además no hay ansiedad, porque sí es una auténtica aventura. Es una excelente lectura. Como con todo buen libro, no hay manera de dejarlo. En todo caso, son las fotografías que lo ilustran las que crean un cierto desasosiego.

Las fotografías constatan que “nuestros descubrimientos” realmente existen, pero para ello tendremos que contar con un pie de foto. Sin un texto aclaratorio, sin un título, ciertamente sí hay fotografía, pero no hay lugar. La utilidad que siempre buscamos en la “vista fotográfica” queda frustrada, porque lo que importa no es tanto a qué se parecen los sitios sino cuáles son sus nombres y dónde se encuentran. Es algo parecido a lo

que nos puede ocurrir en el Polo Norte: Si no hay una bandera, no hay manera de saber dónde está. Más concretamente, si no hay cartel indicador, no hay Polo Norte. Una fotografía incierta. Europa está plagada de carteles, no siempre suficientemente explícitos, no siempre de fácil lectura. La imagen de Europa está llena de álbumes con fotografías inciertas.

Hay una dificultad para centrar los ojos. Necesitamos explicaciones. Sin texto que las dulcifiquen, las fotografías y sus lugares aparecen distantes, perdidos. Los fotógrafos no siempre dicen dónde han estado; tan sólo les pueden delatar las palabras. Ese texto que *textualiza*, que pone en orden las piezas del “puzzle”, que descifra los lugares en clave, que nos saca de ese laberinto, tan bello como el resto del jardín, pero tramposo, con sendas que no nos llevan a ninguna parte, que nos hacen desandar lo andado, y lo que es peor, que no nos permiten situarnos, que no nos dejan saber dónde estamos. Damos vueltas en círculo. Los espacios que crean las fotografías son espacios fabricados (¿virtuales?), juegos de espejos, no hay manera de relacionar unos con otros, no hay manera de narrarlos, de contar una historia. Me excuso por la expresión: Las fotografías *destruyen* el paisaje. Pero todo ello es parte del viaje fotográfico, ese viaje que sólo busca una *verdad fotográfica*, como el “viaje” de Hölderlin que sólo busca la *verdad de la poesía*. Esa es su fuerza, ese “desentenderse” de la realidad por la que normalmente caminamos.

Hay una memoria impregnada de imágenes sin concretar, sin llegar a abarcar, sin terminar de cercar. La fotografía no parece un medio idóneo para garantizar la realidad de los *sitios*, por la simple razón de que la realidad de los *sitios* no es muy nítida, y las fotografías no pueden *enfocar* lo que no está nítido. Los *sitios* deben ser explicados, de lo contrario son confusos, no llevan su realidad en su apariencia, y las fotografías sólo saben de apariencias, raramente cuentan la verdad y nunca mienten. Un juego realmente atractivo, que exige de miradas cómplices. Lo cierto es que la experiencia nos ha enseñado que no debemos fiarnos demasiado de lo que vemos. Las fotografías no son más que islotes aislados, fragmentos, retazos, intuiciones, banderitas aún por pinchar en el tablero, restos del paisaje. Son espacios aún por concretar. Es un mapa sin nombres, sin acabar, que no informa, que no sirve para viajar en grupo.

[... No hay manera de parar el coche en el lugar apropiado. En Kinderdijk pueden verse diecinueve molinos de una sola ojeada. Hace mucho frío. Los canales están helados. Aquí no hay nadie. En el CD, *The days of Pearly Spencer...*]

Sin embargo, nuestra predisposición hacia las imágenes fotográficas es muy favorable, nos fiamos de ellas, nos fiamos de lo que vemos. Son obsequios bien presentados que nos muestran trozos de mundo, y a todos nos gusta ver el mundo, sobre todo si son “buenas fotografías”, esas que nos sorprenden. Es la recompensa de habernos acercado lo suficiente (esa distancia que distingue al original de la copia, en palabras de Berger), de haber buscado y encontrado el mejor perfil, de haber permitido que el mundo traspase nuestra lente y quede atrapado en nuestra retina, en nuestras convicciones. Como los buenos retratos, en los que el retratado sabe que está siendo atravesado por una mirada y la devuelve con la misma osadía e intensidad. Los lugares también se retratan, tienden a sobreactuar, y su vanidad puede ser extrema. No debemos aceptar fotografías que no nos miren.

