

# Clemente Bernad

## HEMENDIK HURBIL/ CERCA DE AQUÍ



*Hemendik Hurbil / Cerca de aquí* despliega un friso fotográfico sobre el prolongado ciclo de violencia que se gestó en el País Vasco en los años sesenta. Clemente Bernad (Pamplona / Iruña, 1963) no reniega de las bases del fotoperiodismo, pero sí que ha renunciado a abandonar sus imágenes en manos de los medios de comunicación. Para evitar a toda costa que la violencia se propague.

26.10.2024 – 26.01.2025



Ajuntament de  
Barcelona

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

## UNA VIOLENCIA QUE ALCANZA LAS IMÁGENES

*Las fotografías de Clemente Bernad sobre el conflicto vasco*

*Carles Guerra*

Durante los últimos treinta años, Clemente Bernad (Pamplona/Iruñea, 1963) se ha dedicado a fotografiar las grandes crisis sociales y políticas del sur de Europa, conflictos que exigen un seguimiento a largo plazo. A pesar de que su trabajo suscribe las bases del fotoperiodismo, sus imágenes raramente circulan por los medios que habitualmente se nutren de esta práctica. Lo hacen a través de publicaciones autofinanciadas y en exposiciones donde el registro documental que le caracteriza se inscribe en las prácticas del arte contemporáneo. *Hemendik Hurbil / Cerca de aquí* es el último de los proyectos al que ha dado forma en un libro que contiene 470 imágenes. Bernad reúne en él una de las representaciones más exhaustivas del conflicto vasco, con fotografías tomadas entre 1987 y 2018. La exposición que se deriva de este proyecto pone de relieve el carácter empírico de este tipo de fotografía que exige estar en el lugar de los hechos, en esos instantes en que la violencia adolece —como dice el propio fotógrafo— de una viscosidad perversa.

A pesar de haber visto, oído y leído en tiempo real las noticias que durante todos esos años informaban puntualmente sobre los atentados, nada de eso sirve para entender ni ayuda a entender hechos que muchos ya consideran parte del pasado. Aún no existe el relato que pueda poner en orden todo lo ocurrido. En este sentido, la fotografía de Clemente Bernad aspira —con muchas dificultades— a recomponer una relación con una experiencia traumática, a convertirse en el objeto que permita volver a los acontecimientos de un pasado que desearíamos que no hubiera existido. Pero a pesar de que la estética documental está tan ligada a la historia del reportaje fotográfico, fotografías como las que hace Clemente Bernad no pueden ni deben ser consideradas un acto informativo. Esas fotografías pierden la capacidad de ilustrar porque están literalmente atravesadas por la violencia. Pasan a ser artefactos, objetos que estuvieron cerca del horror sin que eso contribuya a explicar lo que ocurrió. De hecho, esta fotografía no

Hernani, 1996. La hucha de un bar para recaudar dinero para las visitas a presos y presas del País Vasco, rota por la Ertzaintza.

Todas las fotografías son de © Clemente Bernad.

informa, como tampoco lo hacen la mayoría de las imágenes producidas en el régimen visual propio del fotoperiodismo. La fotografía cesa en sus funciones de crear registros o evidencias de los hechos. Son, no obstante, fotografías que cumplen con los requisitos de la estética documental, una estética empírica que exige a toda costa un contacto directo con la realidad y una política de acceso que pretende llegar al núcleo de los acontecimientos. Sin embargo, es preciso subrayar que lo único que demuestran esas fotografías es que el fotógrafo estuvo allí, en el lugar de los hechos. Ni siquiera los pies de foto de cada imagen pueden contribuir a caracterizarlas como evidencias de otra cosa que no sea la vecindad con los acontecimientos registrados.

