

Clemente Bernad

HEMENDIK HURBIL/ PROP D'AQUÍ



Hemendik Hurbil / Prop d'aquí desplega un fris fotogràfic a propòsit del llarg cicle de violència que es va gestar al País Basc als anys seixanta. Clemente Bernad (Pamplona / Iruñea, 1963) no renega de les bases del fotoperiodisme, però sí que ha renunciat a abandonar les imatges a mans dels mitjans de comunicació. Tot per tal d'evitar que la violència es propagui.

26.10.2024 – 26.01.2025



Ajuntament de
Barcelona

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

UNA VIOLÈNCIA QUE TOCA LES IMATGES

Les fotografies de Clemente Bernad sobre el conflicte basc

Carles Guerra

Durant els darrers trenta anys, Clemente Bernad (Pamplona/Iruñea, 1963) s'ha dedicat a fotografiar les grans crisis socials i polítiques del sud d'Europa, conflictes que exigeixen un seguiment a llarg termini. Malgrat que la seva obra subscriu les bases del fotoperiodisme, les seves imatges ben poques vegades circulen pels mitjans que habitualment es nodreixen d'aquest gènere. Es poden veure en publicacions autofinançades i en exposicions en què el registre documental que el caracteritza s'inscriu en les pràctiques de l'art contemporani. *Hemendik Hurbil / Prop d'aquí* és l'últim dels projectes a què ha donat forma en un llibre que conté 470 imatges. Bernad hi reuneix una de les representacions més exhaustives del conflicte basc, amb fotografies fetes entre el 1987 i el 2018. L'exposició que es deriva d'aquest projecte posa en relleu el caràcter empíric d'aquest tipus de fotografia que exigeix ser al lloc dels fets, en aquests instants en què la violència peca —com diu el mateix fotògraf— d'una viscositat perversa.

Malgrat haver vist, sentit i llegit en temps real les notícies que durant tots aquells anys informaven puntualment sobre els atemptats, res d'això no serveix per entendre ni explicar fets que molts ja consideren part del passat. Encara no ha nascut el relat que pugui posar en ordre tot el que va passar. En aquest sentit, la fotografia de Clemente Bernad aspira —amb moltes dificultats— a refer una relació amb una experiència traumàtica, a convertir-se en l'objecte que permeti tornar als esdeveniments d'un passat que voldríem que no hagués existit. Però, malgrat que l'estètica documental està intrínsecament lligada a la història del reportatge fotogràfic, fotografies com les que fa Clemente Bernad no poden ni han de ser considerades un exercici d'informació. Aquestes fotografies perden la capacitat d'il·lustrar perquè queden literalment travessades per la violència. Passen a ser artefactes, objectes que van ser a prop de l'horror sense que això contribueixi a explicar el que va passar. De fet, aquesta fotografia no informa, com tampoc no ho fan la majoria de les imatges produïdes al si del règim visual que caracteritza el

Hernani, 1996. La guardiola d'un bar que recaptava diners per a les visites a presos i preses del País Basc, trencada per l'Ertzaintza.

Totes les fotografies són de © Clemente Bernad.

fotoperiodisme. La fotografia deixa d'exercir les seves funcions de crear registres o evidències dels fets. Són, tanmateix, fotografies que compleixen els requisits de l'estètica documental, una estètica empírica que exigeix tant sí com no un contacte directe amb la realitat i una política d'accés que pretén arribar al nucli dels esdeveniments. No obstant això, cal subratllar que l'única cosa que demostren aquestes fotografies és que el fotògraf era allà, al lloc dels fets. Ni tan sols els peus de foto de cada imatge poden contribuir a caracteritzar-les com a evidències de res més que no sigui la proximitat amb els esdeveniments capturats.