Siempre sin abandonar nuestra guía, algunas referencias a la Europa arrasada por la guerra mundial que ha terminado hace poco más de una década. La fotografía de la ciudad de Colonia aún presenta una catedral en el medio de ninguna parte, en un mundo borrado, como aquel de *El Séptimo Sello*, ese monumento que Bergman hizo posible a partir de la lectura de ciertas imágenes medievales. Es efectivamente ese peregrinaje en el que se parte de una catedral para intentar llegar a otra por territorios en espera de ser reescritos. Una cierta Europa.

Serán los nuevos ojos del humanismo y del renacimiento los que poco a poco vayan llenando las calles de las ciudades de Europa de viajeros ávidos de conocimientos, de civilización. El *Grand Tour* está comenzando, ese viaje privilegiado a la mayor gloria de ciertos jóvenes británicos, y que convertirá al continente europeo en una “aldea global” de ideas, de intercambios, de vitalidad. Y con él llegarán las estampas, las vistas, los caprichos, los grabados, las láminas, las pinturas, no ya de ángeles y demonios, o de santos para quienes no saben leer la Biblia, sino que serán *vistas*, excelentes vistas de los lugares más atractivos, las “vedutas” de Canaletto que decorarán Venecia con verosimilitud fotográfica. Todo ello para el nuevo viajero, culto, devo-

rador de nuevas imágenes y nuevas palabras. Es un viaje iniciático. Europa ya es un nuevo paisaje, un paisaje cultural, literario, es un territorio a la medida de Childe Harold.

A veces, una inesperada propuesta en nuestra guía, porque también hay un lugar para el viaje de placer por la RDA, con el encanto de la Weimar de Schiller o de Goethe, por mencionar tan sólo dos nombres. Está la encantadora casa-jardín de Goethe, de la cual el escritor salía a menudo para pasear por el bosque de Ettersberg, colina elegida para construir el campo de exterminio de Buchenwald en 1937. Al construir Buchenwald, fue talado gran parte del bosque, pero el roble en cuya sombra acostumbraba a sentarse Goethe, fue respetado. En agosto de 1944 los aliados bombardearon el campo y mataron el árbol. Los nazis lo talaron cuidadosamente y conservaron su tronco. No sabemos de su destino a través de una nueva, larga y helada noche que vendría a continuación.

Es un viaje tan apasionante como complicado. No se sabe muy bien por dónde comenzar ante tantos paisajes posibles. Como en toda buena guía, hay multitud de museos como el Rijkmuseum, con *El Molino en Wijk* de Jacob Ruysdael, el Victoria & Albert con *La Catedral de Salisbury vista desde los terrenos del Obispo* de John Constable o el Mauritshuis en La Haya, con *La Vista de Delft* de Jan Vermeer, y para la que el genial pintor ha utilizado probablemente la cámara oscura, esa “cámara fotográfica” que aún sólo sirve para calcar imágenes porque todavía no se ha inventado la emulsión sensible. Sin embargo, la fotografía ya está anunciada. Es el S.XVII holandés, que ha descubierto la luz, y muchas más cosas. Al lado está Spinoza que vive de la fabricación de lentes y que al mismo tiempo pide que descendamos hacia nosotros mismos si queremos conocer el mundo. De esta combinación de intereses resultan pronunciamientos que deberían animar a cualquier fotógrafo: *Con una lente se cambia el mundo*.