Entre los reportajes fotográficos que han marcado la trayectoria de Clemente Bernad, destacan *Jornaleros* (1987-1992), un trabajo que ilustra el nomadismo, la precariedad y la lucha sindical de un colectivo de jornaleros andaluces, y también *Mujeres sin tierra* (1994), acerca de la vida de las mujeres saharauis en los campos de refugiados de la provincia de Tinduf (Argelia), un trabajo por el que fue galardonado con el Premio FotoPress de Derechos Humanos. Otros proyectos incluyen *Pobres de nosotros* (1995), una iniciativa colectiva sobre la marginalidad en Europa; *Canopus* (2001), sobre la crisis económica argentina, o *Basque chronicles* (1987-2015), una de las primeras versiones sobre la extensa cobertura que Bernad ha dedicado al conflicto que ha mancillado el País Vasco durante décadas (versión que fue expuesta en la exposición *Chacun à son goût*, comisariada por Rosa Martínez para el Guggenheim de Bilbao en 2007 y objeto de un agrio debate que resonó entre las cabeceras de los periódicos más conservadores). Aquel proyecto ahora se presenta bajo el título *Hemendik Hurbil / Cerca de aquí*, después de haber alcanzado el volumen y la forma de un macroensayo que, a las imágenes en blanco y negro que cubren los hechos vinculados a la violencia y el dolor desatado, añade imágenes de la redacción de *Egin*, clausurada y vandalizada tras la orden judicial emitida por el juez Baltasar Garzón en 1998. Una orden que acusaba al periódico de mantener vínculos con ETA, aunque más tarde, en 2009, los tribunales resolvieron que su actividad era lícita. Por entonces, la infraestructura del diario ya había sufrido un deterioro irreparable, tal como muestran las imágenes de Bernad.

La lista de proyectos y cuestiones en los que desea intervenir Clemente Bernad no termina aquí. En 2004 publicó *El sueño de Malika*, la historia de la repatriación del cuerpo de una joven marroquí, Malika Laaroussi. Bernad acompañó el cuerpo hasta ser enterrado en su pueblo, luego de que la chica falleciera en el intento de llegar a las costas españolas en una patera. A partir de este trabajo realizó su primera película documental, que fue seleccionada para la sección oficial en la primera edición del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra «Punto de Vista». Ese mismo año presentó el reportaje *Los olvidados de Tubmanburg*, una ciudad de Liberia donde 35.000 personas permanecieron aisladas sin alimentos ni suministros a causa de la guerra civil hasta que llegó la ayuda humanitaria. Sin embargo, sus proyectos más recientes investigan las dificultades para poner en práctica las políticas de la memoria histórica en la España democrática, un problema del que no está exento el conflicto vasco, que, a pesar de haber alcanzado una paz civil, hoy en día sigue siendo objeto de una insidiosa instrumentalización política con la cual se reactiva la discordia. No en vano, Bernad, que es un fotoperiodista puro y duro, omite la circulación de sus fotografías entre los medios de comunicación. Apartándolas del que sería su ecosistema más natural, hace explícito su rechazo a esos usos abiertamente demagógicos.

Entre los proyectos que demuestran el compromiso de Bernad con las políticas de la memoria, destaca *Donde habita el recuerdo* (2003-2006), un extenso trabajo sobre los esfuerzos de localización, identificación y exhumación de fosas de la guerra civil española. En 2021, publicó *Do you remember Franco?* —un título tomado del cantautor estadounidense Phil Ochs—, que reúne las fotografías de Bernad sobre tres de los monumentos más relevantes del franquismo: el Valle de los Caídos, el Arco de la Victoria de Madrid y el Monumento a los Caídos de Pamplona. En este sentido, es necesario recordar que, en 2019, el Juzgado de lo Penal número 3 de Pamplona condenó a Bernad a un año de prisión y a una multa de 2.880 euros por un delito de descubrimiento y revelación de secretos al tratar de documentar en 2016 —con una microcámara y un micrófono ocultos— las misas franquistas de la Hermandad de Caballeros Voluntarios de la Santa Cruz que se celebran en la cripta del Monumento a los Caídos de

Pamplona. La multa fue sufragada por la Plataforma de Apoyo a Clemente Bernad a través de una financiación colectiva.

Ahí tenemos la prueba de que sus imágenes interpelan los imaginarios políticos y civiles en cada uno de los conflictos que aborda con su cámara. Sin embargo, el episodio más significativo que delata la tupida red de significados por la que transita su trabajo remite a lo ocurrido en el año 2007 cuando expuso *Basque chronicles* en el Museo Guggenheim de Bilbao. La serie incluía la fotografía que reproducía las dos radiografías realizadas por el equipo médico que examinó el cuerpo del edil del PP Miguel Ángel Blanco tras ser secuestrado y asesinado por ETA. Cabe recordar que aquella fotografía se produjo durante la comunicación del parte médico, que fue retransmitida por numerosos medios. Tras consultar con la familia de Miguel Ángel Blanco, Bernad constató que no contaba con el permiso para exponerla. Sin embargo, otras entidades consideraron que debían impugnar el proyecto del fotógrafo y, con él, también a su autor. Esas mismas entidades no tuvieron empacho en convocar y evocar la imagen supuestamente prohibida. Del mismo modo que caen las fichas de un dominó, los ataques a Bernad se sucedieron en cascada. Sin ningún tipo de pruebas, fue incriminado por asociaciones, partidos y medios de comunicación afines a la derecha, tales como la AVT, el PP y el COVITE, que impunemente lo situaron en el bloque de los perpetradores.