Entre els reportatges fotogràfics que han marcat la trajectòria de Clemente Bernad, destaquen *Jornalers* (1987-1992), un projecte que il·lustra el nomadisme, la precarietat i la lluita sindical d'un col·lectiu de jornaleros andalusos, i també *Dones sense terra* (1994), sobre la vida de les dones sahrauís als camps de refugiats de la província de Tindouf (Algèria), un reportatge pel qual va ser guardonat amb el Premi FotoPress de Drets Humans. Altres projectes seus inclouen *Pobres de nosaltres* (1995), una iniciativa col·lectiva sobre la marginalitat a Europa; *Canopus* (2001), sobre la crisi econòmica argentina; o *Basque chronicles* (1987-2015), una de les primeres versions sobre l'extensa cobertura que Bernad ha fet del conflicte que ha maculat el País Basc durant dècades (versió que va ser exposada a l'exposició *Chacun à son goût*, comissariada per Rosa Martínez per al Guggenheim de Bilbao el 2007 i objecte d'un agre debat que va ressonar entre les capçaleres dels diaris més conservadors). Ara aquell projecte es presenta sota el títol *Hemendik Hurbil / Prop d'aquí*, després d'haver assolit el volum i la forma d'un macroassaig que, a les imatges en blanc i negre que cobreixen els fets vinculats a la violència i el dolor desfermat, hi afegeix imatges de la redacció d'*Egin*, clausurada i vandalitzada després de l'ordre judicial emesa pel jutge Baltasar Garzón el 1998. Una ordre que acusava el diari de mantenir vincles amb ETA, tot i que més endavant, el 2009, els tribunals van resoldre que la seva activitat era lícita. Aleshores, però, la infraestructura del diari ja havia patit un deteriorament irreparable, tal com mostren les imatges de Bernad.

La llista de projectes i qüestions en què vol intervenir Clemente Bernad no acaba aquí. El 2004 va publicar *El somni de*

la Malika, la història de la repatriació del cos d'una jove marroquina anomenada Malika Laaroussi. Bernad va acompanyar el cos fins que va ser enterrat al seu poble, després que la noia morís en l'intent d'arribar a les costes espanyoles en una pastera. A partir d'aquest reportatge, va fer la seva primera pel·lícula documental, que va ser seleccionada per a la secció oficial de la primera edició del Festival Internacional de Cinema Documental de Navarra «Punto de Vista». Aquell mateix any va presentar el reportatge *Els oblidats de Tubmanburg*, una ciutat de Libèria on 35.000 persones van quedar aïllades sense menjar ni subministraments a causa de la guerra civil fins que va arribar l'ajuda humanitària. Tanmateix, els seus projectes més recents investiguen les dificultats per fer complir les polítiques de la memòria històrica a l'Espanya democràtica, un problema del qual no queda exempt el conflicte basc, i és que, malgrat haver arribat a una pau civil, avui dia el conflicte continua sent objecte d'una insidiosa instrumentalització política que porta a reactivar la discòrdia. No en va, Bernad, que és un fotoperiodista pur i dur, omet la circulació de les seves fotografies entre els mitjans de comunicació. Apartant-les del que seria el seu ecosistema més natural, fa explícit el seu rebuig d'aquests usos obertament demagògics.

Entre els projectes que demostren el compromís de Bernad amb les polítiques de la memòria, destaca *On habita el record* (2003-2006), un extens treball sobre els esforços de localització, identificació i exhumació de fosses de la guerra civil espanyola. El 2021, va publicar *Do you remember Franco?* —un títol agafat del cantautor nord-americà Phil Ochs—, que reuneix les fotografies de Bernad sobre tres dels monuments més rellevants del franquisme: el Valle de los Caídos, l'Arc de la Victòria de Madrid i el Monument als Caiguts de Pamplona. En aquest sentit, cal recordar que el 2019 el Jutjat Penal número 3 de Pamplona va condemnar Bernad a un any de presó i a una multa de 2.880 euros per un delicte de descobriment i revelació de secrets per intentar documentar, el 2016 —amb una microcàmera i un micròfon ocults—, les misses franquistes de la Germandat de Cavallers Voluntaris de la Santa Creu que se celebren a la cripta del Monument als Caiguts de Pamplona. La multa la va sufragar la Plataforma de Suport a Clemente Bernad per mitjà d'un finançament col·lectiu.

Aquí tenim la prova que les seves imatges interpel·len els imaginaris polítics i civils en cadascun dels conflictes que aborda amb la càmera. No obstant això, l'episodi més significatiu que delata l'atapeïda xarxa de significats per la qual transita la seva obra remet al que va passar l'any 2007 quan va exposar *Basque chronicles* al Museo Guggenheim de Bilbao. La sèrie incloïa la fotografia que reproduïa les dues radiografies fetes per l'equip mèdic que va examinar el cos del regidor del PP Miguel Ángel Blanco després de ser segrestat i assassinat per ETA. Cal recordar que aquella fotografia es va fer durant la comunicació de l'informe mèdic, que va ser retransmesa per nombrosos mitjans. Després de consultar la família de Miguel Ángel Blanco, Bernad va constatar que no tenia permís per exposar-la. No obstant això, altres entitats van considerar que havien d'impugnar el projecte del fotògraf i, amb això, també el seu autor. Aquestes mateixes entitats no van tenir manies a l'hora de convocar i evocar la imatge presumptament prohibida. De la mateixa manera que cauen les fitxes d'un dòmino, els atacs a Bernad es van succeir en cascada. Sense cap tipus de proves, va ser incriminat per associacions, partits i mitjans de comunicació afins a la dreta, com ara l'AVT, el PP i el COVITE, que el van situar impunement en el bloc dels perpetradors.