Nuestro viaje en grupo nos lleva a guardar cola en el Rijkmuseum, y nuestro viaje “fotográfico”, más silencioso, nos lleva a buscar el molino de Wijk, aquél que fue rescatado del olvido para formar parte de los hitos visuales de la civilización europea. Todo ello gracias a la *mirada Ruysdael*. La guía dice que aquel molino ya no existe, que se quemó, y que fue reemplazado por otro. Para nuestro peregrinaje ello no parece relevante. También sabemos que desaparecieron aquellas figuras perdidas que atravesaban el suelo holandés como ráfagas de aire. Porque, nosotros fotógrafos que ya no estamos seguros de lo que tenemos delante, lo que nos anima a colocar nuestra cámara es la visión moral de Ruysdael, de la misma manera que las palabras de Hamlet, o la Grecia de Hölderlin. Son ya ese paisaje que nos apetece reinterpretar, que nos reclama que volvamos a mirar de nuevo. Ideal para fotógrafos, intérpretes, para quienes transcriben palabras.

Cuando Vermeer vuelve al interior de su casa, y deja entrar la luz a través de sus ventanas, sabemos que fuera hay un mundo por descubrir. (Es sorprendente lo que se parece una ventana de Vermeer a una de Hopper). Es algo muy diferente al paseo del jardinero chino que recorre su pequeña parcela palmo a palmo y acaricia sus plantas. Nuestro mundo, sin embargo, existe desde nuestra ventana, desde nuestra lente, (es como mirar con un monóculo), es algo contemplado, imaginado, pensado, es un mundo en la distancia, una distancia insalvable. Las fotografías no nos permiten tocar lo que en ellas vemos, de ahí probablemente aquel desasosiego. Si pudiésemos nos traeríamos el mundo a casa en lugar de su imagen improbable; las columnas de Micenas antes de que se cayeran, el molino de Wijk antes de que se quemara. Lo cierto es que allí fuera está el mundo, un mundo por ampliar (¿por fotografiar?). Es lo que están haciendo Spinoza y Descartes pero también lo que ha estado proponiendo Pieter Bruegel cuando vuelve de su viaje por Italia, cruza los Alpes, ha tomado muchos apuntes, llega a Bruselas y rehace la apariencia de Flandes. Paisajes verosímiles en lugares inexistentes. Extraordinarios bocetos para el mejor *land art*. ¿No es Holanda la tierra de los pintores que llegaron del norte con sus montañas y sus cataratas, no es el país del *polder landscape*? ¿No hay en Holanda molinos que extraen agua en las montañas, y ruinas de mundos remotos en algunos de sus campos?

Leo un comentario sobre *La Virgen del canciller Rolin* de Jan van Eyck: *El paisaje que se distingue al fondo es un panorama de alguna ciudad y que su detalle permite contemplar en todo su realismo. Es un panorama de una de las ciudades observadas por Van Eyck en alguno de sus viajes. Es posible que sea Lieja, Ginebra, Lyon o Utrecht*. Podemos añadir: posiblemente todas o probablemente ninguna. Ciudades en la memoria, ciudades sumergidas en la distancia... o en la bruma, o en el agua, como Venecia, como Brujas, esos mitos que fabricó el fin de siglo.

¿Qué Brujas fotografiar? ¿Aquella en blanco y negro, de cielo eternamente gris, “fotografiada” por Georges Rodenbach, o quizás una Brujas parcialmente recordada en color por Van Eyck - Memling? ¿La de Zenón el alquimista, la de Portenari, el banquero de los Medici? ¿La mirada contemporánea que ha reciclado este bello escenario en una de las visitas guiadas más solicitadas del mundo?

El museo europeo ha inventariado una extraordinaria colección de espacios posibles, probables, menos probables, recordados, soñados, pasados... También lo han hecho las bibliotecas encargadas de guardar la memoria. Es obligado catalogarlos, es necesario ir poniendo orden en el laberinto europeo, descifrar el jeroglífico de Gainsborough, una cierta metodología para evitar la confusión. Han quedado fuera los espacios olvidados, los que la mirada nunca consideró.

En el viaje (pequeñas carreteras sin arceles), viene a la mente aquel “collage” de Hans Christian Andersen, donde todas las imágenes de su vida, personajes, hechos y lugares vividos, imaginados, deseados, frustrados, se agolpaban fuera del tiempo y del espacio en una memoria desenfocada, sin contornos. Una memoria indiferenciada, que de tanto recordar, no recuerda nada, al igual que una visión indiferenciada, que de tanto ver, no ve nada. Mucha más verdad, mucha más realidad en aquellos susurros lejanos sobre el suelo inestable pero cierto de Fionia. Es la nostalgia del pasado, la lucha contra el olvido.