Las consecuencias fueron tan catastróficas como las escenas que su cámara había reportado durante los años anteriores cada vez que cubría noticias e incidentes relacionados con el terrorismo de ETA. A pesar de que Bernad había hecho todo lo posible por dismantelar los efectos de la polarización que divide mediante una violencia perpetua —la misma que alcanza a teñir las imágenes y las palabras que se usan para describirla—, a él se le culpó de apuntar la cámara en una sola dirección. Pero sus propias palabras lo desmienten y razonan por qué en algunas fotografías decide situarse donde lo hace. Él dice: «Yo decidí mirar la *kale borroka* buscando otro sitio desde donde mirar», y entonces recuerda que «el fotógrafo normalmente [en esas situaciones] se pone del lado de la policía porque, es normal, está protegido». Pero a renglón seguido se pregunta: «¿Qué pasa cuando miras desde el otro



Donostia / San Sebastián, 1991



Hernani, 1996



Leaburu, 2001. Funeral por Mikel Uribe, agente de la Ertzaintza asesinado por ETA el 14 de julio.



Pamplona / Iruñea, 1996



Donostia / San Sebastián, 1991



Berriozar, 2000. El padre del subteniente Francisco Casanova, asesinado por ETA.



Hernani, 2015



Hernani, 2015

lado?». En este punto es cuando desvela la dureza de su trabajo, y asiente que «es muy difícil». No duda en confesarlo: «Yo lo hice y me costó sufrimiento por los dos lados», lo que prueba que cualquier intento de reparar los efectos de la polarización, la misma que sostiene las brasas de la violencia, será utilizado como un bumerán que impacta en aquellos que deseaban justo lo contrario, el fin de la violencia.

En definitiva, lo que todo esto revela es que la fotografía genera nuevos acontecimientos más allá de los representados. Esos nuevos acontecimientos a menudo han escapado o quedado fuera de lo que literalmente veía la cámara. El extenso dossier de prensa que catalizó el caso de la imagen con las radiografías de Miguel Ángel Blanco tomadas en el hospital de San Sebastián / Donostia se ha convertido en una prótesis discursiva que amplía la fotografía original, pero que ya no puede escindirse de la imagen. A partir de ahora, conforman un solo cuerpo. En algún caso, ese debate puede llegar a sustituir la fotografía y hacer que los recortes de prensa ocupen el lugar en el que esperaríamos ver la causa de tanta discordia. Tanto es así que lo que se dijo de esa imagen impide que veamos la propia fotografía que catalizó la controversia. En todo caso veremos otra imagen distinta, teniendo en cuenta que antes de contemplarla es necesario atravesar las espesas capas que el debate añadió.

Así es como la noción de acontecimiento no puede limitarse a lo que la cámara capturó. Inevitablemente se suma todo lo dicho. El acontecimiento fotográfico ahora incluye un acontecimiento de carácter civil, porque son imágenes que han dejado de exigirnos una reacción estética, pero en cambio nos convierten en ciudadanos, y así tenemos que responder ante ellas. Es por eso por lo que difícilmente se puede exponer la fotografía que mostraba las dos radiografías del cráneo de Miguel Ángel Blanco, o devolverla a la esfera pública, sin tener en cuenta el grueso de las declaraciones que, al fin y al cabo, tanto modificaron lo que vemos de ella. Las imágenes y su instrumentalización sellan un vínculo perverso que, paradójicamente, las aleja de un debate público. Esas fotografías —se podría decir— pasan a ser víctimas de una violencia que no se detiene en los cuerpos, objetos y edificios, sino que trasciende todo aquello que se encontraba a su alrededor. En este proceso la fotografía también

sufre pérdidas y desperfectos. El delirio que se apropia de la percepción de estas imágenes retuerce los significados.

