Exposición Paco Gómez. Orden y desorden.

23 de julio - 10 de octubre de 2012

SELECCIÓN DE TEXTOS

1. Prólogo de Laura Terré, comisaria

2. Biografía de Paco Gómez

3. Poema de Paco Gómez

Centro Andaluz de la Fotografía de la Consejería de Cultura
Producen : Fundación Foto Colectania, Ayuntamiento de
Pamplona y Diputación de Huesca.

PRÓLOGO de Laura Terré, comisaria de la exposición

L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination».

Paul Claudel

Orden y desorden

Paco Gómez fotografió dos hojas de papel, una al lado de la otra. Del mismo tamaño, del mismo blanco. La de la izquierda muestra un plegado regular formando una cuadrícula en relieve, del que deducimos que el papel ha sido doblado por sus ejes y desdoblado después. La de la derecha muestra, bajo la misma luz, un relieve similar a la orografía de un territorio visto desde la altura: es la consecuencia de haber aplanado el papel después de haberlo arrugado haciendo de él una bola. A la fotografía, simple como un ejercicio conceptual, fácil de pensar, fácil de ejecutar, la titula "orden y desorden" y no "papel arrugado y papel doblado", como hacía con muchas de sus fotografías cuyo título se limitaba a la descripción de lo visible para su identificación (pared con chimenea y ventana, máquina de coser, tubería de calefacción, etc.). En este caso, el título es expreso, con el fin de orientar el sentido de la lectura: orden a la izquierda, desorden a la derecha. Esta fotografía tan simple, tan tonta, no sería posible en Paco Gómez sin que nos quisiera decir algo. En ella se puede encontrar la clave que despeja el enigma de otras muchas fotografías suyas en las que el orden de lo imaginario se muestra a través del desorden del mundo.

¿Cómo es posible que lo que se muestra en las fotografías de Paco Gómez no cause sensación de caos, siendo su materia prima lo ruinoso, lo decadente, aquello ante lo cual cualquiera que quisiera reconocer la belleza del mundo volvería la cabeza? De manera extraordinaria, ese desorden aparente de escombros, humedades, graffiti y arquitecturas, configura – imagina – algo reconocible: un mochuelo, un cristo, un perro, el torso de una mujer o una perfecta geometría. La sensación de desorden desaparece, mas lo presentado no ha dejado de ser un caos. Paco Gómez quiere demostrar lo que es el desorden: un orden que espera a ser reconocido. *"La realidad se encuentra ordenada en la exacta medida en que satisface a nuestro pensamiento"* (Bergson). En ese sentido, como por arte de magia, Paco Gómez nos dirige hacia un orden posible que se traslada en el tiempo logrando vencer incluso el contexto que le sirvió de inspiración. Por eso, no hay que caer en la tentación de darle demasiada trascendencia a sus temas. Por el contrario, cuando se ilumine en nosotros ese orden que da sentido, deberíamos tener muy presente que todo lo que se nos muestra en las fotos es inmanente, es en sí. La trascendencia – lo que se eleva de la materia del muro, de la calle, de la escombrera – no es otra cosa que nuestro imaginario.

¿Existe un método, una receta, para lograr esos encuentros en la materia? Podríamos pensar que la fotografía de Gómez se debe al azar... Pero, ¿qué es el azar para un fotógrafo? No es pensar que las cosas pasan porque sí, que las cosas tanto podrían pasar como no pasar. Un fotógrafo sabe que lo que está pasando viene dado por numerosas causas, aunque difíciles de enumerar, causas que él no puede modificar a voluntad, que en muchos casos no puede prever y que se remontan a un tiempo inaccesible. No pensemos en Gómez como un fotógrafo de lo estático, de estudio, de bodegones, un fotógrafo esteticista contemplador de la forma. Entendámoslo como un cazador de sorpresas, aún cuando se agacha, obedeciendo al instinto, para depositar un ramo de margaritas junto a las ruedas de un coche. El azar, en las fotografías de Paco Gómez, no es otra cosa que la posibilidad de un encuentro de diferentes series causales. Todo tiene su origen y su razón: la presencia del fotógrafo en ese lugar concreto, en el momento

concreto que hace la foto; la pared rayada de una determinada manera por el paso reiterado de los transeúntes; la luz rasante a esa hora de la tarde que acentúa los relieves; una humedad reciente que todavía rezuma por los poros de la pared; la ubicuidad de un desagüe... y el trazo de la tiza de un niño que dibuja a Santa Catalina, porque esa tarde la ha copiado del catecismo, sin esforzarse demasiado. Cada elemento presente en la foto tiene su historia, y podríamos llegar hasta el infinito siguiendo las causas por las cuales en el instante de la fotografía se ha producido el milagro de un Cristo. No hubo un plan para que la aparición se produjera. Por eso las fotos de Paco Gómez son asombrosas, porque nos descubren una coincidencia imposible de imaginar por anticipado, mostrándonos esa "excepción de lo posible" con la que la fotografía siempre nos sorprende, en la que la realidad "constituye una especie de lotería, cuyo premio gordo es el presente."¹ Para entrar en estas fotos es preciso entender que la realidad es un flujo y no una cristalización. Admitir la sorpresa y la contradicción, esperar siempre nuevas lecturas. Las fotos de Gómez nos hablan de una realidad en constante mutación. El estatismo del muro que se interpone a la visión de la vida, de la libertad, del aire, se ve horadado por mil alteraciones inesperadas. Gómez nos habla de una libertad posible.