La fotografía moderna, contemporánea, debe recordar con gratitud a un hombre modesto, un fotógrafo de mirada no “artística”, prácticamente anónima, un documentalista, un testigo. Se llamaba Eugène Atget y su descomunal obra fue descubierta por Berenice Abbott, fotógrafa norteamericana que en los años 20 era ayudante de Man Ray, y cuyo estudio en París estaba en la misma calle que el de este fotógrafo de biografía poco conocida. A Berenice Abbott se deben los contadísimos retratos que existen de Atget, tomados muy poco antes de la muerte de éste en 1927. Atget, o al menos su cámara, entendieron que basta con mirar de frente al mundo y dejarle que hable. La cámara pasa a ser algo así como un micrófono sobre un pie, a la espera de que se pronuncien ciertas palabras. Por supuesto que para escuchar ciertas palabras, es mejor ir a un oráculo. Es la ya conocida cámara sobre un trípode esperando a arrancar al mundo su mejor imagen. Atget pudo intuir que quien hace las fotografías es el mundo, y que el fotógrafo no es más que un traductor, lo más parecido a un *médium*. Pero, ¿Cuál es la mejor imagen del mundo? Difícil de contestar, pero podríamos encontrarla entre alguna de las que normalmente no es fácil de ver. Fotografías *extrañas* a lo que vemos. Extrañamiento en lo que vemos, un mundo extrañado. Y así sucesivamente...

El mundo puede mostrarse de muchas maneras. Puede, por ejemplo, expresarse en hechos (alguien ya lo dijo), con todo el bullicio que ello conlleva. La pasión por atrapar este ruido del mundo ha sido consustancial a una gran parte de la historia de la fotografía. Pero también podemos presentar otros rostros. Podemos, por ejemplo, desenmascarar su silencio, ese mundo que se oculta bajo ese griterío que habita en la superficie y que no deja escuchar mucho más. Probablemente la primera tarea a la que se aplicó el lenguaje, el primer nombre, fue la de hacer saltar por los aires aquel silencio insoportable anterior a cualquier palabra, a cualquier significado. La fotografía es un medio excelente para rescatar los silencios que hibernan entre las palabras y que finalmente las hacen posibles. El silencio es lo que queda cuando todas las palabras han sido ya pronunciadas, cuando todas las cosas ya parecen haber sido vistas. El silencio habla de lo que aún no ha sido visto.

Los lugares están en entredicho. Están contruidos por miles de miradas, y por qué no, por miles de ruidos. Cada nuevo espectador les otorgará un nuevo significado. Son residuos de miles de presencias. Su realidad es inestable, prisionera de nuestras palabras, de nuestra memoria, de sus huéspedes. Pero todo ello les hace también portadores de mil silencios, lo cual les otorga la belleza que nuevos espectadores reclaman. El silencio es elegante, es discreto; el silencio sí habla, pero en voz muy baja, sólo apto para oídos muy refinados. Una gran oportunidad para un fotógrafo atento.

De hecho, los lugares son *lugares recordados*. El pasado es aquel lugar que vivimos y que ahora es inencontrable. Nuestra vuelta a aquello que quedó en nuestra retina no puede ser por menos que chocante. Es un viaje en el tiempo, y en el espacio, un simulacro de viaje. No existe el mundo que los hizo posibles. Nada como Europa para hablar de *una geografía de la memoria*, porque es mucho lo que ha quedado. Han quedado sus ecos, sus resonancias, el tono de sus palabras, las sombras resultantes de viejas luces, muchos murmullos,

mucha columna a analizar, muchas palabras sabias que continúan flotando en el aire esperando a que volvamos a transcribirlas.

