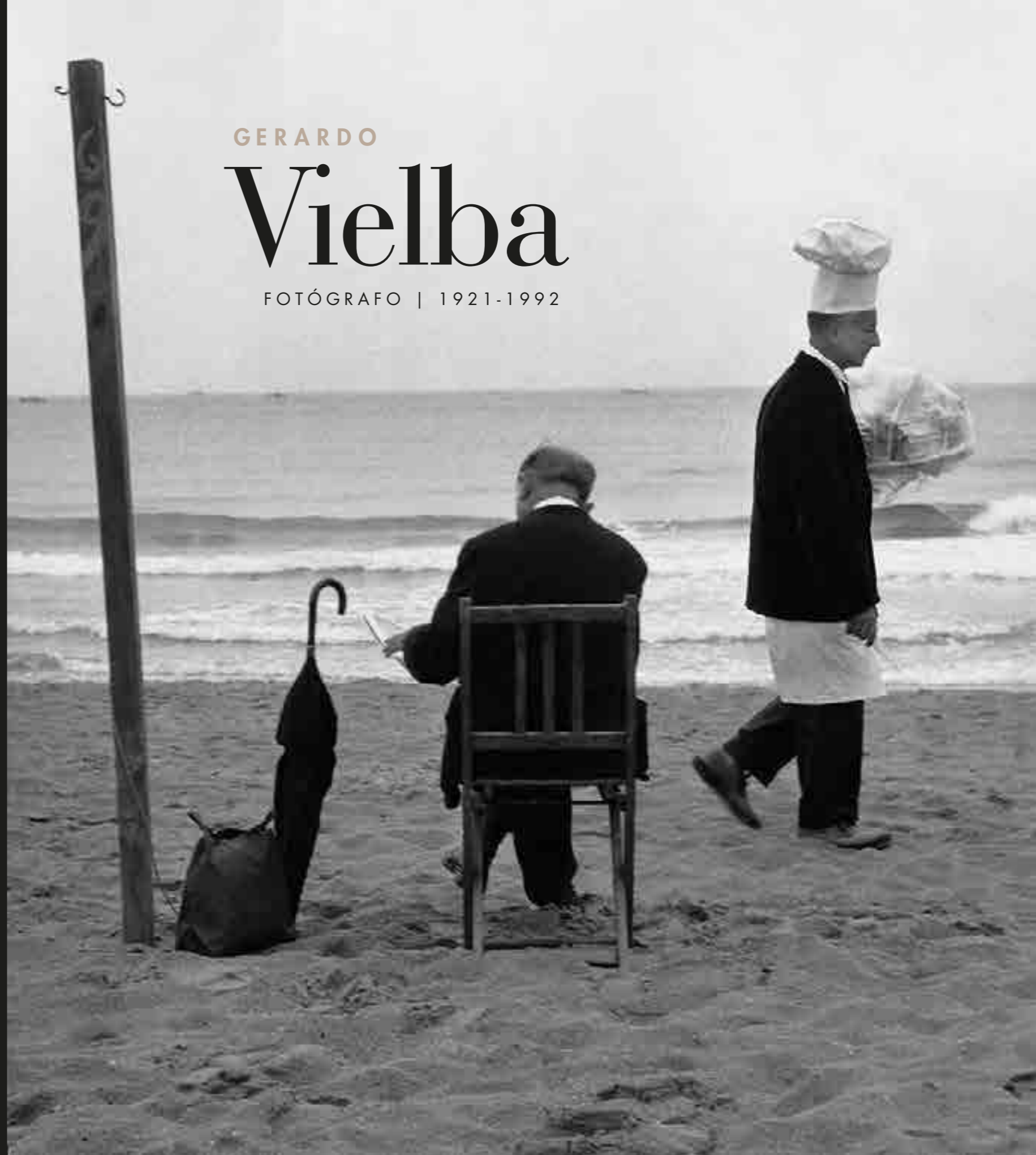


GERARDO

Vielba

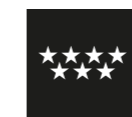
FOTÓGRAFO | 1921-1992



GERARDO

Vielba

FOTÓGRAFO | 1921-1992



Comunidad
de Madrid

DEL 19 DE MAYO
AL 25 DE JULIO DE 2021

Sala Canal de Isabel II
Santa Engracia, 125. Madrid

La Comunidad de Madrid lleva varios años exponiendo en su Sala Canal de Isabel II la obra de significativos creadores, en su voluntad de revisión de la fotografía española. Así, se van sucediendo las generaciones de aquellos que han marcado la historia de nuestra fotografía. En esta ocasión, es una gran satisfacción y un honor presentar la exposición sobre la figura de Gerardo Vielba, comisariada por Antonio Taberner, amigo y gran conocedor de su obra.

En sus inicios, la fotografía no era considerada un arte. Para recibir esa consideración los fotógrafos experimentaron con vanguardias y rupturas, pero también fue necesario un marco teórico desde el que analizar lo sucedido en cada época. Es lo que hizo el fotógrafo Gerardo Vielba, del cual presentamos esta magnífica y completa exposición.

En las primeras décadas de su vida activa, Vielba consiguió romper con sus propios ensayos la barrera de un modernismo algo empalagoso para abordar un concepto más natural de la belleza y del mundo. Algo nada fácil en un tiempo a menudo marcado por las penurias. Paralelamente a su vocación artística, desarrolló la labor docente como profesor en la Escuela Militar de Ingenieros Aeronáuticos y mantuvo siempre una gran admiración por artistas como César Manrique, al que le unió una gran amistad, y por poetas como Juan Ramón Jiménez, Jorge Manrique, Lorca o Eugenio d'Ors. Y, a través de su trabajo como maestro, conoció de cerca la obra de José Ortiz-Echagüe, que estudió en profundidad.

Con una trayectoria ya sólida, reconocida con varios premios, y un enorme bagaje intelectual, Vielba fue primero miembro de la Real Sociedad Fotográfica y luego su presidente durante largos años. En el seno de esta agrupación nacería la Escuela de Madrid, conformada por el mismo Vielba y, entre otros, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Paco Gómez, Leonardo Cantero y Fernando Gordillo.

Vielba fue derivando poco a poco hacia un importante papel de teórico de la imagen, redactando artículos de opinión en casi todas las revistas especializadas del momento o participando en debates, conferencias y jurados de concursos, muy en boga en los años sesenta y setenta. Sus escritos y opiniones constituyeron un importante punto de apoyo y una referencia para las nuevas generaciones de fotógrafos a los que supo guiar y ayudar con una gran generosidad.

Tras haber admirado en esta misma sala las fotografías de dos de sus amigos más íntimos, Paco Gómez y Gabriel Cualladó, hoy presentamos la muestra de este gran fotógrafo.

Por todo ello, quisiera agradecer la gran labor y esfuerzo al comisario de la exposición, por poner de relieve en ella sus sugerentes imágenes, algunas inéditas. De igual modo agradecemos a todas las personas que, con sus escritos, testimonios y trabajos, han contribuido a que esta muestra llegue a buen término. Pero nuestro reconocimiento más especial está dedicado a la generosidad de la familia Vielba, que ha puesto a disposición de la muestra las fotografías y documentos que han hecho posible el redescubrimiento de su obra.

En ella el público podrá apreciar una especial ternura hacia los niños, el reconocimiento de la belleza en los gestos más modestos de la cotidianidad; una hermosa trayectoria de imágenes y pensamientos que entregó con generosidad y altruismo. En definitiva, un hermoso canto a la vida.