Si bien la representación del conflicto que nos ofrece Bernad se enmarca entre una foto de 1987 tomada en Pamplona/Iruñea y otra fechada exactamente el 4 de mayo de 2018 en Kanbo/Cambo-les-Bains que evoca la Declaración de Arnaga, en la que se certificó la disolución final de ETA, en ningún caso se trata de dos hitos temporales con el suficiente peso histórico para encapsular el conflicto. Entre una y otra el tiempo discurre de forma anómala. Si las comparamos con el orden de los acontecimientos en la realidad, en las fotos no hallaremos un sentido de causalidad. ¿Qué cronología puede determinarse cuando, por efecto del trauma, se rompe el anclaje de las imágenes respecto al tiempo de los acontecimientos? La secuencia fotográfica ignora que está dando a ver hechos anteriores y posteriores sin un orden cronológico, como tampoco hay un equilibrio entre las partes en conflicto. *Hemendik Hurbil / Cerca de aquí* se apoya en un flujo —a todas luces insoportable— que funde violencias de signo opuesto y que el fotógrafo evoca con mucho pesar. Entonces explica que esa suma de hechos no proporciona indicio alguno sobre la cercanía o lejanía de la solución al conflicto. En su favor, cabe decir que en la dilatada secuencia de imágenes que componen esta historia no encontramos, en ningún momento, la tentación de transmitir una posición de privilegio cognitivo sobre lo que está ocurriendo. Como a menudo recordó la fotógrafa norteamericana Susan Meiselas al evocar sus primeros días durante la revuelta que depuso el régimen de Somoza en la Nicaragua de finales de los años 1970, entonces se vio obligada a admitir que fotografiaba sin saber exactamente el significado de lo que tenía frente a ella. Reconocía que, solo más tarde y transcurrido el tiempo, era posible dar un sentido a las instantáneas que había tomado, en gran medida movida por la urgencia y el instinto.

Pero esa condición de desconocimiento absoluto frente al estallido de los acontecimientos es muy a menudo ignorada e incluso desmentida por los profesionales del fotoperiodismo, que pretenden actuar y responder con un relato prefabricado respecto al conflicto que cubren. Como si estar cerca de los hechos garantizara un acceso inmediato a las causas. A propósito de esto,

Clemente Bernad asegura que, «con el paso del tiempo y de los acontecimientos mes a mes, año tras año, fui consciente de que el trabajo iba adquiriendo el ritmo propio del conflicto. Un ritmo pesado, cansino, monótono. La pesadumbre, la falta de expectativas de solución, el dolor acumulado, las decepciones recurrentes y el hastío ejercían una presión constante». Unas palabras que admiten sin rubor el hecho de que la causalidad que sugieren sus fotografías es totalmente contingente. En definitiva, que sus fotografías podrían secuenciarse con un orden distinto. Pero aún resulta más elocuente cuando admite que «hubo momentos en los que el trabajo parecía organizarse a sí mismo y momentos en los que se desmoronó por completo. El tiempo pasaba por él de la misma forma que pasaba por el propio conflicto y que pasaba por mí mismo». Porque, entre otras cosas, la violencia también destruye el sentido de un avance lógico del tiempo.

Las fotografías de Clemente Bernad muestran lo que en el País Vasco se conoció como una socialización de la violencia mediante la propagación de enfrentamientos en las calles. Precisamente, acerca de esas imágenes conversó con la escritora Edurne Portela. La escritora reunió sus declaraciones en un texto titulado «Representaciones del dolor, la violencia y sus víctimas», incluido en su celebrado ensayo *El eco de los disparos* (Galaxia Gutenberg, 2016). En la transcripción de ese encuentro, Portela atribuía a Bernad el mérito de romper el tabú de la representación del conflicto vasco, «acercándose al conflicto desde los vacíos que él pensaba que existían en la narración visual de este», aunque por ello pagara un precio muy alto. En consonancia con esa crítica implícita al fotoperiodismo más canónico y esencialista, Bernad sugería que, frente al conflicto, él «actuaba como testigo que utiliza el lenguaje visual para contar lo que está pasando». Pero momentos después rectificaba y aseveraba que quizás no fotografiaba para contar lo que estaba pasando. Es más probable que lo hiciera para contar lo que vivía y cómo lo sentía. Concluía que «lo que está pasando es muy difícil contarlo con imágenes» y descalificaba esa correspondencia habitualmente aceptada entre la narración fotoperiodística y la evolución de los hechos. Un rasgo crítico que, por cierto, le convierte en un antifotoperiodista ejemplar. Bernad consigue de este modo hacer explícitas las creencias y bases del



fotoperiodismo sin tener que desacreditar la estética que lo caracteriza de forma impertérrita. La estética invariable del blanco y negro que encontramos en tantos profesionales del fotoperiodismo.