Orden en la colección, orden en la exposición

El conjunto de copias fotográficas de Paco Gómez guardado en Foto Colectania es exquisito. Como si el tiempo no fuera con ellas, esas copias actualizan su discurso, nos acercan a su criterio en la labor selectiva, escueta y certera. Fueron pocas las fotografías escogidas por él a través del tiempo para constituir una serie única, pulida y detallada, que lo definía como autor diferenciado del resto de su generación. Desgraciadamente, también fueron escasas, y esta vez no debido a su voluntad, las ocasiones que tuvo este gran fotógrafo de mostrar su trabajo en exposiciones y publicaciones². Paco era reacio a que nadie se metiera a revolver en su archivo. Todas sus fotos para él valiosas las tenía copiadas en papel, según nos explica Rafael Levenfeld, la única persona que hizo de comisario para Paco Gómez en vida. "Me vuelves loco... ¡no me toques más eso!" le decía cuando pretendía encontrar nuevas piezas para la exposición³. Y si no le interesaba que una foto de las copiadas anteriormente saliera a la luz en aquel momento, hacía como que se extraviaba el negativo. Levenfeld insiste en el peligro de inventar un nuevo autor, a partir de los negativos de Paco Gómez. El criterio de este autor era firme, en cuanto a la selección y también al encuadre y copiado de los negativos. Toda fotografía importante para Paco Gómez, dice Levenfeld, está copiada en papel.

Es necesario situar a Paco Gómez, un autor prácticamente desconocido en España, en el contexto de la producción fotográfica universal a la escala que merece: Pensarlo en relación a la fotografía subjetiva centroeuropea, confrontarlo a los postreros guiños surrealistas de la fotografía francesa y situarlo en el mismo plano de contemplación formal que inspiró la *Straight Photography* americana. Las resonancias en algunas de sus imágenes conectan en el tiempo y en el sentido con las obras de autores reconocidos internacionalmente, sin desmerecer: Aaron Siskind, Brassai, Edward Weston, Paul Strand o Manuel Álvarez Bravo.

¹ André Comte-Sponville *Diccionario filosófico*, Paidós, Barcelona, 2003. Entrada "Azar", pág. 77

² De él solamente tenemos dos publicaciones antológicas. La primera, el catálogo de la exposición comisariada por Rafael Levenfeld para la Fundación "la Caixa" en el año 1995, única exposición importante que tuvo en vida. La segunda, la reciente recopilación de La Fábrica para el Photobolsillo, el año 2008.

³ Notas de una conversación con Rafael Levenfeld, mayo de 2010.

El objetivo de este proyecto expositivo fue ordenar y medir el alcance de las copias producidas por el propio Paco Gómez. La escasez de copias de época es una característica común en la mayoría de fotógrafos de su generación, en cambio Paco ha dejado un rastro importante que prueba el profundo sentido plástico en la manera de interpretar los encuadres, el contraste y el tratamiento del detalle, cuando se confrontan a la imagen contenida en los negativos originales.

No hemos querido hacer agrupaciones conceptuales. Cada fotografía de Gómez es como una isla de sentido. Son perfectas en sí y no necesitan del resto, ni de itinerarios forzados, ni de demasiado texto – ¡ustedes me perdonarán!– para hacerse entender. Es necesaria una presentación discreta, para que la magia haga su aparición pura y clara. Las copias se han seleccionado entre el material copiado por el propio autor, y se han completado con alguna de las fotografías que en su día copió Juan Manuel Castro Prieto para la exposición ya citada de “la Caixa”, todas supervisadas por Gómez, con el objetivo de mostrar la obra más representativa. La selección muestra las imágenes favoritas del autor, los conjuntos que diseñó para dar a conocer su mirada. La coincidencia de una misma imagen en diferentes exposiciones alejadas en el tiempo nos indica su voluntad de crear una continuidad, de dibujar el mapa de un territorio poético ajeno a las anécdotas, extemporáneo, aunque vinculado estrechamente a lo cotidiano. La presente selección imagina un orden para el supuesto desorden de las imágenes en el cajón del archivo. Hemos conformado dos mundos: *las muestras*, en un prototipo de exposición del autor clásico, en que se van ligando las sucesivas elecciones de Paco Gómez desde 1957 hasta 1995, tanto en blanco y negro como en color. Este primer conjunto nos permite identificar al autor en aquellas fotografías que fueron saliendo a la luz en publicaciones y son indiscutibles obras maestras que nos ayudan a reconocer, por consenso, su autoría. El segundo conjunto reúne *las ocultaciones*. Las fotografías *otras* que nunca se han visto, las propiamente inéditas. Copiadas por él mismo a gran tamaño, lo que indica la importancia que les dio su autor como obra: retratos y fotografía de calle, lo que podríamos llamar, en el argot historiográfico, "fotografía humanista". Ya no es el rastro del ser humano ausente sino la presencia de las personas que miran a la cámara: niños en el cementerio, mujeres y hombres en las calles de la ciudad o de los pueblos... Un conjunto significativo y coherente que nos obliga a forzar la mirada y tantear las relaciones – que las tienen – con aquel otro hemisferio ya conocido y aceptado sin discusión como obra de autor. Tenemos la seguridad de que estas fotos, como breves notas de contrapunto, complementan la mirada sobre las naturalezas muertas. Es la experiencia del tiempo que le tocó vivir, que abre en nuestra imaginación conexiones con sus contemporáneos fotógrafos, como Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Paco Ontañón o Gonzalo Juanes, de los que también aprendió a mirar. No se trata de hallazgos oportunistas extraídos del archivo de negativos, ni siquiera de las hojas de contacto. Se trata de elecciones con las que su autor quiso mostrarse *otro*.