Fotografiamos las sombras, los residuos de aquellos paisajes de mil sustratos. La fotografía es un excelente medio para reconocer y rescatar sombras. William Henry Fox Talbot, antes de que nadie supiese qué decir acerca del nuevo medio, escribió un título para la auténtica reflexión: *On the Art of Fixing a Shadow*. Europa está plagada de estos residuos, de estas sombras, de estos espacios por iluminar a la espera de un reconocimiento, de una mirada inteligente. Es un regalo para la fotografía contemporánea. Estamos ante un panorama extraordinario, dispuesto a posar para la mejor fotografía. La aventura sigue siendo posible.

Eugène Atget fotografió París y muchos de sus parques. Fotografió Versalles cien años después de que Luis XVI y María Antonieta lo abandonaran para siempre y dos siglos después de que muriese André Le Nôtre, aquel hombre feliz según Luis XIV, y que desafió a la naturaleza creando el jardín más poderoso del mundo. Atget fue a Versalles con su enorme cámara, sus enormes placas y su enorme trípode y tomó fotografías en los jardines que habían simbolizado el poder absoluto. Se situó frente al escenario donde había tenido lugar la representación. Ninguna opinión, ningún juicio en su mirada. Frontal, aséptica, un documento. La visión racional que el renacimiento había descubierto y que la cámara había reconocido como válida. Las cosas se muestran como son (es una manera de hablar).

El escenario fue creado para la obra. Fueron los fuegos artificiales en el canal, fueron Lully y Molière, fue el color de la civilización. Todo ello está en sus pinturas, en sus láminas en color, en sus perspectivas infinitas donde la vista se pierde. Fuentes de poder, árboles de poder, estatuas de poder, geometrías de poder. Un desafío. Eran los días en que París tenía que ceder su agua para que las fuentes de Versalles brillaran en todo su esplendor. En muy raras ocasiones esta Europa de claros y oscuros tuvo tantos focos en el escenario. Todo sol, incluida María Antonieta jugando en su pequeño parque de encantadoras casas con sus huertas dignas de los mejores hermanos Grimm. Es una vuelta a aquel “otro mundo”.

Los lugares se desvanecen cuando los ideales que los hicieron posibles desaparecen. Cuando la obra teatral ha terminado, queda el decorado y los focos se apagan. Como también ocurrió con aquellas columnas de Grecia. En este caso, ruinas en excelente estado de conservación. Atget llega a Versalles cuando ya no existe Versalles, sólo quedan las fachadas, las apariencias. Los árboles y las fuentes ya no mandan. Además, quizás sea invierno y Versalles fue creado para existir en una primavera eterna. Versalles está vacío, no hay nadie. Atget sabe que está fotografiando un lugar donde las sombras están ya en la superficie, una presencia llena de ausencias; está obteniendo algo así como *sicofonías*. Simplemente deja el obturador abierto durante interminables segundos y deja que los ecos se vayan pegando a la placa. Todo actúa en contra de nuestra memoria. No hay máscaras, ni vanidad, ni danzas, ni batallas navales para el disfrute. Si miramos con mucho detenimiento, es posible que en alguna de las fotografías que obtuvo Atget podamos intuir el paso de algún alma que quedó atrapada en el *Grand Trianon*. La cámara de Atget parece perfecta para ello. Es una caligrafía en blanco y negro, las fuentes están secas, ni tan siquiera hay figuras insignificantes, huidizas como en el invierno holandés. Su material sensible es ortocromático, insensible al rojo, carece de muchos grises, sin capa “antihalo” lo que provoca que el sol que queda parezca empañar las lentes. Versalles se convierte en algo “imaginario”, queda en suspenso, un eterno decorado, vaciado. Está formando parte de otra realidad. Es el comienzo de la mirada moderna que se adelanta a Duchamp en su silencio y en las nuevas palabras que van a ser pronunciadas sobre los viejos objetos. Es la nueva belleza, la del pensamiento, la que no se basa en la retina. Una lección magistral para una nueva fotografía.

Qué lejos queda el *Europa Touring* donde apenas hay sombras, donde Europa nunca hiberna. Hará falta todavía mucho tiempo para poder rescatar Versalles de la apropiación de Atget. Se necesitará de una nueva mirada, de nuevos tiempos.