Isabel Díaz Ayuso

Presidenta de la Comunidad de Madrid



Escena en la Red de San Luis.
Madrid, 1953 / Detalle

Índice

- 9. *Vielba, el paisaje de la luz*
ANTONIO TABERNEO
- 17. *Fotografías, 1953-1976*
- 127. *Gerardo Vielba, un fotógrafo discreto*
Historia e historiador de la fotografía española
MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
- 142. *París, 1962*
- 205. *El brillante escondido*
Momentos con mi padre
CARMEN VIELBA
- 215. *Cronología*
MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
- 218. *English Texts*



Dos damas en el Louvre.
París, 1962 / Detalle

1. Gerardo Vielba, Entrevista en un vídeo de archivo familiar a propósito de la exposición *Fotógrafos de la Escuela de Madrid* en el Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988.

Vielba, el paisaje de la luz

ANTONIO TABERNO

[...] Tengo un especial gusto en aquello que late en mí, me enamora y en un momento dado, muchas veces fugitivo, me invita, me convida a captarlo y dejarlo en imagen fija [...]¹.

Escribo desde la admiración que me provoca Gerardo Vielba. Su obra habla de ti y de mí, habla de todos. Nos hace sentir que somos anfibios de la realidad. Nos inquieta tener que penetrar en este impulso de las sombras, debido a que tal vez llevemos mucho tiempo escondiéndonos en ellas. También nos sobresalta el tener que enfrentarnos a ese no se qué de mediocre, desconocido y fantasmal que siempre tienen las apariencias de la realidad paralizadas en una fotografía.

La obra de Vielba vive independiente de su autor, esta es la gran dimensión a la que aspira toda obra artística. El espectador se ha proyectado en el espacio simbólico. Se ha apropiado de ella. Se sirve de ella como si de una autoterapia se tratase. Intentaré evocar aquí algunas de las emociones que produce este nuevo rectángulo de visibilidad que construye Vielba.

Apelar al sentido profundo de la fotografía puede sonar un poco místico —y quizá sea una manera de escurrir el bulto—, pero admitamos al menos que sí hay una buena dosis de misterio en la génesis de una fotografía, como la hay en el fenómeno desolador de su lectura: su interpretación, tan imprevisible.

De la instantánea nos fascina tanto su aullido del momento como su singularidad de tumba del tiempo. Yo creo que Vielba no pretende testimoniar y así consigue, de una manera imperceptible, otra calidad de lo real. Eso nos advierte de que tenemos que interpretar de otro modo. Debemos replantearnos nuestra posición ante una representación de la realidad. El papel del receptor tiene que ser distinto al habitual. A veces, la imagen llama la atención no solo porque no se entiende, sino por llevar en sí misma estrías de un diálogo interior que ocurre en ráfagas de intensidad de algo oculto. Ocultación de un recuerdo agostado en nosotros sin saberlo.

Con cierta fatiga pandémica, llevo más de un año mirando, considerando y evaluando las sensaciones que me provocan las imágenes de Gerardo Vielba. Ahora está nevando en Madrid, es el tercer día de nieve. En algunos segundos viajo desde las junglas de neón de aquellos años sesenta, a una voz y una guitarra que suenan de fondo, como un sacrificio a los dioses todopoderosos de la protesta². Desde la palabra luz, vuelvo una y otra vez a la luz y a las sombras de las calles del Barrio de las Letras. Es aquí donde Vielba vivió su juventud, en la calle Alameda, a un paso del Museo del Prado y de esa luz que no dejaría de habitarle durante toda su vida; la misma que me sorprende a mí ahora en esta iniciativa del Ayuntamiento de Madrid: «Paisaje de la Luz», un muy bello proyecto para la presentación del barrio de Vielba —eje Paseo del Prado-Retiro— a la candidatura de Patrimonio Mundial de la UNESCO³.

Aunque no esté haciendo fotografías no dejo ni un momento de mirar como fotógrafo, de manera que mi trato con la luz es constante, siempre estoy atento a ella. De hecho, es una cierta condición lumínica lo que despierta en mí el deseo de fotografiar. La luz hace que yo entre en el «modo fotográfico». [...] La luz no se deja describir, supera lo que las palabras pueden decir. Pero lo más curioso de la luz es que en realidad es invisible; la luz hace visible pero a ella misma no la podemos ver a menos que interpongamos cosas en su camino⁴.

Ahora, pasado el tiempo, ya soy capaz de ver con cierta perspectiva a este artista al que acompañé, y que me acompañó, tantos momentos de mi vida. En ese deseo suyo de hacerles más fácil la vida a los demás nos enseñó, a mí y a otros, ¡tantas cosas! Vielba daba mucho porque era mucho. Nadie da lo que no tiene.

De alguna forma me hizo comprender que la felicidad, así como la creación, no están en la búsqueda de la perfección sino más bien en la tolerancia de la imperfección. Tenía una especie de ética en la que venía a decir: eso que das es tuyo para siempre. Eso que guardas está perdido eternamente.

Si Vielba tuvo gran discreción al no promocionar sus imágenes y sí las de los demás, lo hizo con una gran generosidad y amplitud de miras, y su labor como presidente de la Real Sociedad Fotográfica coincide con los años en que la asociación desempeñó un papel de gran importancia para el desarrollo futuro de la fotografía española. Y tal vez no convenga deplorar demasiado la actitud de Vielba para con su propia obra, porque también se puede sospechar que él tenía asumido el papel que le tocó desempeñar para promocionar la fotografía española en un momento de gran dificultad. Y lo hizo con un

2. La llamada «canción protesta».

3. Candidatura del Paseo del Prado y el Buen Retiro a la Lista del Patrimonio Mundial, UNESCO: <https://paisajedelaluz.es/> (última consulta: 11 de marzo de 2020).

4. Manolo Laguillo, Declaración (y ékphrasis), Post de Facebook, Barcelona 6 de diciembre de 2020, <https://bit.ly/3tDl40j> (última consulta: 11 de marzo de 2020).

5. Marie Loup Sougez, *Gerardo Vielba, fotógrafo (1921-1992)*, cat. exp., Fundación NatWest, Madrid, 1994.

6. Claudio Magris, *El Danubio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, pág. 97.

enorme respeto hacia todos y cada uno en sus muy variopintas tendencias, con el mismo espíritu de tolerancia que anima su obra⁵.

Su fotografía tiene mucho que ver con la poesía. El artista comenzó a fotografiar de forma espontánea las vivencias de sus hijas. Vio en ellas el vehículo para transmitir la fuerza de unas imágenes que esconden la fuerza de todo, de todos nosotros; así como la oportunidad de poder volver a ser niño y recuperar la capacidad de asombro. Manejar en cada imagen una caja inagotable de resonancias.

La fotografía de Vielba se genera como un poema, entre el vacío y el puro acontecimiento. «Sé que tu amas la nada, y no por su valor, que es mínimo, sino porque se puede jugar con ella de forma expresiva y leve»⁶. Nuestro trato con la nada y el vacío apunta a la experimentación con los límites, nos reconocemos mejor en la metáfora de los espacios potenciales y virtuales, de los caminos en el mar, que en la de los cimientos de los edificios. El poeta busca las alturas de las estrellas, *el aire alto* de Pessoa; busca la exploración de una zona paradójica, un lugar inexistente donde cobran existencia las formas. Así Gerardo, como el poeta, dice hablar de lo que no se puede nombrar. Él pretende salir del límite de lo real con el propio realismo a que le obliga el empleo de la cámara. Una mueca que carga sus imágenes de memorias ancestrales.

Desde la música hasta la pintura, la poesía... a Vielba le deslumbraban todas las artes, todos los lenguajes que el hombre ha construido para poder aferrarse a algo. Lo que le resultaba interesante de los lenguajes no era precisamente la forma correcta de usarlos. Le gustaba la actitud del aficionado a la fotografía. Él mismo se denominaba así: *amateur*. El aficionado es como un intruso. A través de sus errores, vemos los márgenes del mero relato anecdótico de la mirada establecida.