Les conseqüències van ser tan catastròfiques com les escenes que la seva càmera havia reportat durant els anys anteriors cada vegada que cobria notícies i incidents relacionats amb el terrorisme d'ETA. Malgrat que Bernad havia fet tot el possible per desmantellar els efectes de la polarització que divideix mitjançant una violència perpètua —la mateixa que aconsegueix tenir les imatges i les paraules que es fan servir per descriure-la—, ell va ser culpable d'apuntar la càmera en una sola direcció. Però les seves paraules ho desmenteixen i raonen per què, en algunes fotografies, decideix situar-se on se situa. Ell diu: «Jo vaig decidir mirar la *kale borroka* buscant un altre lloc des d'on mirar», i llavors recorda que «el fotògraf normalment [en aquestes situacions] es posa al costat de la policia perquè, és normal, està protegit». Però tot seguit es pregunta: «Què passa quan mires des de l'altre costat?». És en aquest punt que revela la duresa de la seva feina, i afirma que «és molt difícil». No dubta a confessar-ho: «Jo ho vaig fer i em va costar patiment per totes dues bandes», cosa que demostra que qualsevol



Donostia / Sant Sebastià, 1991



Hernani, 1996



Leaburu, 2001. Funeral per Mikel Uribe, agent de l'Ertzaintza assassinat per ETA el 14 de juliol.



Pamplona / Iruñea, 1996



Donostia / Sant Sebastià, 1997



Berriozar, 2000. El pare del sotstinent Francisco Casanova després que aquest fos assassinat per ETA.



Hernani, 2015



Hernani, 2015

intent de reparar els efectes de la polarització, la mateixa que revifa les brases de la violència, serà utilitzat com un bumerang que impacta en els qui desitjaven just el contrari, la fi de la violència.

En definitiva, el que revela tot això és que la fotografia genera nous esdeveniments més enllà dels representats. Aquests nous esdeveniments sovint s'han escapat o han quedat fora del que literalment veia la càmera. L'extens dossier de premsa que va catalitzar el cas de la imatge amb les radiografies de Miguel Ángel Blanco fetes a l'hospital de Sant Sebastià/Donostia s'ha convertit en una pròtesi discursiva que amplia la fotografia original, però que ja no es pot escindir de la imatge. A partir d'ara, conformen un sol cos. En algun cas, aquest debat pot arribar a substituir la fotografia i fer que els retalls de premsa ocupin el lloc on esperaríem veure la causa de tanta discòrdia. Tant és així que el que es va dir d'aquesta imatge impedeix que vegem la fotografia en si que va catalitzar la controvèrsia. En tot cas, veurem una altra imatge diferent, tenint en compte que abans de contemplar-la cal travessar les espesses capes que hi va afegir el debat.

Així és com la noció d'esdeveniment no es pot limitar al que va copsar la càmera. Inevitablement, s'hi suma tot el que se n'ha dit. Ara, l'esdeveniment fotogràfic inclou un esdeveniment de caràcter civil, perquè són imatges que han deixat d'exigir-nos una reacció estètica, però en canvi ens converteixen en ciutadans, i és en aquesta qualitat que hi hem de respondre. És per això que difícilment es pot exposar la fotografia que mostrava les dues radiografies del crani de Miguel Ángel Blanco, o tornar-la a l'esfera pública, sense tenir en compte el gruix de les declaracions que, al cap i a la fi, tant van arribar a modificar el que hi veiem. Les imatges i la instrumentalització de les imatges segellen un vincle pervers que, paradoxalment, les allunya d'un debat públic. Aquestes fotografies —es podria dir— passen a ser víctimes d'una violència que no s'atura en els cossos, els objectes o els edificis, sinó que transcendeix tot el que hi havia al seu voltant. En aquest procés la fotografia també pateix pèrdues i desperfectes. El deliri que s'apropia de la percepció d'aquestes imatges en torça els significats.