Es la mirada que se proyectó en la Galería Nacional de Oslo cuando en 1994 fue robado (por primera vez) *El Grito* de Edvard Munch. En los días siguientes a la pérdida hubo una afluencia excepcional de público para “contemplar” el lugar vacío que había dejado el cuadro. Algunos turistas japoneses rezaban por una próxima recuperación, pero sabían que estaban en el lugar exacto, en el momento “decisivo”, en un lugar de pri-

vilegio, en donde había ocurrido lo excepcional. Situación de lujo para un fotógrafo al que le interesan mucho más las huellas que lo que las han producido. Las huellas que quedan.

Europa esta plagada de huellas, si bien es verdad que muchas llegan a un punto a partir del cual no podemos continuar porque se han borrado. Otras se cruzan, otras se superponen, otras cambian repentinamente de sentido. De nuevo, es necesaria una vocación detectivesca, estamos ante una arqueología de alta escuela. Es preciso ser reiterativo con esta idea: Lo excepcional no es el hecho del robo, sino el nuevo espacio que se crea, el lugar que surge, que queda tocado por nuevas miradas. (¿Y si la cámara no fuese más que un vulgar escáner que muestra huellas extraordinarias, de presencia imponente, autosuficiente?).

Posteriormente, fue colocado un cartel de *El Grito* con un rótulo debajo que decía: "Robado". Una oportunidad excepcional para la nueva mirada irónica, la mirada contemporánea, que todo lo absorbe, lo recicla, lo comprime, es la distancia de la ironía que ha convertido la historia en un parque temático-tecnológico. La mirada fotográfica no es más que una consecuencia de ella, participa de ella, habita en ella.

Pero la cámara, ese gran filtro protector entre el que mira y lo mirado, aún quiere distanciarse un poco más. Hay todavía espacio para alejarse un poco más. Se impone una consciencia aún mayor que la de la simple percepción de la historia como pasado, como algo que ya hemos dado por terminado, como un inventario ya acabado de hechos simultáneos. Como Google.

Es la mirada que proyectó la ciudad de Weimar cuando en 1999 fue designada capital europea de la cultura. Entre las múltiples exposiciones y actividades culturales y artísticas que se llevaron a cabo, se construyó una réplica exacta de la casa y jardín de Goethe. Fue colocada a poca distancia de la original y los visitantes tuvieron la oportunidad de "degustar" ambas "residencias". Tan sólo había dos diferencias entre ellas, digamos sensoriales, ya que la réplica tenía incluso sus paredes algo despintadas para "recordar" aún más a la original. En la original no estaba permitido tocar los muebles (de Goethe) y las ventanas no se podían abrir para así mantener una temperatura constante. En la "copia", el público podía tocar los muebles (reproducciones) y las ventanas podían abrirse. En la original el público pasaba en fila más serio, más solemne, más en voz baja. En la "clónica", el ambiente era más relajado, comentarios, sonrisas, el niño lo tocaba todo. Dos casas completamente diferentes, y un público igualmente interesado en ambas. Por supuesto el paisaje que las rodeaba no es el mismo, pero tampoco lo es el actual de la casa original de Goethe con respecto al que fue. El bosque de Ettesberg aún no había sido talado.

¿Quién va a decirnos si hemos fotografiado o no la casa correcta? ¿Cuál es la casa correcta? Es extraordinario el parecido de ambas en fotografía. Tan difícil como apostar por la imagen del ciervo vivo frente a la del disecado. Es la apariencia que no entiende de muebles tocables o muebles de culto. ¿Serán los muebles de Goethe o tan sólo muebles de la época de Goethe? Definitivamente, las casas son muy diferentes pero las cámaras no lo saben. Tienen una mirada extremadamente moderna. Sólo registran las apariencias. En realidad, para las cámaras casi todos los lugares se parecen mucho.