Aunque parezca una contradicción, ahora podemos decir que Vielba se benefició de la época que le tocó vivir, ya que pudo, desde la reivindicación de la fotografía, crear con más fuerza y libertad. Una época en que la fotografía no estaba considerada como arte aún en España. La fotografía no se enseñaba en las facultades de Bellas Artes, solo se enseñaba como herramienta de ayuda para reproducir las demás artes. Es a partir de 1980 cuando la fotografía entra de pleno derecho en la universidad y se puede estudiar como un arte más.

La biblioteca de Vielba la componía un gran número de libros de poesía. Su autor favorito era el Nobel de 1956, Juan Ramón Jiménez. De hecho su primera exposición la tituló *Diario de un fotógrafo recién casado*, como el famoso poemario de Juan Ramón de 1916, que comienza así:

¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer,



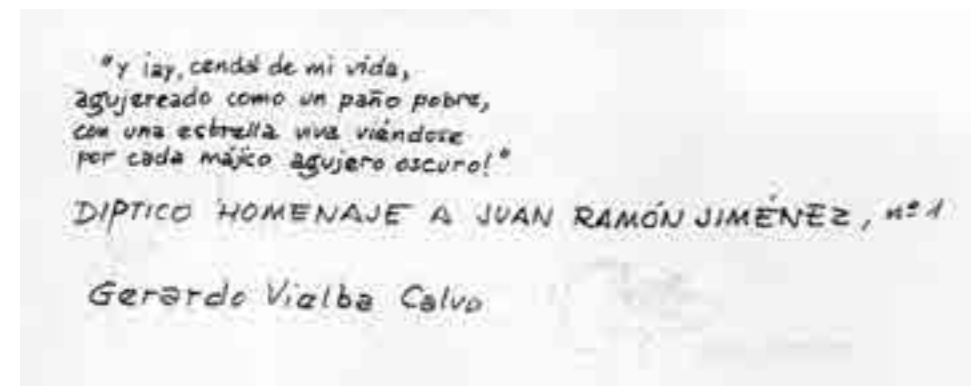
la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura. El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es solo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de cada mañana una visión de esperanza. ¡Cuida bien, pues, de este día!⁷.

Imagino a Juan Ramón en la Residencia de Estudiantes y no puedo evitar que mi mente lo confunda una y otra vez con la figura de Gerardo. En 1913 Juan Ramón Jiménez se muda a la primera sede de la Residencia en la calle Fortuny, hasta que en 1916 se marcha a Nueva York. En este viaje escribirá su poemario⁸.

Insiste Vielba en ligar la fotografía con la poesía en diversas citas de poemas de Lorca o en homenajes como el titulado *Díptico homenaje a Jorge Manrique* (págs. 12-13), o el *Díptico homenaje a Juan Ramón Jiménez* (págs. 82-83).

En lo lejano del origen, sin apercibirse casi, Gerardo Vielba está realizando una obra de ruptura y de vanguardia en un combate interior con su yo, su juventud y la estética establecida en ese final de los años cincuenta; y al mismo tiempo presta ayuda a nuevas tendencias, nuevos autores, nuevas generaciones. Lo veo tomando notas constantemente en su agenda, afable y siempre dispuesto al diálogo. Lo imagino unas veces con la cámara en la mano, otras bajo la luz roja mientras se ennegrece una hoja de papel en el revelador. Los haluros de plata se ennegrecen, otros no, depende de cómo hayan sido tocados por la luz: la magia del proceso en simbiosis con la magia de la captación del proyecto de Vielba.

A veces lo confundo, como ya he dicho, con Juan Ramón Jiménez, otras con Rafael Alberti. Gerardo decía que era *un marinero en tierra*, debido a la combinación de su amor por Madrid y su vocación marinera. También lo confundo con Eugenio d'Ors por el excelente espíritu dialogante de ambos. Siempre a la escucha, con serenidad, y dando su posterior



Texto manuscrito en el reverso de una de las piezas del díptico *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*, 1964

7. Juan Ramón Jiménez, *Diario de un Poeta Recién Casado (1916-1917)*, Editorial Calleja, Madrid, 1917. «Saludo del alba», inicio del poemario, traducción del sánscrito.

8. Raíces de Juan Ramón Jiménez en la Residencia de Estudiantes: <http://www.edaddeplata.org/archivo/jrj.html> (última consulta: 11 de marzo de 2020).

9. Eugenio d'Ors, *Diálogos*, Taurus, Madrid, 1981, pág. 30. «Decálogo para todo dialogante» que dice así:
I. Escucha a todos, sobre todas las cosas.
II. Honrarás la educación que has recibido.
III. No desearás atropellar la palabra de tu prójimo.
IV. No te acalorarás.
V. No equivocarás.
VI. No pronunciarás palabras agresivas.
VII. No desearás tu monólogo frente al prójimo.
VIII. Celebrarás la inteligencia de los demás.
IX. No dialogarás en vano.
X. Vence en el diálogo, pero convence.
10. Carmen Vielba, «Un fulgor lejano», en *Gerardo Vielba, Biblioteca de Fotógrafos Madrileños Siglo XX*, Obra Social Caja Madrid, 1998, pág. 139.



Gabriel Cualladó
Gerardo Vielba en la Real Sociedad Fotográfica. Madrid, 1979

respuesta, afable, generosa y didáctica. Era muy, muy dorsiano. Me gustaban las citas que, a menudo y con mucho ingenio, insertaba en sus expresiones verbales. Recuerdo con cariño cuando me decía: «vence en el dialogo, pero convence...»⁹.

Me gustaría traer aquí la imagen suya que con más potencia me atrapa y me retrotrae a unos años ya pasados: una es el retrato famoso y magnífico que le hiciera Gabriel Cualladó en la Real Sociedad Fotográfica, y la otra las palabras de su hija Carmen describiendo la actitud de su padre en ese mismo lugar:

Quizá algunos recuerden todavía a mi padre con la vieja cartera de piel a cuestras, calle del Príncipe adelante, camino de la Real Sociedad Fotográfica, ese caserón de destartalada escalera donde dejó una parte de su vida. En él se le podía ver de aquí para allá en entusiasta actividad, de la sala de exposiciones a la conserjería, de la conserjería a la sala de juntas, pinchando carteles y anuncios por el pasillo. [...] Y en cada paseo se paraba a charlar con los socios que encontraba en el camino. Y luego seguía de aquí para allá [...] ¹⁰.

Debido a su inclinación por la poesía, Vielba se da cuenta, desde muy temprano en su carrera, del potencial poético oculto detrás de una imagen fotográfica, y aprovecha al máximo esta

latencia, continuamente. Su obra tiene mucho del «realismo poético» francés. Sus imágenes poseen un clima lírico, bucólico, inspirado por los rostros abstractos de las personas y lo extraño de las actitudes humanas en su ambiente. «El realismo poético, antes de ser un movimiento o una escuela artística, es un clima de lo real»¹¹.

Ya que en cualquiera de las imágenes está ausente la voluntad de denuncia, estas están llenas de innovación, dignidad, confianza y optimismo. Su visión trasciende el contenido de la realidad de la imagen y la representación de la misma. Vielba influyó en los fotógrafos de su entorno, La Escuela de Madrid. Esto se ve claramente en las instantáneas de los componentes de su grupo, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Leonardo Cantero, Juan Dolcet y Fernando Gordillo, que a pesar de que cada uno tiene un estilo propio, todos tienen un halo de Vielba.

Gerardo es igualmente consciente de otro potencial: el alusivo, en cada imagen fotográfica, a toda la historia del arte y de la representación mimética en una cultura.