Si bé la representació del conflicte que ens ofereix Bernad s'emmarca entre una foto del 1987 feta a Pamplona/Iruñea i una altra datada exactament el 4 de maig del 2018 a Kanbo/Cambo-les-

Bains que evoca la Declaració d'Arnaga, en la qual es va certificar la dissolució final d'ETA, no es tracta, en absolut, de dues fites temporals amb prou pes per encapsular el conflicte. Entre l'una i l'altra, el temps discorre de manera anòmala. Si les comparem amb l'ordre dels esdeveniments en la realitat, a les fotos no hi trobarem un sentit de causalitat. Quina cronologia es pot determinar si, per efecte del trauma, es trenca l'ancoratge de les imatges respecte al temps dels esdeveniments? La seqüència fotogràfica ignora que presenta fets anteriors i posteriors sense un ordre cronològic, com tampoc no hi ha un equilibri entre les parts del conflicte. *Hemendik Hurbil / Prop d'aquí* se sustenta en un flux —sense cap mena de dubte insuportable— que fon violències de signe oposat i que el fotògraf evoca amb molt de pesar. Aleshores explica que aquesta suma de fets no proporciona cap indici sobre la proximitat o la llunyania de la solució per al conflicte. A favor seu, cal dir que en la dilatada seqüència d'imatges que componen aquesta història no hi trobem, en cap moment, la temptació de transmetre una posició de privilegi cognitiu sobre el que està passant. Com sovint va recordar la fotògrafa nord-americana Susan Meiselas en evocar els seus primers dies durant la revolta que va fer caure el règim de Somoza a la Nicaragua de finals dels anys 1970, en aquell moment es va veure obligada a admetre que fotografiava sense saber exactament el significat del que tenia davant seu. Reconeixia que, tan sols més tard i transcorregut el temps, era possible donar un sentit a les instantànies que havia capturat, en gran mesura moguda per la urgència i l'instint.

Però aquesta condició de desconeixement absolut davant l'esclat dels esdeveniments molt sovint és ignorada i fins i tot desmentida pels professionals del fotoperiodisme, que pretenen actuar i respondre amb un relat prefabricat en relació amb el conflicte que cobreixen. Com si ser a prop dels fets garantís un accés immediat a les causes. A propòsit d'això, Clemente Bernad assevera que, «amb el pas del temps i dels esdeveniments mes rere mes, any rere any, vaig ser conscient que el projecte anava adquirint el ritme propi del conflicte. Un ritme pesat, lent, monòton. La feixuguesa, la manca d'expectatives de solució, el dolor acumulat, les decepcions recurrents i el tedi exercien una pressió constant». Unes paraules que admeten sense embuts el fet que la causalitat

que suggereixen les seves fotografies és totalment contingent. En definitiva, que les seves fotografies es podrien seqüenciar en un ordre diferent. Però encara resulta més eloqüent quan admet que «hi va haver moments en què la feina semblava que s'organitzava tota sola i moments en què s'esfondrava completament. El temps passava pel projecte de la mateixa manera que passava pel conflicte i que passava per mi mateix». Perquè, entre altres coses, la violència també destrueix el sentit d'un avanç lògic del temps.

Les fotografies de Clemente Bernad mostren el que al País Basc es va conèixer com una socialització de la violència mitjançant la propagació d'enfrontaments als carrers. Precisament, sobre aquestes imatges va parlar amb l'escriptora Eburne Portela. L'escriptora va reunir les seves declaracions en un text titulat «Representaciones del dolor, la violencia y sus víctimas», inclòs en el seu celebrat assaig *El eco de los disparos* (Galaxia Gutenberg, 2016). En la transcripció d'aquesta trobada, Portela atribuïa a Bernad el mèrit de trencar el tabú de la representació del conflicte basc, ja que «s'hi va acostar des dels buits que ell pensava que hi havia en la narració visual d'aquest», encara que per fer-ho pagués un preu molt alt. En consonància amb aquesta crítica implícita al fotoperiodisme més canònic i essencialista, Bernad suggeria que, davant el conflicte, ell «actuava com a testimoni que utilitza el llenguatge visual per explicar el que està passant». Però moments després rectificava i asseverava que potser no fotografiava per explicar el que estava passant. És més probable que fes fotografies per explicar el que vivia i com ho sentia. Concloïa que «el que està passant és molt difícil d'explicar amb imatges», i desqualificava aquesta correspondència acceptada habitualment entre la narració fotoperiodística i l'evolució dels fets. Un tret crític que, per cert, el converteix en un antifotoperiodista exemplar. D'aquesta manera, Bernad aconsegueix fer explícites les creences i les bases del fotoperiodisme sense haver de desacreditar l'estètica que el caracteritza de manera impertèrrita, l'estètica invariable del blanc i negre que trobem en tants professionals del fotoperiodisme.