Muro

Pero antes de entrar en lo *raro*, definamos lo conocido de Gómez. Se trata de un autor de gusto ortogonal. Pocas veces hace uso de las perspectivas profundas, de los planos oblicuos. Se sitúa de frente y equilibra los límites del formato, excluye lo superfluo, busca los ejes que tensen el espacio y dispara. Su tema preferido es el muro, la medianería, las fachadas. Introduciendo o no primeros planos y elementos de detalle, ya sean árboles, frutas, mobiliarios, coches, o incluso individuos, el muro reina. No ha sido el único en su tiempo que encontró en el muro una expresión de sentido. ¿Si ha habido influencias? Ni Paco Gómez ni ninguno de los fotógrafos de su generación fueron

sordos a las resonancias artísticas del momento. Las supo percibir como la expresión, en otro lenguaje, del tiempo que le había tocado vivir. De ellas se servía para hacer el colchón sensible que le ayudaba después a mirar el mundo. La simbología del muro – tan bien enunciado por Cirlot en su *Diccionario de símbolos* "expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación, límite"⁴– coincide con la intuición silente de la pintura matérica de Antoni Tàpies durante los años de posguerra, a la que José Ángel Valente da voz magistralmente: "*¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio (...) terreno de juego; destino de lo efímero...*"⁵

Pero mientras que en un pintor vemos la acción de sus manos (*el muro como "alter ego"*, según dice Borja-Villel⁶ de Tàpies), en los muros de Gómez sentimos el paso del tiempo, vemos directamente la huella social y somos capaces de seguir el proceso de decadencia que ha puesto a la comunidad contra la pared, su incapacidad de seguir, el límite a la esperanza, y la necesidad de la fuga imaginativa, del humor redentor que ayude a la supervivencia.

Gómez no es el único fotógrafo español que dialoga con los muros. La mayoría de los fotógrafos de Afal, aun los más reporteros, interponen muros entre el mundo y ellos, como una meditación, también como una bisagra entre sus personajes y la acción de la calle. El muro sirve como paño de fondo para los retratos, exponiendo en el carácter de los graffiti todo aquello que las bocas no pueden hablar. O aislando sencillamente el graffiti en un ejercicio de apropiacionismo, deteniendo el muro en un instante interesante, casi artístico, de la cultura popular. Gómez, entre todos los fotógrafos de su generación, es el especialista en este singular género. Siente que el reportaje no es su fuerte, él es fotógrafo de cosas que pueden esperar, que se dejan mirar, que sólo le urgen el disparo cuando se presiente su desaparición.

La moda del muro y del graffiti en la fotografía se extiende por la Europa de posguerra con el libro publicado en 1960 por Brassai, el maestro surrealista. Viniendo de él, la intuición de la profundidad discursiva del graffiti contagia a muchos fotógrafos. Algunos, al parecer, anticipándose a la publicación del libro de Brassai, ya iban a la caza del graffiti. Oriol Maspons, por ejemplo, ya coleccionaba graffiti antes de su llegada a París en 1956, cuando conoce personalmente a Brassai y tiene ocasión de ver las series que éste llevaba trabajando desde el año 1933. A Maspons le gusta diferenciar los tipos de graffiti y buscar en ellos la belleza. Sus fotografías, sin embargo, tienen un interés ornamental: pretende aplicarlas algún día en la decoración de interiores y darle la utilidad que necesitan para completar su belleza.

Paco Gómez, por el contrario, huye de esa intención decorativa. Parece conocer los prejuicios que Jorge Oteiza encuentra en el arte abstracto: "*ejercicios menores, que son capítulo de una óptica recreativa (...) una traducción literal, bajo pauta académica de lo bello*"⁷. Y, en ese sentido, se puede diferenciar la carga metafísica de la fotografía de Gómez del esteticismo de Maspons y el inmanentismo de Brassai que afirma, en una

⁴ Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1991. Entrada "Muro", pág. 316.

⁵ José Ángel Valente y Antoni Tàpies, *Comunicación sobre el muro*; Ediciones de La Rosa Cúbica, Barcelona, 2004.

⁶ Manuel J. Borja-Villel, "La col·lecció", *Fundació Antoni Tàpies* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990).