Lo fotográfico existe desde antes de 1839. No son pocos quienes opinan que es prehistórico. La huella oscura de una mano en la pared de una caverna no es otra cosa que un ancestro de la fotografía. El contacto entre la mano y la pared habría sido breve y profundo a la vez, dejando una mancha sagrada. Queda la certeza de que alguien estuvo ahí, y de que el hecho ocurrió. La mirada inteligente del dueño de aquella mano y la nuestra ahora contiguas, no parecen alejadas por miles de años, al revés, son tan inseparables como lo que representan la mano, el hacer, y el ojo, el reconocer [...]»¹².

Siento fascinación por el trabajo de Vielba, una búsqueda consciente de las relaciones inconscientes con el mundo, es decir, trabajar con el olvido. Trabajar con lo que no se sabe. Él aspira a la claridad creando un espacio íntimo al margen del espacio social. La fotografía es ante todo un envase donde no solo se reclina el tiempo sino que también guarda todos los resortes del olvido. «Todas las cosas, decimos, se borran con el tiempo, pero el olvido rinde el tiempo imborrable»¹³.

El recuerdo es íntimo y cerrado. Cuando Vielba fotografía, la intimidad se abre y el cuerpo se vacía sin límites en el cuerpo de la imagen.

Hay una constante en las imágenes de Vielba donde lo visible es una apuesta por lo invisible. Su obra guarda, en lo más recóndito, algunos de los atributos mágicos que tuvo el arte en sus fases iniciales, cuando era poco más que un tótem, un fetiche, una energía engendrada por un singular impulso creativo. Estas imágenes nos llevan a estadios anteriores a la Historia, los de la imagen arcaica. Allí donde todavía no se había dado nombre a las sombras. No había lenguaje, ni retrato, ni paisaje, ni pintura, todavía...

11. Claude Nori, «La panoplie photographique du réalisme poétique», en *Les Cahiers de la Photographie* no. 9: *Les photographes humanistes: Doisneau, Boubat*, 1983, pág. 19.

12. Carlos Cánovas, «De Lo Fotográfico (II)», 16 de febrero de 2018, en <https://www.carloscanovas.com/blog/> (última consulta: 11 de marzo de 2020).

13. Bernard Noël, *Le Livre de l'oubli*, POL éditeurs, Paris, 2012, pág.49. «Toutes les choses, dit-on, s'effacent avec le temps, mais l'oubli rend le temps ineffaçable».

BIBLIOGRAFÍA

—Nelly Schnaith, *Paradojas de la Representación*, Café Central, Barcelona, 1999.

—Régis Debray, *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.

—Claude Hagège, *L'homme de paroles. Contributions Linguistique Aux Sciences Humaines*, Arthème Fayard, París, 1985.

—Bernard Noël, *L'outrage aux mots*, POL éditeurs, París, 2011.

