

Introducción. Hice, deshice, ¿rehíce?

Seguro que resuena en nuestros oídos la megafonía del súper recordándonos la oferta del momento en la isla de congelados, por ejemplo. La compensación de las monótonas líneas de estanterías y pasillos se ha ido logrando introduciendo puntos aparentemente aleatorios donde se destacan unos productos concretos y en torno a los cuales los clientes pueden deambular; en las tiendas de ropa resulta más evidente. En las tiendas de los museos vemos lo mismo: en la del Centro Botín, existen diferentes líneas de productos, cada una reunida en su propia mesa, según explican las personas a su cargo. Y, en las salas de los museos, en fin, ya vimos en otro lugar cómo los montajes, las escenografías más bien, se articulan como unidades independientes entre las cuales el visitante se mueve libremente, se detiene a voluntad y construye su propio itinerario (Gómez, 2016: 127). Este libro¹ viene a continuación del que acabo de citar, escrito en un tono discursivo, pero dividido en capítulos relativamente breves y autoconclusivos que, no obstante, se engarzaban de principio a fin en una secuencia lineal. En esta ocasión, la estructura consiste en pequeñas unidades, como las de las escenografías comerciales y museográficas, pero textuales. Aun respondiendo igualmente a la plantilla capitular, quieren ser *pastillas* a la medida de cada caso, jugando siempre la baza de la comparación dentro de cada una de ellas, y a veces también entre ellas. Las que van reunidas aquí conforman dos volúmenes:

¹ A los profesores María José Redondo Cantera, Alfredo J. Morales Martínez, Julio J. Polo Sánchez, Jesús Pedro Lorente Lorente y Tomás A. Mantecón Movellán, mis *mayores*, académicamente hablando, todos catedráticos de Universidad, les agradezco la acogida y las observaciones realizadas a este trabajo en octubre de 2018; de entonces acá, ha crecido por el vol. 2, caps. 6, 8, 9, 10. En Baltimore (vol. 1, cap. 17), alumbraron mi búsqueda Susan Graham (UMBC), Paul McCardell y Timothy J. Thomas (Baltimore Sun Media Group) y Emily Rafferty (Baltimore Museum of Art). En Londres, le debo mi reconocimiento a Michael Neilson (British Museum), por todo lo que va dicho en vol. 1, cap. 20, n. 2. En Madrid (vol. 1, cap. 15), la consulta del Archivo del Museo del Prado no habría resultado tan fácil sin la ayuda de Emir Moreno. En Washington D. C. (vol. 1, caps. 5 y 13 principalmente), esa ayuda provino de Tad Bennicoff (Smithsonian Institution Archives), Maygene Daniels (National Gallery of Art), Susan Raposa (U. S. Commission of Fine Arts) y Martha Rosen (Smithsonian Institution Libraries). Agradezco, por último, las autorizaciones recibidas para publicar las fotografías, cuando ha sido preciso; en el caso de las figuras 14 y 30, históricas, no ha sido posible localizar al titular de sus derechos.

uno, más variado en cuanto a coordenadas espaciotemporales; otro, más centrado en el presente de nuestro país. El efecto perseguido acaso tenga que ver con la fragmentación que caracteriza toda narración posmoderna. En la corta distancia, quiere ser una forma de evitar abstrusas reflexiones de difícil lectura, por más que los del segundo volumen sean capítulos más largos.

La fórmula descrita, por lo demás, permite una planificación flexible y abierta, aplicando esta horma a otras posibles comparaciones por llegar. La metodología, la misma: referencias bibliográficas y documentales recopiladas preferentemente en archivos de museos y bibliotecas públicas de grandes ciudades, como Washington D. C. o Londres. Y, en el origen de la búsqueda, el trabajo de campo, las fotografías que registran situaciones preponderantemente circunstanciales, puramente *eventuales*, reflejo de eventos de mayor o menor duración al fin y al cabo.