⁷ Jorge Oteiza, en el texto programático publicado en el catálogo de su aportación personal en la IV Bienal de Sao Paulo, en septiembre de 1957. Extracto de la antología de Vicente Aguilera Cerni *La Postguerra. Documentos y Testimonios I*, Ministerio de Educación y Ciencia. Bilbao 1975; pág. 147

coincidencia de lenguaje, "*todo es cuestión de óptica*"⁸. Brassai revela el aspecto artístico del graffiti en sí que no necesita de la mano del artista, de "*un virus latente acechando desde el lugar propicio para irrumpir con virulencia*"⁹ que tanto cautivó a Picasso, a Braque y a Paul Claudel. Pero a la vez usa la pared "*como una de las más raras redes con la que sondear las profundidades*, citando a Michaud, *del 'espacio adentro'* ". En las fotos de Paco Gómez, las paredes también sirven de filtro revelador, pero más allá de la psicología del individuo, nos hablan de la sociedad entera, de la España de aquel momento de la que vamos encontrando señas de identidad: la miseria, el aburrimiento, la desesperanza, la represión... En ese sentido, como dice Brassai, "*la pared exorciza (...) es el refugio de todo lo que se reprime, se reprueba, se prohíbe, se oprime, también es la catarsis.*"¹⁰ En el momento en que la pintura abstracta española, en el trienio 1957/1959, se exporta para representar al país y gana premios internacionales, la fotografía documental todavía se oculta y se prohíbe. El simbolismo de la abstracción no molesta a la administración franquista, sí en cambio la literalidad de la cochambre que muestran las fotografías. Los muros de Gómez van más allá de la estética y hablan de las maneras de vivir y de las heridas del tiempo.

Para Brassai, la pared tiene la propiedad mágica de transmutar las imágenes: "*el sexo se convierte en rostro, el rostro en corazón, el corazón en cuerpo, etcétera, hasta volverse al fin ideogramas herméticos, inaccesibles*"¹¹. Este incesante palimpsesto en una ocasión fue acometido por Paco Gómez, y no sobre la pared, sino sobre el negativo, y después sobre las copias con la finalidad de transmutar una cruz gamada en una inocente casita de infantil perspectiva. El motivo que llevó a Gómez a ocultar el signo nazi lo desconocemos, pero resulta significativa la huida de la literalidad en ciertas proclamas sobre la pared. Los textos escritos en las fotos de Gómez suelen ser de carácter irónico y sirven de contrapunto al demasiado dramático tapiz de cochambre que los acompaña, o a los personajes que pasan furtivamente por el entorno y se dejan retratar. A Cualladó lo corona con un graffiti en el que se lee "calvo": casi no nos atrevemos a reír ante la cara de tristeza que refleja el modelo. Gómez mismo se retrata bajo una gran pintada en la que pone "El", un monosílabo que engulle su escala y lo domina. Un coche, ya un poco desvencijado está aparcado frente la puerta de una casa llamada "mi hucha", aludiendo a la fugacidad de las ilusiones... Esta costumbre de introducir mensajes escritos como si se tratara de títulos para la lectura de la imagen, la sigue practicando hasta las últimas series en color de la década de 1980. Así, encontramos la foto de un grupo de perros sorprendidos en un callejón a oscuras bajo una pintada que dice en grandes letras "La Santa Sede". En sus paredes Paco Gómez se permitía la irreverencia. En general en sus fotografías se muestra más audaz de lo que osaba en su vida cotidiana.

Arquitectura

Los trabajos y los encargos para la revista *Arquitectura* apartan a Paco Gómez de sus temas preferidos durante la década de 1960. Las primeras fotografías que se presentan en la revista corresponden a un portafolio de autor que Gómez presenta al director Carlos de Miguel. Eran fotos de medianerías, muros, ventanas cegadas, graffiti,

⁸ Brassai, "De la pared de las cuevas a la pared de las fábricas", en *Minotaure*, n. 3-4 (diciembre 1933), pp. 6-7. Cita tomada del catálogo *Brassai, Graffiti, 1930-1958*, de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2008; pág. 36.

⁹ Brassai, *ibidem*.

¹⁰ Brassai, "Graffiti parisinos", en *XX siècle*, n. 10 (marzo 1958), pp. 21-24. Cita tomada del catálogo *Brassai, Graffiti, 1930-1958*, de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2008; pág. 36.

¹¹ Brassai, *ibidem*.

descampados y gustaron tanto al equipo redactor que ocuparon en lo sucesivo las portadas e ilustraron artículos de todo tipo. De ahí vinieron posteriormente los encargos para los que el fotógrafo se ponía de acuerdo con el arquitecto con el fin de resolver el tema de los edificios de manera descriptiva. Gómez pasó a ser el fotógrafo oficial de la revista. Su sensibilidad para captar la arquitectura consigue poner en marcha la máquina de la imaginación del espectador. Su instinto para captar la belleza de las geometrías que potenciaba con la luz y los contrastes, para entender la intervención de la textura en los planos, para alumbrar la sorpresa de la forma... Los arquitectos estaban encantados con él porque daba nueva vida a sus creaciones... Pero a él le cansaba: era puro esteticismo, al servicio de otros. En la caja de negativos donde agrupaba lo mejor de su trabajo, Paco Gómez rescató un breve conjunto de fotografías de arquitectura que son sólo la punta del iceberg de un trabajo que se prolongó durante 15 años. Entre esas fotografías, separó cerca de 40 retratos de arquitectos, con los que le hubiera gustado hacer una exposición. En 1974, cuando Carlos de Miguel deja la dirección de *Arquitectura* después de 25 años, Paco aprovecha para retirarse y retoma de nuevo su trabajo de autor.