Fotografías, 1953–1976



Reflejo en la calle del Prado. Madrid, 1954





Cola en el barrio Roig. Alicante, 1958





Juany con su madre y sus hermanas. Madrid, 1958















Paseo por la Puerta del Sol. Madrid, 1960



Vigilante absorto. Santander, 1960





M^o Carmen e Isabel (vísperas de Navidad), 1960



Abuela y nieta en la playa, 1958







Balcones de Madrid, 1961



Lector duro (calle Narciso Serra). Madrid, 1961





Carmencita. Madrid, 1961



















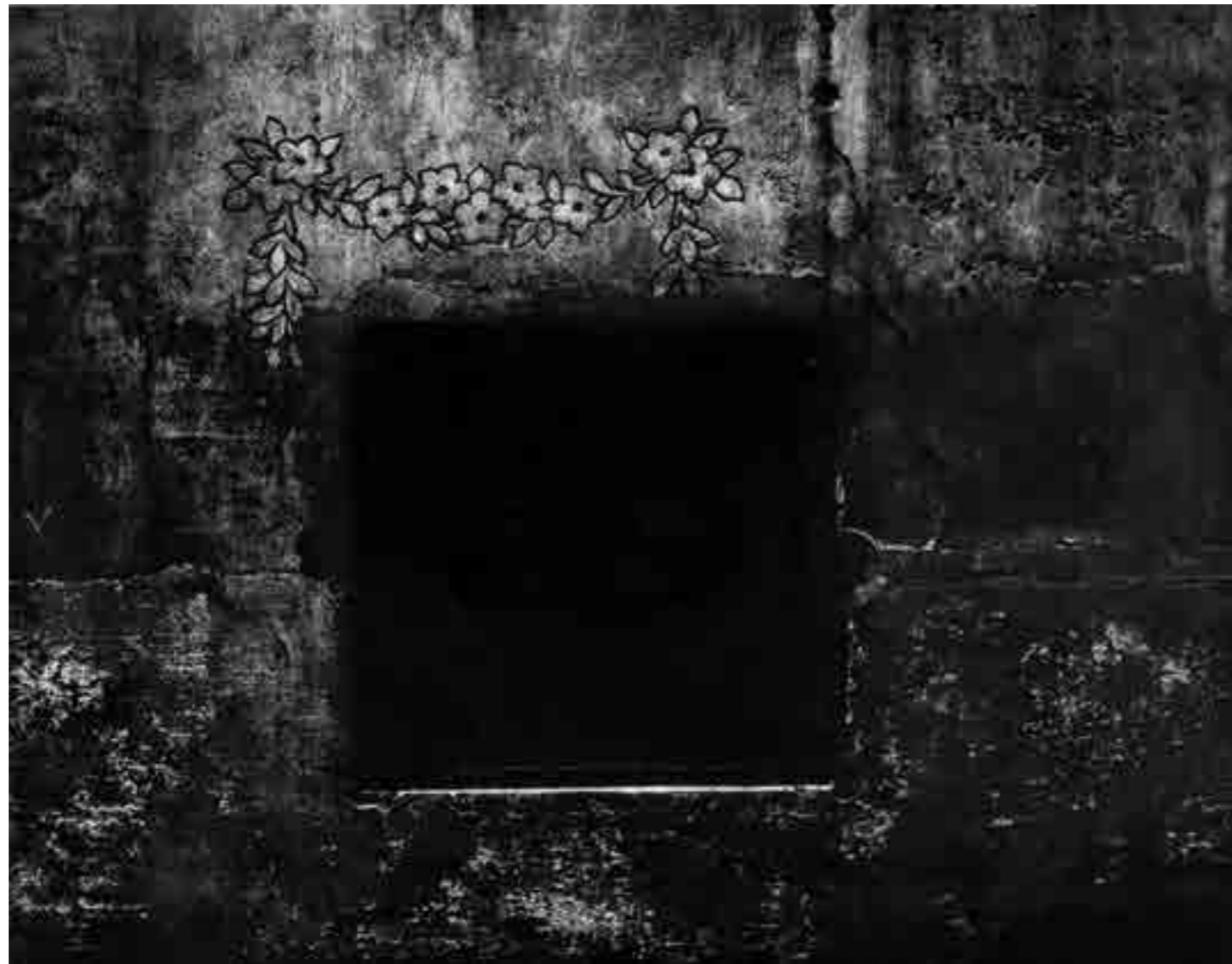
























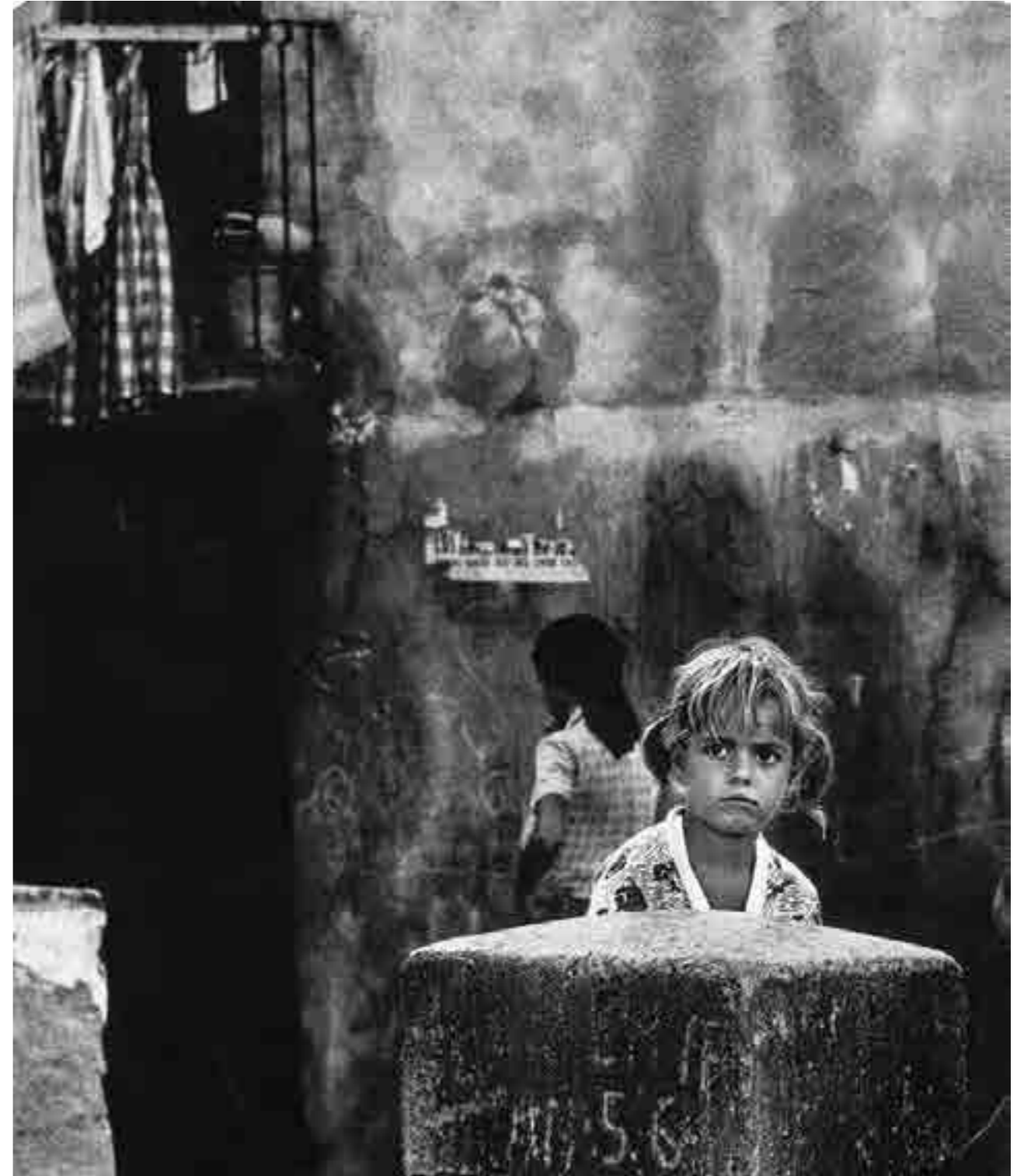
Niños en la colegiata de Santillana del Mar. Cantabria, 1966



Sin título. Cuenca, 1966





















Monago en la sacristía de la colegiata.
Castro Urdiales (Cantabria), 1968











Paseo en el muelle al atardecer. Santander, 1973



Gerardo Vielba, un fotógrafo discreto

Historia e historiador de la fotografía española¹

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia (UCM) y comisaria de exposiciones

Autorretrato en familia.
Madrid, 1962 / Detalle

1. Este artículo ha sido realizado a partir de la revisión del texto crítico publicado por la autora en la monografía titulada *Gerardo Vielba, 1921-1992. Retratos con aire y tiempo*, publicada en 2009 por Pentagraf (Valencia), con motivo de la retrospectiva comisariada dedicada al artista y celebrada en el MUVIM de Valencia en 2009. Asimismo, la actualización de esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00: *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* y en el ámbito del grupo de investigación FOTODOC de la UCM.

2. «La Escuela de Madrid. Protagonistas (1950-1975)», en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Madrid, 2006; «Gerardo Vielba 1921-1992. Retratos con Aire y Tiempo», en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), 2009; y «Gerardo Vielba. París, 1962», en el Festival PhotoEspaña 2016 en la Galería José de la Mano de Madrid. Todas las exposiciones cuentan con sus respectivos catálogos y textos críticos.

Como historiadora del arte y amante de la fotografía, he de señalar que nunca están de más las exposiciones y publicaciones dedicadas al quehacer y devenires de la fotografía. En este sentido, cabe resaltar la labor encomiable y estimulante que realiza desde hace años la Sala de exposiciones Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid. En concreto, en esta ocasión, se expone la muestra dedicada al fotógrafo madrileño Gerardo Vielba (Madrid, 1921-1992), a cuya figura y obra he dedicado desde hace más de una década varios de mis estudios, publicaciones y exposiciones² y del que, sorprendentemente, aún se desconoce el protagonismo decisivo y pionero que alcanzaría en el desarrollo del campo de la fotohistoria en nuestro país, habiendo contribuido, en cualquier caso, como veremos, a la construcción historiográfica de la fotografía española iniciada tardíamente, ya en la década de los ochenta, respecto al ámbito internacional.

Esta exposición representa un homenaje entrañable de Antonio Tabernero a este autor madrileño, una de las figuras representativas del panorama fotográfico desde finales de los cincuenta hasta mediados de los setenta en el marco de la llamada Escuela de Madrid, con una especial influencia tanto entre sus colegas contemporáneos —Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Leonardo Cantero, Fernando Gordillo o Juan Dolcet— como entre las generaciones posteriores donde cabe destacar, entre otros, a grandes autores como: Cristina García Rodero, Juan Manuel Castro Prieto, Manuel Sonseca, Ángel Sanz, José María Díaz Maroto, Evaristo Delgado, Julio Álvarez Yagüe y, como no, el propio Antonio Tabernero, comisario de la muestra. Para quien lo desconozca, hay que destacar que el fotógrafo madrileño hizo suyo el férreo compromiso por la renovación fotográfica (que no revolución), técnica artística que siempre consideró un vehículo de expresión y un documento de la realidad, exenta de simbolismos o escenas grandiosas.

Gerardo Vielba es autor de una trayectoria artística³, reflejo de su coherencia y estilo personal, «compartida» con una intensa, devocional y meritoria labor crítica y teórica desde la que impulsar la renovación de la fotografía española durante las décadas cincuenta y sesenta⁴; en total sintonía con las nuevas aspiraciones de la fotografía internacional contemporánea. Tanto su participación en el grupo La Palangana⁵ y la Escuela de Madrid como su trabajo al frente del Salón de Fotografía Actual, del Trofeo Madrid o los cursos, conferencias, coloquios y concursos, que organizara dentro y fuera de la Real Sociedad Fotográfica (RSF), le sirvieron de plataformas desde las que promover y difundir el nuevo arte fotográfico, facilitando, incluso, que comenzaran a asomar tímidamente nuevos estilos y autores/as representantes de la nueva fotografía de los años setenta en adelante.

Por otro lado, su nombre se encuentra ligado a la RSF de Madrid, institución fundada en 1899 —la segunda sociedad fotográfica más antigua de Europa después de la Royal Photographic Society of London— desde donde difundiera el conocimiento de la fotografía ya fuera a profesionales, *amateurs*, a toda una generación de jóvenes fotógrafos como él, entre los que se encontraban Juan Dolcet, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Ignacio Barceló, Rafael Romero, Fernández Taravillo, Rafael Sanz Lobato, Vicente Nieto Canedo o Sigfrido de Guzmán y, que compartieran, como principal fuente de inspiración, la exposición y publicación de Edward Steichen titulada *The Family of Man* (1955)⁶. Una obra decisiva, en opinión de Gerardo Vielba, para conocer el concepto de naturalidad, hasta ese momento apenas contemplado, sobre el que fundamentar el sentido de modernidad en sus trabajos⁷.