Las fotografías de Clemente Bernad nos dan a ver las muertes de los dos bandos, las de los cuerpos policiales y las de terroristas y activistas; manifestaciones públicas de familiares en apoyo de los presos e incidentes en los que las fuerzas policiales despliegan la represión en espacios públicos como universidades, así como el dolor de unos y otros, familiares de terroristas y de miembros de las fuerzas de seguridad. Un espectro que ningún medio público o privado había admitido como representación de ese terror. Si bien todos esos incidentes a menudo han sido tratados desde una óptica de posiciones enfrentadas y con una dosis importante de estigmatización de unos respecto a otros, Bernad ha insistido en deshacer esas posiciones asentadas y perpetuadas que no han hecho más que propagar la violencia por otros medios. Pero fotografiar desde el mismo lugar en el que actúan los sectores violentos, o mostrar indistintamente el dolor de los perpetradores y las víctimas, le ha valido graves acusaciones en las que se le tachaba de estar alineado con los partidarios de la violencia.

Un peaje sin duda excesivo si se considera que su trabajo ha contribuido a mantener un registro fotoperiodístico que no ha escatimado esfuerzos en el momento de ponerse a mirar el dolor, viniese de donde viniese. Sin alterar el principio más elemental del contacto empírico con los hechos —un principio sin el que este tipo de fotografía no tendría ningún tipo de autoridad—, Bernad ha construido un relato visual que valoramos por su capacidad para romper con los efectos catastróficos de tanta violencia. Un buen ejemplo sería la política del rostro que Bernad ha puesto en práctica con sus decisiones de carácter compositivo, a medida que tomaba fotos y que se acercaba a las personas que sufrían la pérdida de seres queridos y próximos. Esa gestión de los rostros, tal como aparecen o se ocultan en sus fotografías, emerge como el rasgo distintivo con mayor capacidad para estructurar el flujo de las imágenes. Si se da el caso de que no hay rostro porque los protagonistas de la escena están de espaldas, eso significa que esas imágenes no son aptas para llevar a cabo una restitución, o ni siquiera la contemplan. Si hay rostros y esos miran a la cámara en

un momento de pavor contenido, entonces es que hemos sido interpelados. Cada vez que miremos esa foto formaremos parte del círculo del dolor. Así que con esa política nadie puede reprochar a Bernad que sus fotografías incumplan las obligaciones éticas que se desprenden del testimonio visual. Otra indicación de que el acontecimiento de la fotografía se expande en círculos cada vez más inclusivos, de modo que nos arrastra al espacio común que exige ver para poder debatir. Una cláusula que forma parte del funcionamiento de nuestra esfera pública desde el siglo XIX. En consecuencia, nada de lo que aparece en esas fotografías puede resultarnos ajeno. Esa política del rostro que emana, aparentemente de manera espontánea, nos mete a todos en el mismo acontecimiento.

Los rostros vistos o no vistos son también un indicador de que el significado de estas imágenes nunca es esencial o propio de cada fotografía, sino que se fragua en un ejercicio de iteración, haciendo que las imágenes y las escenas que representan se encuentren sucesivamente expuestas en la cercanía de otras. Eso garantiza que ninguna imagen consolide su significado, un efecto nada deseable considerando que la fotografía consigue mantener más o menos nítida la forma de unos hechos u objetos, pero su significado, afectado por la violencia, nunca ha salido indemne tras experimentar la proximidad a la catástrofe. De ahí que no solo importe la biografía de las personas fotografiadas, sino también la biografía de esa representación que ha sufrido formas de violencia vicaria. Tal vez todo eso explique por qué en el País Vasco no existe un archivo centralizado en el que se pueda encontrar un relato consensuado sobre la historia reciente, esa que coincide con el mismo periodo que cubren las fotografías de Bernad. La dispersión y atomización de los archivos en los que se encontrarían esas imágenes garantizan que no se pueda extraer un relato unificado de esos años negros. Tal vez eso también explique que esta historia de violencia haya alcanzado una paz civil pero no una paz política.



**Comisario: Carles Guerra**

B 19101-2024

**Sábado 26 de octubre, a las 12h**  
**Visita guiada con Clemente Bernad**  
**y Carles Guerra.**

**Entrada libre hasta completar aforo.**

**La Virreina Centre de la Imatge**  
**Palau de la Virreina**  
**La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo**  
**y festivos, de 11 a 20 h**  
**Entrada gratuita**



**#ClementeBernad**  
**@lavrreinaci**  
**barcelona.cat/lavirreina**