Color

Durante el lapso de tiempo que estuvo sin dedicarse a su trabajo más personal hizo muchas fotografías en color, tanto diapositiva como negativo. Cuando vuelve a su fotografía, decide retomar la parte creativa de su trabajo a través del color. Compra la cubeta para revelar en cibachrome, un proceso directo desde la diapositiva que se caracteriza por la pureza y la viveza del color, además de su durabilidad. Gómez no entendía la fotografía si no pasaba por el proceso personal de materialización en su laboratorio. Empieza entonces a desarrollar en color las series de muros, bodegones, interiores y paisajes, que hasta entonces había hecho en blanco y negro. Cuando se le preguntaba si no estaba cansado de sus temas, de su manera tan particular de entender la fotografía, él respondía categóricamente que era imposible dejar de ser lo que uno era. Evolucionar no podía conllevar renegar del pasado. *"No se puede cambiar. Es imposible. Yo siempre he hecho lo que me gusta. Y mi criterio es el que me reafirma en un gusto perdurable, no en modas pasajeras... Por eso lo que me gusta es lo que he hecho siempre y lo que pienso seguir haciendo."*¹²

Los mismos temas del blanco y negro se ven iluminados por gamas sutiles. Los colores no son vivos ni apenas contrastados, sino que siguen el mismo registro monocromo de los grises y los marrones propios del muro, del arrabal, de la naturaleza muerta humilde. Las medianeras se enriquecen con los planos de color que los papeles pintados, los azulejos y las huellas del humo de las chimeneas han ido dejando en las habitaciones despojadas de tabiques. Otro orden, el de las gamas cromáticas, se eleva de la textura y la forma. En palabras de Jean Dubuffet, otro artista del muro, se trata de un orden en el que *"entran en juego una miríada de aspectos sutiles, mutuamente vinculados y ciertamente difíciles de aislar, como la intensidad del lustrado y las variaciones de textura, que permiten al ojo percibir la dureza y la blandura, la porosidad y la impermeabilidad, lo cálido y lo frío al tacto. (...) Tal vez algunos saquen la conclusión de que uno se complace en las cosas sucias a causa de una desagradable arbitrariedad. (...) La función del artista consiste en ampliar las conquistas y anexiones del hombre sobre los mundos que le eran o le parecían hostiles."*¹³

¹² Entrevista grabada con Paco Gómez en el Centro Andaluz de la Fotografía de Almería, en su comparecencia a la inauguración de la exposición *Afal, 1956 - 1991*. Junio de 1991.

¹³ Jean Dubuffet: "El autor contesta a algunas objeciones". Publicado en la revista *Minerva*, número 11, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009, bajo la traducción de Carlos Fernández Moro.

Durante los primeros años de la década de 1960, Carlos Pérez Siquier también ensaya el color en los muros de La Chanca. Sus series son, sin embargo, más coloristas, más cargadas de luz. Recrea otros mundos en el muro, incluso evocando figuraciones de color descriptivo. Gómez, sin embargo, se reafirma en su estilo austero, pegado al muro, respetando en todo lo posible la inmanencia de lo que allí se presenta.

Gómez presenta fotografías en color como el trabajo contemporáneo que estaba llevando a cabo para la exposición de Afal de 1991. Sin embargo para la gran antología de "la Caixa" no selecciona ninguna fotografía de las series en color. Tanto Levenfeld como Castro Prieto recuerdan lo interesante que era este trabajo, superior a su parecer al que estaban llevando a cabo Cualladó y Masats. *"Sus fotos en color conseguían el mismo efecto que la arquitectura formal de Franco Fontana. Paco logró una transición muy normal, muy suave del blanco y negro al color. El color no introducía un cambio en la lectura de sus temas."*¹⁴

Pero Gómez no se sentía muy seguro de presentar el color frente al blanco y negro. *"Es un debate que ellos han tenido siempre: ¿color o blanco y negro? Cuando seleccionamos para la exposición de la Escuela de Madrid se optó finalmente por acotar el periodo para que no aparecieran fotos en color, debido a la controversia que esto provocaba."*¹⁵