La "casa réplica" estaba guardada y empaquetada, al menos hasta hace poco, para ser trasladada a Japón, adquirida por un coleccionista. También Versalles ha sido rescatado de la cámara de Atget. Ha sido embalsamado, maquillado, ha vuelto a recuperar el color, un color contemporáneo, siempre algo sobreactuado, y como alguien comentó, *si no alcanzas a imaginar lo que fue Versalles, debes escuchar el sonido de sus fuentes*. Las fuentes funcionan mejor que nunca, los espectáculos nocturnos veraniegos son dignos de admirar, trajes de época, la danza, el teatro vuelve con sus mejores autores. Por supuesto, tres estrellas en la *Guide de Tourisme Michelin*. La mirada contemporánea cuida especialmente su patrimonio. Lo ha restaurado y lo ha reinventado. A partir de ahora, nuestra actividad -nosotros turistas- se centrará en cuidar este museo descomunal y disfrutarlo. Un viaje sin precedentes para la fotografía. Europa es una extraordinaria reserva para infinitas miradas ●

Madrid, Mayo 2005



Eduardo Momeñe, modelo con un *Delphos* de Fortuny y Guillermo de Osma. (Venecia, 1978)

Fotografías realizadas por E. Momeñe en el Palazzo Grassi durante la elaboración del libro de G. de Osma
Mariano Fortuny. His life and work. Londres y Nueva York, 1980

Eduardo MOMENÉ

[Bilbao, 1952]

- 1974 Primera exposición individual en la Galería Nikon, Barcelona
- 1975 Asistente en el estudio de Uwe Ommer. París
- 1977 Estudio en Madrid. Retrato, Moda e Ilustración
- 1982 *Exp. indiv.*: Galería Pentaprisma: *Primavera Fotográfica*. Barcelona
- 1983 Galería Moriarty. Madrid
Galería SEN. Madrid
ARCO. Galería Redor
18 Fotografos y la Moda. Galería Juana de Aizpuru. Madrid
- 1984 *Exp. indiv.*: Galería Spectrum. Zaragoza
Universidad de Granada
Foto Pic-nic. Palacio de Exposiciones y Congresos. Madrid. [García-Alix, Eduardo Momeñe, Ouka Lele, Jesús Peraita, Pablo Pérez-Mínguez, Alberto Schommer, Javier Vallhonrat, Juan Ramón Yuste]. Presentada posteriormente en la UIMP. Santander
Madrid, Foto Futura. C.C. de la Villa. Madrid
Los modelos del fotógrafo. III Certamen Nacional de Artes Plásticas. Fuenlabrada (Madrid). [García-Alix, Fernando Herráez, Ouka Lele, Eduardo Momeñe, Jordi Socías, Javier Vallhonrat, Valentín Vallhonrat]
- 1985 Museo Español de Arte Contemporáneo
Exp. indiv.: Galería Tórculo. Madrid
- 1986 *Exp. ind.*: Galería Nueva Imagen. Pamplona
Contemporary Spanish Photography. University Art Museum. University of New Mexico, Albuquerque
- 1987 *De lo Bello a lo Sinistro*. (exp. itin.). Fundación La Caixa. Tarragona
Galicia visto por... UIMP. La Coruña
Exp. indiv.: "Puesta en página". *Encuentros* 87. Durango
Escenarios de la Guerra. (Una visión fotográfica actual). Canal de Isabel II. Madrid. [Antonio Bueno, Javier Campano, Pére Formiguera, Ferrán Freixa, García-Alix, Ouka-Lele, Eduardo Momeñe, Pablo Perez Mínguez, Jorge Rueda, Carlos Villasante, Juan Ramón Yuste]
- 1988 *Creation Photographique en Espagne (1968-1988)*. Musée Cantini. Marsella
La reinención del Paisaje. (exp. itin.) Fundación La Caixa
Cámara Polaroid 50 x 60. Colección Polaroid. Maine. Estados Unidos
- 1989 *Exp. indiv.*: Museo de Bellas Artes de Córdoba.
10 Fotografos Españoles. (exp. itin.) Palacio de Sástago. Zaragoza
- 1990 *Exp. indiv.*: Sala del Colegio de Arquitectos. Sta. Cruz de Tenerife
Director y guionista de *La Puerta Abierta*. Serie de 13 capítulos sobre fotografía para el Canal ETB
- 1991 ARCO. *Seis propuestas Fotográficas*. Galería Spectrum
Galería Anselmo Alvarez. Madrid
Nueva Fotografía Española. Spanish Institute. N.Y.
- 1992 Emisión VIDEOARCO: serie de TV *La Puerta Abierta*
Fotografías catálogo ARCO 1992
- 1994 Dirección de la *Escuela de Fotografía Creativa*.
Alegorías de la Fotografía. Galería Alejandro Sales. Barcelona