Una de las semblanzas publicadas a raíz de la muerte de Umberto Eco, en 2016, atendía a sus luces, pero también a sus sombras como forma de contextualizar su lugar en la historia. Se refería al alumbramiento de un nuevo paradigma de intelectual, más mundano, que comienza escribiendo sesudos libros como profesor, pasa a novelas de escasa calidad literaria y termina publicando libros ilustrados, dando a entender, por muy apasionantes que estos últimos resultaran, que representaban un paso más en la pendiente y en el alejamiento del modelo clásico de intelectual, puro, flaco y solitario (Llovet, 2016). Espero que nadie me crea tan temerario como para haber pensado siquiera en medirme con el maestro italiano. Si traigo a colación ese ejemplo es porque me veo enfilando el último tramo de mi vida profesional y componiendo un libro ilustrado. Será que soy hijo de mi tiempo. Y será que soy historiador del arte y, como tal, las imágenes siempre han constituido la base de mi trabajo, ya desde aquellos exámenes en los que teníamos que comentar, contrarreloj, una serie de diapositivas. Así me veo ahora, con la diferencia de que yo he elegido, si no tomado, y combinado esas imágenes, lo que en sí mismo constituye —así lo estimo— una parte sustancial del trabajo, ahora sí, científico.

Todas las fotografías son de autoría propia, salvo las históricas, en blanco y negro. Estas proceden de archivos de prensa estadounidenses subastados en línea. Recientemente, algunas cabeceras de la potencia norteamericana han comenzado a digitalizar sus archivos históricos, se han deshecho de los originales en papel y comercializan las versiones electrónicas, generalmente a través de empresas delegadas. Para un historiador, las fotografías originales, a menudo múltiples, porque eran enviadas por las agencias a distintos medios, poseen un valor mucho más alto que el precio al que son saldadas en internet.² Los reversos, en particular, suelen llevar adherido el texto explicativo que sería

² La traída aquí a título de ejemplo, comprada en enero de 2015, fue uno de los móviles de mi primer contacto con el Central Archive del British Museum, en septiembre de 2016. Quería averiguar más detalles acerca del taller de vaciados captado por la cámara del fotoperiodista. Para sorpresa de ambas partes, el museo acababa de comprar otra copia de la misma imagen, otro original múltiple (Keystone, 1970). Véase el anverso en el