Hombres y mujeres

Tal como hemos dicho, los compañeros de generación de Gómez probaron también la fotografía "estática". Y Gómez probó asimismo el reportaje, pero de una forma peculiar. Es una característica de esta generación no querer etiquetar su trabajo bajo un signo de estilo, ya sea en los temas escogidos o en las elecciones formales. En ese sentido, Ramón Masats, que desde un principio hace una apuesta firme por el reportaje, nos sorprende con fotografías de carácter experimental de intención menos narrativa barajadas entre las fotos más reporteras. Esta fotografía "no figurativa", como le solían llamar los *afales*, no es puramente esteticista, sino que abre una vía surrealista para entrar de otro modo en el tema de los reportajes, explorando las relaciones sutiles de las formas y el contexto para dar profundidad a la narración. Si en Masats, en Terré, o en el joven Pérez Siquier, este tipo de fotografías "estáticas" o "no figurativas" introducían la sal en sus reportajes, en Paco Gómez se opera a la inversa: son las fotografías de gente introducidas en sus series expositivas las que confieren un contrapunto de lectura a sus temas más estáticos. Teniendo en cuenta las pocas ocasiones que tuvo Gómez de publicar o exponer, muy pocas de estas fotografías de gente, por llamarles de algún modo, salieron a la luz a lo largo de su carrera, a excepción de los retratos. Por eso ha sido una agradable sorpresa encontrar en la colección de Foto Colectania, así como en colecciones privadas fruto de las donaciones de este autor, fotografías ampliadas a gran tamaño de "tema humano", como se le llamaba entonces al documentalismo social. Algunas son fotografías magistrales, que podrían ejemplificar las teorías de Gabriel Cualladó o las de Gonzalo Juanes. Gómez, coincidiendo con éste último, afirmaba que su timidez le había incapacitado para la fotografía humanista. *"No sirvo como Gabriel (Cualladó) para ponerme delante de unos gitanos y hacer una foto. Yo tengo que hacer mis fotos a objetos que se estén quietos y que no muerdan, ¿no? Por eso me especialicé en paredes y texturas. (...) Mis fotos son de las que pueden esperar por mí..."*¹⁶ Según Rafael Levenfeld, en las fotografías en las que aparecían figuras humanas Gómez se

¹⁴ Levenfeld, ibidem.

¹⁵ Levenfeld, ibidem.

¹⁶ Entrevista a Paco Gómez, 1991, ibidem

sentía muy próximo a Cualladó y tenía cierto escrúpulo a que le pudieran atribuir similitudes. *"Puede ser esa una de las causas por las que no las exhibiera demasiado, unas fotos que por el contrario le agradaban mucho. Reflejan la ambivalencia entre la arquitectura y la desolación de los descampados. El intentaba arrimarse a lo que era la arquitectura y le daba pudor sacar ese trabajo."*¹⁷

Se puede observar en muchas de las fotografías de tema humano ampliadas por Gómez que el muro sigue estando presente, sustituido por los suelos casi abatidos en vertical, aplanadas las perspectivas con puntos de vista muy elevados. En esos muros, de adoquines o de rastros, inserta a los seres vivos como puras siluetas a contraluz que vuelven a figurarse ventanas cegadas o manchas de humedad, en el propósito de construir un fresco contemporáneo cruzado por pasos de cebras, hileras de casas o simplemente tapizado por la tierra baldía de los arrabales de Madrid. Sus personajes quedan adheridos a ese plano que los atrapa sin poder escapar, se convierten ellos mismos en la sugerencia formal sobre la que podríamos trazar un grafiti. Una imagen que también aprovechan los poetas de la generación de 1956: *"Yo pienso en las zonas lívidas, en las calles / o en caminos perdidos hacia pueblos (...) figuras diminutas que se quedan atrás para siempre"* (*De aquí a la eternidad*. Jaime Gil de Biedma.)

*"Es cierto que había una intención crítica en esta fotografía: lo hablé con él – asegura Rafael Levenfeld– En esos espacios solitarios había que llevar a cabo el proyecto del American Way of Life... Por lo tanto, aquella visión neorrealista de los descampados con gente, resultaba una presentación bastante cínica del progreso. Era muy difícil obviar lo que estaba pasando en España. En aquel grupo de la Escuela de Madrid los había que eran franquistas, pero Paco, aunque no se posicionaba políticamente, era crítico con el sistema. Pero no podemos decir que en su obra hubiera un discurso político; como mucho, se trataba de un discurso social."*¹⁸

Maneras de hacer

Paco Gómez no sólo nos enseña en sus copias a mirar la rara belleza de la cochambre. También nos enseña cómo sacarle partido al claroscuro y al contraste. El laboratorio era para él un estadio fundamental de su arte: *"Los domingos por la mañana me iba a hacer fotos. La tarde positivando y a las tres de la mañana esmaltando."*¹⁹ De esa rutina que ocupaba el lavabo de casa y desesperaba a la familia, obtenía los mejores resultados. Comparando el negativo original, tal como lo ofrece el escáner, y las copias que él producía, podemos aprender mucho de su estética.

Juan Manuel Castro Prieto fue el encargado de copiar más de cien fotografías en el año 1995, guiado por el criterio de Gómez, quien le permitía también hacer sus aportaciones de criterio. *"Le gustaban las copias "brillantes", que no quiere decir contrastadas. Sin embargo, conseguir la coexistencia de los negros profundos y los blancos brillantes no era posible sin un cierto grado de contraste. Aunque, más que de contraste, tendríamos que hablar de oscuridad. Sus fotos se tenían que copiar oscuras. Aunque nunca se olvidaba de resaltar determinadas texturas, que yo le recomendaba cuidar, sobretudo en las zonas de sombra. A diferencia de otros fotógrafos que he tratado, Paco no era nada quisquilloso y se dejaba recomendar, aunque su criterio era firme."*²⁰

¹⁷ Notas de una conversación con Rafael Levenfeld, junio de 2010.