Con esta muestra se observa, una vez más, cómo la seriedad, el compromiso y la pasión fueron los rasgos que mejor retratan la obra y trayectoria de este discreto intérprete de la «fotografía humanista»; corriente que desarrolla un trabajo documental emparentado con el realismo poético francés y el neorrealismo italiano, que Vielba manifestó en sus reportajes callejeros, documentos en los que nos retrataba el devenir cotidiano en las ciudades, puertos y pueblos. Un hecho que ha contribuido a que, en ocasiones, haya sido considerado especialmente «formalista». Lo cual no ha impedido que su obra constituya unos de los mejores y más sinceros testimonios de aquella fotografía humanista, que emanaba directamente de una mirada esencialmente poética.

Durante casi cerca de tres décadas fue presidente de la RSF⁸. Su trabajo aquí fue tan intenso como activo, aunque fuera de ella desarrolló, igualmente, una importante labor como historiador, crítico, conferenciante, articulista⁹ y docente —son muchos los que le recuerdan siempre rodeado de autores a quienes aconsejaba y escuchaba con discreción y respeto—, además de promover cursos, exposiciones y encuentros en un intento constante por difundir

3. En la actualidad, el MNCARS dispone de una sala permanente en la que se pueden ver algunas de sus fotografías más representativas.

4. Al término de los años cincuenta y durante la década siguiente, los fotógrafos recurrieron a los concursos fotográficos para publicar y exponer sus trabajos al margen del ámbito local; también para conocer el realizado por otros colegas.

5. Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Gabriel Cualladó y Ramón Masats, todos socios de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSF) crean en 1957 el grupo La Palangana. El nombre responde al retrato que Gabriel Cualladó realiza de todos ellos dentro, precisamente, de una palangana. En 1963, cuando el grupo empieza a disolverse, ingresan Juan Dolcet, Fernando Gordillo y Gerardo Vielba.

6. Catálogo reeditado en 2015 con motivo del sesenta aniversario de su publicación. Edward Steichen, fotógrafo y director del Departamento de Fotografía del MoMA, organizó esta muestra itinerante por todo el mundo durante ocho años, sobrepasando los 9 millones de visitantes. El objetivo del fotógrafo fue mostrar con la fotografía «la gama de la vida desde el nacimiento hasta la muerte». Fue un proyecto de enorme envergadura en el que participaron más de un centenar de fotógrafos procedentes de todo el mundo, que respondieron a la llamada de Steichen para celebrar fotográficamente los aspectos universales de la experiencia humana. Ver imágenes e instalación de la muestra en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (última consulta 4 de marzo de 2021).

7. El impacto fue tal que a lo largo de la década siguiente en todas las asociaciones fotográficas españolas quedó reflejada esta nueva inclinación hacia el documento social, el individuo y la denominada «poética neorrealista», impulsada inicialmente por un pequeño grupo

de fotógrafos procedentes de la RSF, que hizo inevitable que se hablara de una Escuela de Madrid. En este sentido, si ha habido alguien que haya arrojado mayor conocimiento sobre su espíritu ha sido Gerardo Vielba. Ver Mónica Carabias Álvaro, *Escuela de Madrid. Fotografía 1950-1975*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

8. Fue presidente desde 1964 hasta 1992, año de su fallecimiento.

9. Gerardo Vielba utilizó su nombre y algún que otro pseudónimo como Atilio Altamira para firmar sus textos críticos. Véase como ejemplo, Atilio Altamira, [Gerardo Vielba], «En color», en Sección Punto de vista, *Cuadernos de Fotografía* no. 6, Madrid, 1973, págs. 8-9. Fue colaborador entre otras publicaciones en: *Arte Fotográfico*, el *Boletín RSF*, *Imagen y Sonido*, *Cuadernos de Fotografía*, *Nueva Lente*, *Fotoprofesional*, *La Fotografía*, *FV*.

10. Para profundizar acerca de su actividad en los medios universitarios, donde comenzaron a destacar algunos de los nombres más relevantes de la fotografía española contemporánea, consultar la bibliografía publicada, por Gerardo Vielba en el catálogo de exposición *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: Obra 1950-1975*, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.

11. Palabras de su hija mayor Carmen Vielba, Madrid, marzo de 2005.

12. Fotógrafo alemán que durante la Primera Guerra Mundial permaneció en España. Durante cinco años viajó por la península tomando fotografías que fueron publicadas en 1922 en *Das unbekannte Spanien* [*La España incógnita*]. Asimismo, continuó publicando obras similares en otros países: Alemania (1924), Roma (1925), Italia (1925), Austria (1928), Yugoslavia (1926), Escandinavia (1932) y Rumanía (1933).

13. Nace en la calle Alameda de Madrid, muy cerca del Museo del Prado, El Retiro, la Cuesta

entre las generaciones venideras el valor del conocimiento de la historia de la fotografía española. Sin olvidar, su trabajo durante los años setenta en los colegios universitarios¹⁰, donde defendió la fotografía como vehículo de expresión y libertad artística.

Ese hombre discreto, ese gran fotógrafo.

Es frecuente que la admiración que suscita la obra de Gerardo Vielba sea proporcional a la sentida hacia su persona. Un hombre, comentaba Juani, su viuda, que nunca tuvo tiempo suficiente para sus fotos y que, sin embargo, nunca le faltó para las de los demás. Apasionado confeso de la fotografía, cuyo ánimo fue desvelar la magia que hacía grande al arte fotográfico, manifestó desde la infancia un espíritu inquieto, que lo convertiría en un gran aficionado a la lectura, al dibujo, al teatro, a la literatura, al arte en general, y, cómo no, a la fotografía.

En el mundo de Gerardo Vielba las figuras y objetos se enlazan, creando ritmos de líneas y masas, hasta ajustarse en una imagen capaz de mostrar no solo la realidad del instante, sino también las sensaciones y emociones del espacio-tiempo que lo envuelve. El espectador llega a percibir, más allá del motivo fotográfico concreto, el alma del artista y reconoce vivencias que no le son ajenas: sonidos, olores y sensaciones que se enredan en el hilo de nuestra memoria y nos descubren nuestro propio mundo interior como a través de un espejo¹¹.

Su primera lectura fotográfica *La España incógnita* de Kurt Hielscher (1881-1948)¹², afianzó su idea de que en la fotografía habitaba un mundo mágico aún por descubrir. Un universo sobre el que investigaría con trabajo e ilusión hasta el final de sus días. Fue su intuición la que le llevó a comprender, muy tempranamente, que la verdadera dimensión de la fotografía no era ser un medio de comunicación, sino una estimulante y creativa herramienta de expresión plástica. Sus primeras fotografías, un conjunto de escenas varias de su ciudad natal, Madrid¹³, las realizó hacia 1935 con una Kodak Baby Brownie¹⁴ que le había regalado su padre, un aparato muy popular de 4.5 × 6 y foco fijo. Con ella haría su primer reportaje sobre el viejo barrio de Madrid, justo antes de las elecciones de 1936, retratando sus calles empapeladas de propaganda política y algunos de sus monumentos históricos hoy ya desaparecidos¹⁵.