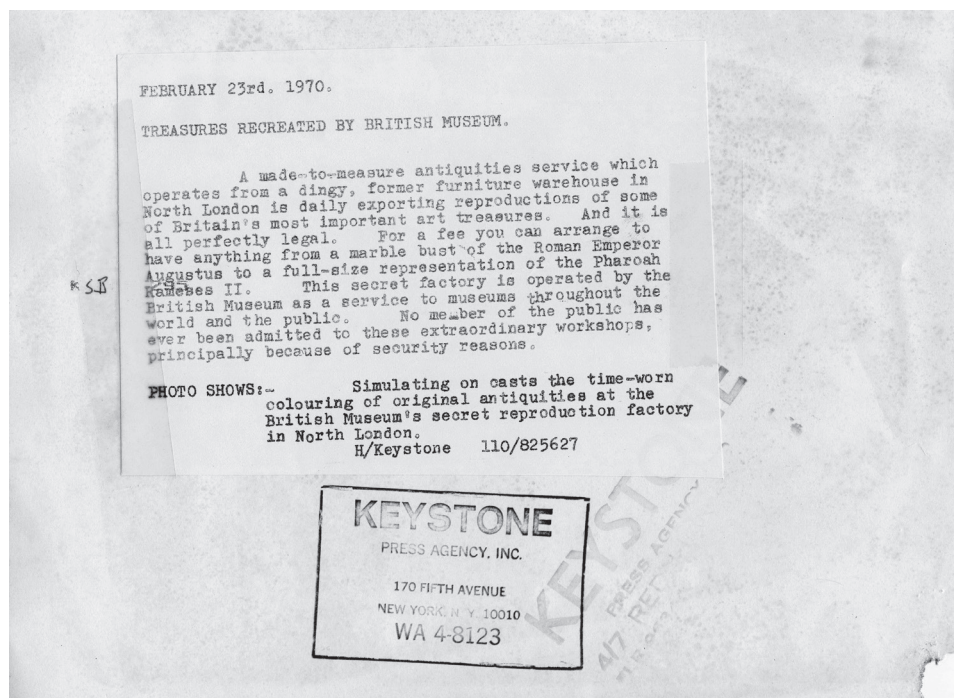


FIG. 1. Londres. Taller del Cast Service del British Museum. Reverso de la fotografía (Keystone Press Agency, febrero, 1970).

la base para su inclusión en una determinada noticia, así como breves descriptores manuscritos (fig. 1). Eso sí, cualquiera de los vendedores que comercian con esos originales de los años veinte en adelante dejan claro que venden el objeto, pero no los derechos de reproducción, es decir, el *copyright*; eso queda en manos de la agencia o del diario. En España, ha digitalizado sus fotografías, y así las comercializa, una cabecera tan histórica como ABC, pero por supuesto que no ha perdido los originales, que para eso tiene museo y archivo.

La diferente estrategia casa con cada una de las dos tradiciones culturales, a ambos lados del Atlántico, pero aun así llama la atención, desde aquí, un gesto que interpretamos como de falta de aprecio o sensibilidad. Precisamente, los fotoperiodistas norteamericanos que trabajaron durante los años en torno a la Segunda Guerra Mundial se caracterizaron por abrazar la objetividad y oponerse conscientemente a los valores creativos o de autor de que hacían gala ciertos colegas franceses. Así lo explica el artista

capítulo 20 de este volumen. El año anterior, había ocurrido algo semejante con la National Gallery of Art de Washington D. C.: una de las fotografías que deseaba documentar no constaba en su archivo.

canadiense Stan Douglas (2011: 7), que imita aquellas *frías* composiciones en sus propias fotografías, unas veces en blanco y negro, también en color, siempre en formato de museo. La constatación histórica ayuda a entender el desprecio del papel, pero, al mismo tiempo, el aprecio del artista actual debería apuntar a un cambio.

En cuanto al estilo, no es la primera vez que reconozco mi interés por uno más periodístico, de más ligera presentación y más ágil lectura. No obstante, la necesidad de indicar al lector dónde puede comprobar lo que está leyendo, para que no tome como acto de fe lo que puede ser una desafortunada interpretación personal, provoca un uso intensivo de citas en el texto, con referencias de todo tipo, incluidos cartelas o algún mensaje de correo electrónico, y notas al pie para documentos de archivo o transcripciones en lengua original básicamente. Ahora bien, a la vista de un libro como el alabado de Llàtzer Moix, me siento menos culpable por ello: él es periodista cultural y debe de entender las fuentes como tales; esto es, personas particulares con las que ha hablado y que, en algunas ocasiones, incluso han querido permanecer en el anonimato (Moix, 2016: 11). De acuerdo, pero eso no debería ser excusa para que el ensayo carezca por completo de notas y bibliografía, en ningún caso y menos en ese si cabe, por su insistente tono crítico. Ya está. Esta es mi *excusatio non petita*.

Bibliografía

- DOUGLAS, Stan (2011): «Midcentury Studio», en *Stan Douglas: Midcentury Studio* [cat. exp.], Amberes: Ludion, pp. 6-7.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (2016): *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*, Gijón: Trea.
- KEYSTONE (1970): *Treasures recreated by British Museum* [fotografía], Nueva York, 23 de febrero, colección particular.
- LLOVET, Jordi (21 de febrero de 2016): «El nuevo intelectual», *El País* (en línea), disponible en <<https://bit.ly/3CNnNvk>>. [Consulta 21/02/2016].
- MOIX, Llàtzer (2016): *Queríamos un Calatrava. Viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*, Barcelona: Anagrama.