¹⁸ Levenfeld, *ibidem*.

¹⁹ Entrevista a Paco Gómez, 1991

²⁰ Notas de una conversación con Juanma Castro Prieto, junio de 2010.

Rafael Sanz Lobato recuerda la sorpresa que produjo la copia del *Banco en el jardín botánico* entre los más jóvenes de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. ¿Cómo era posible que aquella superficie brillara de aquella manera en el entorno oscurecido del parque? El efecto recordaba a la *noche americana*: como si se hubiera aplicado un filtro para acentuar la luminancia solamente en aquella zona que se volvía resplandeciente. Paco, que no tenía secretos para los demás, les explicó que después del revelado, aplicaba ferrocianuro potásico con la ayuda de un pincel en las zonas que le interesaba un mayor contraste, lavando los grises hasta convertirlos en blanco.²¹ El efecto es similar a las calidades del aguatinta: los blancos limpios, el grano recortado, el bruñido en ciertas zonas, los rayados incontrolados, la porosidad de la plancha... Es imposible no relacionar estas copias antiguas de Paco Gómez con las atmósferas que conseguía Goya en su grabado.

En cuanto al tamaño de las fotografías, para Gómez siempre se trató de una cuestión de moda. "*Para una persona que esté acostumbrada a ver fotografía, el tamaño le trae sin cuidado. Siempre, naturalmente, que no sea muy pequeño.*"²² El límite de tamaño para sus copias lo imponía su laboratorio, donde no podía ampliar más allá del formato 30x40 cm. Las copias de 50x60 cm que guarda Foto Colectania, provienen de las primeras exposiciones. Él mismo las hacía en la bañera de casa, pues no tenía cubetas tan grandes. Era difícil de controlar el revelado y las copias se ponían negras. Para salvar el papel, en aquellos tiempos de carestía, había que darles un baño final de lejía.

En cualquier caso, su estilo de copiado tendía a la austeridad, como en general toda su obra. "*Los movidos, los barridos, todas esas cosas modernas... no son para mí. Lo mío es una fotografía más purista. Hay cosas que yo no haré nunca, como introducir desenfoques o poner filtros para modificar la luz, el color o el contraste... A mí eso nunca me ha cuadrado. Ni tampoco a los de mi grupo. Nos hemos quedado con aquella manera de ver...*"²³

Aquella manera de ver es la esencia de la buena fotografía de todos los tiempos. El arte de saber detectar en el caos del mundo la sutil aparición de un sueño. Si queremos entender el ascenso en calidad y número de la fotografía española actual, tenemos que considerar la importancia de Paco Gómez como peldaño fundamental. Un autor unido en su poética y concepción formal a nuestros fotógrafos contemporáneos, deudores, seguro, de un homenaje y reconocimiento a su persona. Ya los grandes de la fotografía española, sus compañeros de generación, han reconocido la supremacía de la fotografía de Paco Gómez, tan humilde que ha permanecido casi oculta hasta hoy. "*Francisco Gómez (...) fue el mejor fotógrafo de mi generación. Ni más ni menos.*"²⁴ ¿Qué más podemos decir? Lo ha dicho Ramón Masats, ni más ni menos.

Laura Terré

²¹ Notas de una conversación con Rafael Sanz Lobato, mayo de 2010.

²² Entrevista a Paco Gómez, 1991, ibidem

²³ Entrevista a Paco Gómez, 1991, ibidem

²⁴ Ramón Masats en *Paco Gómez*. Photobolsillo. 2008: La Fábrica Ediciones, Madrid.

BIOGRAFÍA de Paco Gómez

Paco Gómez nació en 1918 en Pamplona, ciudad a la que su madre se había desplazado para darle a luz. Padre y madre, él vasco y ella navarra, se habían instalado años antes en Madrid para poner en marcha la tienda de sastrería que la familia Gómez había trasladado de su primigenia ubicación en San Sebastián. Sin embargo, a pesar de vivir toda la vida en Madrid, Paco siempre se sintió pamplonica. Durante la guerra civil, antes de haber cumplido los 18 años, fue reclutado y movilizado a luchar en el frente de Teruel, de donde sale ileso. Esta experiencia, sin duda traumática, nunca la habló con sus amigos, ni siquiera con sus hijas. Su profesión, hasta el momento de su muerte, fue la gerencia de la tienda familiar.

La vena artística le vino por parte de su tío, Pedro Gómez, un pintor *amateur* de paisajes con un gusto especial por el color. Su interés por la fotografía se inicia en 1943, cuando se enamora de la que después sería su mujer, María Luisa, y compra la primera cámara que le servirá para hacerle los retratos. La afición por la fotografía le anima a estudiar los procesos de revelado. En 1952 se construye una ampliadora con una caja de galletas a la que acopla un objetivo y una potente bombilla de farola, e instala un laboratorio en el lavabo de su vivienda.