Les fotografies de Clemente Bernad ens mostren les morts de tots dos bàndols, les dels cossos policials i les de terroristes i activistes; manifestacions públiques de familiars per donar suport als presos i incidents en què les forces policials despleguen la re-

pressió en espais públics com ara universitats, així com el dolor dels uns i dels altres, familiars de terroristes i de membres de les forces de seguretat. Un espectre que cap mitjà públic ni privat no havia admès com a representació d'aquest terror. Si bé tots aquests incidents sovint han estat tractats des d'una òptica de posicions enfrontades i amb una dosi important d'estigmatització dels uns respecte dels altres, Bernad ha insistit a desfer aquestes posicions establertes i perpetuades que no han fet sinó propagar la violència per altres mitjans. Però fotografiar des del mateix lloc on actuen els sectors violents, o mostrar indistintament el dolor dels perpetradors i les víctimes, li ha valgut greus acusacions en què se'l titllava d'estar alineat amb els partidaris de la violència.

Un peatge sens dubte excessiu si tenim en compte que la seva obra ha contribuït a mantenir un registre fotoperiòdic que no ha escatimat esforços en el moment de posar-se a mirar el dolor, vingués d'on vingués. Sense alterar el principi més elemental del contacte empíric amb els fets —un principi sense el qual aquest tipus de fotografia no tindria cap tipus d'autoritat—, Bernad ha construït un relat visual que valorem per la seva capacitat per trencar amb els efectes catastròfics de tanta violència. En seria un bon exemple la política del rostre que Bernad ha posat en pràctica amb les seves decisions de caràcter compositiu, a mesura que feia fotos i que s'acostava a les persones que patien la pèrdua d'éssers estimats i propers. Aquesta gestió dels rostres, tal com apareixen o s'oculten en les seves fotografies, emergeix com el tret distintiu amb més capacitat per estructurar el flux de les imatges. Si per ventura passa que no hi ha rostre perquè els protagonistes de l'escena estan d'esquena, això vol dir que aquestes imatges no són aptes per dur a terme una restitució, o que ni tan sols se la plantejen. Si hi ha rostres i aquests miren la càmera en un moment de terror contingut, aleshores és que hem estat interpel·lats. Cada vegada que mirem aquella foto formarem part del circuit del dolor. Així doncs, amb aquesta política ningú no pot retreure a Bernad que les seves fotografies incompleixin les obligacions ètiques que es desprenen del testimoni visual. Una altra indicació que l'esdeveniment de la fotografia s'expandeix en cercles cada vegada més inclusius, de manera que ens arrossega a l'espai comú que exigeix veure per poder debatre. Una clàusula que forma part del funcio-

nament de la nostra esfera pública des del segle XIX. Per tant, res del que surt en aquestes fotografies no pot resultar-nos aliè. Aquesta política del rostre que sorgeix, aparentment de manera espontània, ens fica a tots en el mateix esdeveniment.

Els rostres vistos o no vistos són també un indicador que el significat d'aquestes imatges no és mai essencial ni propi de cada fotografia, sinó que es forja en un exercici d'iteració, fent que les imatges i les escenes que representen es trobin exposades successivament a prop d'altres. Això garanteix que cap imatge no consolidi el seu significat, un efecte gens desitjable tenint en compte que la fotografia aconsegueix mantenir, més o menys nítida, la forma d'uns fets o objectes, però el seu significat, afectat per la violència, no ha sortit mai indemne d'experimentar la proximitat a la catàstrofe. Per això, no només importa la biografia de les persones fotografiades, sinó també la biografia d'aquesta representació que ha patit formes de violència vicària. Potser tot això explica per què al País Basc no existeix un arxiu centralitzat en el qual es pugui trobar un relat consensuat sobre la història recent, la que coincideix amb el mateix període que cobreixen les fotografies de Bernad. La dispersió i l'atomització dels arxius en què es trobarien aquestes imatges garanteixen que no es pugui extreure un relat unificat d'aquells anys negres. Potser això també explica que aquesta història de violència hagi assolit una pau civil però no una pau política.

Comissari: Carles Guerra

B 19102-2024

Dissabte, 26 d'octubre, 12h
Visita guiada amb Clemente Bernad
i Carles Guerra.

Entrada lliure fins a completar aforament.

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

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20h
Entrada gratuïta



#ClementeBernad
@lavirreinaci
barcelona.cat/lavirreina