De igual modo, cabe señalar que realizaba personalmente, no con pocas dificultades, todo el proceso de manipulación y copias de contacto. En una entrevista, el artista explicaba cómo la fotografía con la que ganó el Premio Nacional de Bellas Artes en la sección de Fotografía

en el año 1962 —*Vía del recuerdo* (París, 1962)—, la había positivado en el comedor de su casa, inmediatamente después de que su familia se hubiera ido a dormir, donde montó un pequeño laboratorio en el que estuvo revelando hasta las 9 de la mañana. Solía ordenar con paciencia y meticulosidad cada una de las imágenes que tomaba, acompañándolas, siempre, de una relación de datos técnicos breves y concisos sobre los reveladores, tipos de papeles y tiempos. Todo lo relativo al revelado y laboratorio lo aprendió de Manuel García Llorens, director de la sección de taxidermia del Museo de Ciencias Naturales, un hombre inquieto y amante del arte¹⁶.

Disfrutaba haciendo fotos, componiendo, encuadrando —ya fuera en el campo como en la ciudad— jugando con las luces; nunca realizaba más de 2 o 3 «disparos». Se convirtió en habitual ir acompañado por su cámara; resultando inevitable que la fotografía se convirtiera en su mayor afición: «Quizá el recuerdo más vivo que tengo de mi padre sea con la cámara al cuello, levemente sujeta entre las manos, atento como un perro de caza, esperando la ocasión para disparar. A veces, visitando algún pueblo o paseando por el campo, volvíamos la vista atrás y había desaparecido. Desandábamos el camino y allí estaba, observando algo [...]»¹⁷.

Siendo estudiante de aviación, hacia 1940, realizó su primer autorretrato, que calificaría años más tarde de «salonista». Fue en Canarias, coincidiendo con su primer destino profesional, donde compró una Retina, la primera fabricada en Alemania tras la II Guerra Mundial, todavía sin número¹⁸. Aquí frecuentó la Sociedad Fotográfica Canaria, su primer contacto con el mundo de las asociaciones, pero no con la fotografía puesto que ya había visitado la RSF de Madrid y recorrido todas las exposiciones celebradas tanto allí como en el Círculo de Bellas Artes.

Su segundo destino le llevó hasta Santiago de Compostela. Aquí comenzó a positivar sus fotografías y a participar en concursos con la intención de exponer sus trabajos: «Gerardo Vielba me habla en su carta de sus cosas particulares. [...] Me cuenta que a pesar de que sigue sin tener tiempo para nada le gustaría dar a conocer su fotografía... Quizás pocas personas puedan entender esto como creo que lo entiendo yo»¹⁹. No tardaron en llegar los primeros premios y reconocimientos, que, sin embargo, no le robaron el sueño, porque, como él decía «el premio es una circunstancia».

En 1954 ingresa como socio en la RSF de Madrid, aquel «caserón de destartada escalera donde pasó gran parte de su vida»²⁰, cuya primera impresión fue la de una institución solemne a la que acudía gente muy anciana y, donde se respiraba un concepto vital muy distante al suyo. Esta fue la razón por la que apenas la frecuentara, hasta que en 1958 coincidiera con algunos otros jóvenes socios —entre los que se encontraban Gabriel Cualladó, José Loygorry, Vicente Nieto Canedo, Ramón Masats, Francisco Ontañón o Juan Dolcet— con los que trabaría de inmediato una sincera y duradera amistad. A partir de este momento, junto a sus

Moyano, el Jardín Botánico y la Estación de Atocha. Un escenario cosmopolita que, sin duda, marcaría su pasión por el arte y la literatura. No obstante, sus primeros años discurrieron entre Murcia y Águilas, donde su padre había sido destinado como Ayudante de Obras Públicas.

14. Comentaba su hija Carmen que con ella viajaría por primera vez a París, ciudad a la que regresaría en dos ocasiones más. Tras los muchos golpes recibidos, Gerardo tuvo que forrarla con esparadrapo para evitar que entrara la luz; un apaño que le duraría hasta 1951.

15. Es el caso del Monumento a los Héroes de Cuba situado en el Parque de Rosales retratado en 1935 o de la iglesia de San Sebastián fotografiada el 7 de julio de 1936.

16. Figura que puede considerarse como el antecedente más inmediato del trabajo realizado por Félix Rodríguez de la Fuente.

17. Carmen Vielba, «Un fulgor lejano», en *Gerardo Vielba*, Obra social Caja Madrid, Madrid, 1998.

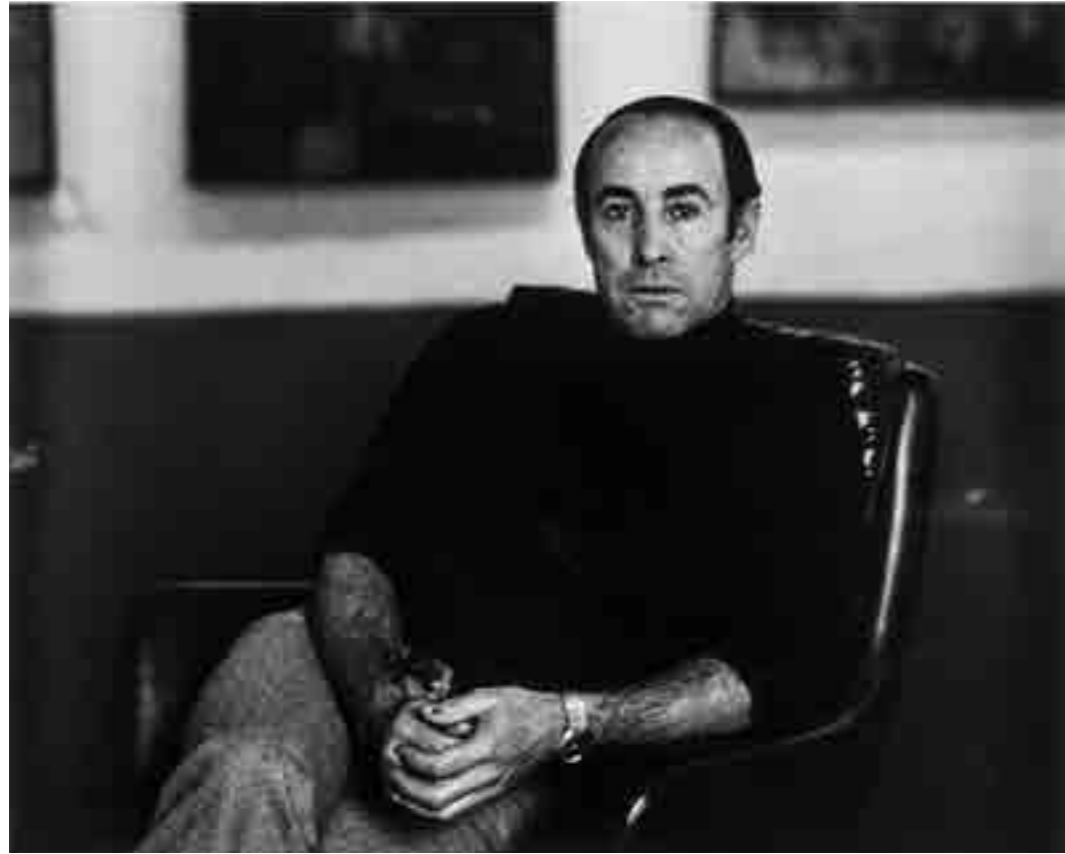
18. Después vendrían la Rolley, la Canon, la Olympus y la Nikon.

19. José María Casademont, *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: Obra 1950-1975*, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988

20. Carmen Vielba, *op.cit.* (nota 17).



Vía del Recuerdo. París, 1962



Retrato del pintor César Manrique en la Galería Skira. Madrid, 1973

nuevos compañeros, iniciaría una intensa actividad organizativa de concursos, un formato que consideraba necesario, aunque no un fin en sí mismo. Para Vielba, al igual que como para el resto de sus jóvenes colegas, el máximo interés residía en la difusión, la exposición y posterior edición de los trabajos fotográficos en diversos medios especializados, considerando que la publicación de libros de fotografía debía hacerse en concomitancia con la literatura. Solo de esta manera, explicaba, inmersa en el mundo del arte, sería posible que la fotografía alcanzara el reconocimiento y estatus merecido.