Madrid: *Años 80. Imágenes de la Movida*. Galerie Monde de l' Art. París

Mois de la Photo á Paris. Itinerante por Francia, Alemania, Austria, Portugal. [Gorka Dúo, García Alix, Félix Lorrío, Eduardo Momeñe, Ouka Lele, Luís Pérez-Mínguez, Miguel Trillo, Javier Vallhonrat, Juan Ramón Yuste]

1995 *Fotografía Española de los 90*. Instituto Cervantes. Lisboa. (Expo. itin.)

Exp. indiv.: Galería Spectrum. Zaragoza
Colección *Caisse des Depots*. París

1996 ARCO. CD Portfolio *Recorridos Fotográficos*

1997 Galerie Caisse des Depots et Consignations. París

1998 ARCO. Galería Spectrum

2002 Director Escuela de Fotografía por internet
AfterPhoto [www.afterphoto.com]

Cursos, talleres y mesas redondas

1983 *Puesta en escena*. Conferencia UIMP. Santander

1985 *Ocio, Oficio y Creación*. Encuentros UIMP. Santander

1986 *Fotografos en acción*. Taller UIMP, Santander.

El paisaje. Taller UIMP. Tenerife

Imagen fotográfica frente al hecho cinematográfico. Conferencia en el Ctro. Cultural La Caixa. Barcelona

1987 *Foto de autor / Foto-objeto*. Conferencia UIMP, Santander

1988 *Puesta en Escena*. Taller. Tarazona Foto

1990 *El video como medio de descripción*. Taller. Tarazona Foto

1991 *Seminario de Fotografía*. Conferencia. Cursos del Escorial de la Universidad Complutense de Madrid.

1992 *Historia de la Fotografía*. Seminario. Círculo de BB.AA. Madrid

1993 Conferencia sobre Tina Modotti. Casa de América.

Curso de fotografía en video: *Colección AI de la Fotografía*

1994 *Escenarios de la Fotografía*. Taller. Tarazona Foto

1995 *Publicaciones Fotográficas*. Mesa redonda FNAC

1996 *Fotografía Digital en Estudio*. Taller. Junta de Castilla y León

1997 *La Fotografía Familiar*. Conferencia. Círculo de BB.AA. Madrid / PhotoEspaña

La Estrategia de la Decoración. Conferencia. Círculo de BB.AA. Madrid / PhotoEspaña

Publicaciones

1972 *Lotta Poetica*, Portfolio. Milán

1974 *Nueva Lente* Portfolio

1978 *Mariano Fortuny. His Life and Work*, de G. de Osma. Aurum Press. Londres y N.Y. (Colaboración fotográfica)

1982 Curso de *Estética Fotográfica*. Fascículos Ed. Planeta

1983 Edición del libro *11 Fotografos Españoles*

1985 *Galicia visto por...* UIMP. La Coruña

1986 *Perspectief*. Holanda

1993 Edición de la revista *Fotografías*

2002 Artículo "Lo Anónimo como Imagen", en la revista *Photovisión*

Desde el año 1971, participa en numerosas *publicaciones comerciales* (Retrato, Moda, Ilustración) en:

El País, Elle, Marie Claire, Vogue, La Luna, Sur-Express, Style, etc...

Indice

Gloria COLLADO

Viajes por el Amor y la Muerte

3

Catálogo de obras

7

Eduardo MOMENÉ

Una cierta Europa

25

Biografía

32



Guillermo de Osma

GALERÍA