En 1956 se hace socio de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Se presenta al concurso *Gevalux*, en el que le seleccionan una fotografía para su exposición. Fue allí cuando conoce a Gabriel Cualladó, otro *amateur* de la Real, con el que compartirá la inquietud por un nuevo lenguaje y los conocimientos técnicos, en un proceso autodidacta a través de los libros y las revistas importados del extranjero por Cualladó. La obra de Cualladó se complementa con la suya, formando un dueto constante en las exposiciones. La primera fue en diciembre de 1957 en la Sala Abril, junto con José Aguilar y Rafael Romero. Seguidamente expusieron en la prestigiosa sala Darro de Madrid, en la sala Teka de Bilbao (1960), en el Foto-Club de Valencia (1960) y en la Sala Aixelà de Barcelona (1960).

También en el año 1957 entra a formar parte del grupo Afal, junto a los más inquietos de la Real: Masats, Ontañón, Cualladó, Cantero y Rubio Camín que más tarde dan nombre a su grupo como La Palangana. Participa en todas las actividades expositivas de Afal: Charleroi (1958), Bienal de Pescara (1958), Biblioteca Española en París (1959) y es destacado en las publicaciones del anuario de 1958 y en dos portfolios de la revista.

Gómez sobresale con un estilo personal que le hace merecedor de premios como el del IX Salón del Mar de Almería (1958) o el Trofeo Luis Navarro de Fotografía Moderna de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (1959). En 1962 recibe una invitación del Comisariado de Turismo Francés para formar parte del proyecto *11 fotógrafos españoles en París* (Basté, Cantero, Colom, Cualladó, Cubaró, Forcano, Gómez, Masats, Maspons, Miserachs y Ontañón), cuyos trabajos se expondrían ese mismo año en la Sala Aixelà de Barcelona y, posteriormente, en la sala Biosca de Madrid. En 1964 forma parte del consejo de redacción de la revista *Cuadernos de Fotografía* y colabora en la organización de las exposiciones del Aula Fotográfica del Instituto de Cultura Hispánica.

Paco Gómez, que siempre se consideró un fotógrafo *amateur*, fue el fotógrafo oficial de la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid (CAAM) durante un periodo de 15 años (1959 - 1974).

En vida realizó tres exposiciones individuales: en Els Quatre Gats de Barcelona, en el marco de la Primavera Fotogràfica de Catalunya (1984), en la Galería Forvm de Tarragona (1987) y en la sede de la Fundación “la Caixa” de Barcelona (1995), una exposición que itineró por todo el territorio español. También ha sido incluido en numerosas exposiciones colectivas, entre las que cabe destacar *Fotógrafos de la Escuela de Madrid, obra 1950-1975* en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), Madrid, en 1988 y *Afal. El grupo fotográfico 1956/1963*, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla, en 2006.

Su obra se encuentra en importantes colecciones públicas y privadas, entre las que destacan las del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid; el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia; la Fundación Telefónica, Madrid; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla; el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra; la Fundació Forvm, Tarragona; la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; o el Ayuntamiento de Alcobendas.

Paco Gómez falleció en Madrid el 23 de abril de 1998. En noviembre de 2001, sus herederos acordaron con la Fundación Foto Colectania la donación de su archivo fotográfico, con el compromiso de custodiarlo en las mejores condiciones. Desde entonces, los negativos y copias de este autor están incluidos en los fondos de la colección de la Fundación, que también gestiona sus derechos.

Foto Colectania ha organizado varias exposiciones colectivas en las que se han incluido obras de Paco Gómez, entre ellas: *Vidas Privadas* (2005), *Extrañas Parejas* (2006) y *Recorridos, 6 fotógrafos de la Colección Foto Colectania* (2007). En 2009 se organizaron dos exposiciones monográficas del autor: *La emoción construida* en el marco del Festival Fotoencuentros, Murcia, y *Paco Gómez. Veranos en San Sebastián* en las Salas Kutxa Boulevard. En 2010, la Obra Social de Sa Nostra produjo la exposición *Paco Gómez. Viaje a Ibiza*, que itineró por las Islas Baleares.

POEMA de Paco Gómez

La lluvia,
la mancha de la mano de un niño,
el salpicón de barro contra la cal de un muro,
la huella del encofrado del hormigón,
un cristal roto,
la traza florecida de la humedad en el yeso,
las heladas de muchos inviernos,
los calores de muchos veranos...

Son cosas quietas,
silenciosamente prendidas en el aire.
Son cosas que parece
como si se quedaran para siempre paradas.
Como si el tiempo no fuera con ellas.
Son cosas reales, concretas.
Tanto, que superan el mundo de
lo que entendemos por realismo.

Pasan de alguna manera sobre él y
se sitúan en aquel otro campo impalpable
en el que los pensamientos no se acaban nunca
y empalman fácilmente con los sueños.
Se abstractizan.

En este campo, tan hermoso,
todo está lejos de la instantánea.
Todo está lejos del gesto, de la captación
repentina de una acción dinámica.
Hay tiempo de sobra para pensar,
dormir y rumiar con concienzuda y sorda
premeditación cada foto.

A mí me gusta.

Paco Gómez