Durante su destino en Lanzarote conoció al artista César Manrique (1919-1992) a través de los cursos de pintura en Bellas Artes; con quien pronto estrecharía lazos, al igual que con los integrantes del posterior grupo El Paso y con la pintura abstracta en las reuniones celebradas en la casa de Manrique, donde Vielba era el único fotógrafo²¹. Por aquel entonces sus fotografías se encontraban entre el recuerdo familiar y el reportaje. Sin complejos, las mostraba

21. «Aunque terminaría por estar destinado en la Subsecretaría de Aviación Civil, antes pasó por varios destinos relacionados con la ejecución de proyectos e inspección de obras en aeródromos. Uno de ellos le llevaría a Lanzarote. Allí entablaría amistad con César Manrique. Con él recorrió la isla (los paisajes abstractos de lava y mar, la arquitectura blanca sobre la tierra negra), realizando dibujos y fotografías, conversando de arte; y más tarde, estando ya ambos en Madrid, mi padre frecuentaría las veladas organizadas por el pintor en las que pudo cambiar impresiones con la "avanzadilla" artística de los cincuenta; hoy pintores, escultores y escritores consagrados», Carmen Vielba, *op.cit.* (nota 17).

a aquellos pintores, la mayoría abstractos, con los que sintonizó tanto anímica como artísticamente. De hecho, pronto desarrollaría un nuevo trabajo fotográfico de corte abstracto. Se trataba de una serie de homenajes a artistas, poetas, músicos y arquitectos; la primera fotografía de la serie fue *Homenaje a Chillida*. Esta incursión en la abstracción fotográfica coincidió con su ingreso en la RSF. Estas fotografías próximas a la abstracción no fueron del agrado de sus colegas fotógrafos e, incluso, fueron rechazadas abiertamente por Gabriel Cualladó que declaró reiteradamente no interesarle en absoluto este tipo de obras. Cabe señalar que, por aquel entonces, estaba emergiendo el llamado realismo humanista, una «corriente» entendida no tanto como fotografía social o de denuncia de la España gris —que también la había dado el carácter documental de la fotografía—, sino como el reflejo del sentir de la humanidad y de su entorno: «Es importante reflejar la humanidad —escribía Vielba— porque los venideros no tendrán otra cosa del momento transitorio fugitivo». En cualquier caso, el artista continuó con esta producción de fotografía abstracta, que fue muy bien aceptada y reconocida en Cataluña, en concreto sus obras: *Homenaje a Debussy* y *Catedral sumergida*.

Entre mediados de 1950 y 1960, Vielba se convirtió en un habitual de las reuniones organizadas por César Manrique, donde se daban cita los protagonistas de la modernidad pictórica: Francisco Carreras, Agustín Úbeda, Pablo Serrano, Fernando Mignoni, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Conde, Luis Feito, Francisco Perales. Encuentros donde se conjugaba la abstracción de los pintores con el documento fotográfico de corte humanista del fotógrafo madrileño, que manifestaba una «intromisión» directa con los espacios/personajes retratados. La mayor parte de sus fotografías reflejan esta búsqueda directa de la complicidad y, quizá, sea *Retrato en Tertre* (1962), fotografía realizada en París, itinerante por toda Europa, uno de los trabajos que mejor representa lo que la crítica calificó como: «La obsesión de mirar».

El fotógrafo defendía el poder de la mirada como vehículo de la comunicación. Opinaba que no había artistas por casualidad, y, que el factor trascendente de la expresión resultaba decisivo. También, reivindicaba la necesidad de establecer una conexión derivada del entorno, de la actitud del personaje, pero sin olvidar la composición; una composición «parlante» e independiente de los objetos y personajes que la conformaban. No deja de resultar curioso que, en una de sus imágenes más conocidas y reconocidas, *Niños del Louvre* (1962), los dos protagonistas estén de espaldas: «Por lo general busco el encadenamiento con la persona. Le miro a los ojos y me gusta que me mire y que se produzca la corriente». Transcurridos unos años, las reuniones promovidas por Manrique, coincidentes con los encuentros con sus colegas de la RSF —Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Paco Ontañón, Juan Dolcet, Leonardo Cantero o Fernando Gordillo— finalizaron, no así su amistad que continuaría hasta el final de sus vidas. Esta circunstancia coincidió,

igualmente, con el momento de mayor unidad y sintonía del artista madrileño con el grupo de colegas de la RSF y con la aventura editorial del más joven, Fernando Gordillo, con el lanzamiento de la revista *Cuadernos de Fotografía* (1972-1974)²².

En la primavera de 1962 viaja por vez primera a la capital francesa, donde asienta su retrato fotográfico en la búsqueda de la autenticidad del individuo. Aquí realiza un conjunto de imágenes de una calidad extraordinaria, exhibidas en la muestra *Gerardo Vielba. París, 1962*, que comisarié en el marco del Festival PhotoEspaña 2016 para la Galería José de la Mano de Madrid. Un conjunto de documentos urbanos realizados con una Canon de 35mm²³, que reflejan la dinámica de una ciudad cosmopolita y bulliciosa, entre los que no faltan retratos dedicados a la infancia, como la ya citada *Niños del Louvre*, en los que se aprecia la autenticidad y la dulzura al más puro estilo Daniel Masclat o Robert Doisneau, y, logrando trasladarnos al mundo de los juegos, mediante un universo sin sofisticaciones, donde reproduce la misteriosa y aguda mirada infantil capaz de convertir en especial lo que a la mayoría se antoja cotidiano.

De cualquier modo, es la mirada plural e inteligente de Vielba la que define su legado autónomo e independiente. No resulta extraño que fuese en esta ciudad cosmopolita, donde realizara uno de sus trabajos más personales y fraguase sus intensos y fecundos lazos con el arte fotográfico²⁴. Documentos cercanos al individuo con los que experimentar el placer de la instantánea sin amaneramientos ni artificios; solo la belleza de la imagen, equilibrada y sincera. Porque si hay algo que defina su mirada sobre el mundo es, por encima de todo, la honestidad, interesándose, así, tanto por las personas como por los lugares: en definitiva, por la vida²⁵. Al igual que otros humanistas como Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau o Willy Ronis, a Gerardo Vielba le interesa el contenido humano, de ahí la dignidad, la confianza y el optimismo con los que retrata al individuo y lo cotidiano, sin agresión, con respeto, de frente. Primando tanto la intención como el registro documental, porque, como explicaba, este siempre podría caer en el olvido: «Con la Rolley al cuello por los muelles de Santander o la playa del Sardinero, o las callejas de la parte alta de Alicante... persiguiendo el “momento fugitivo” que sólo pasa una vez delante del objetivo»²⁶.

Su trayectoria artística certifica su aspiración por cultivar una fotografía en esencia comunicativa y narrativa en torno al ser humano y sus circunstancias, retratándolo junto a aquellos elementos, espacios e individuos que lo definen y acompañan. Fotografías que registran la variabilidad del espacio-tiempo con un manifiesto dominio del lenguaje fotográfico, sabiendo colocar en su línea visual, como nos mostrara el gran maestro Henri Cartier-Bresson, cabeza, corazón y ojos. Es por ello, que tanto el retrato como la ciudad constituyen los dos grandes temas que se filtran una y otra vez en su objetivo. Retratos espontáneos, contundentes y

22. Véase el estudio de Mónica Carabias Álvaro, «Cuadernos de Fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Nueva Época, Madrid, 2015, págs. 191-221.

23. Con esta máquina realizó una serie de tres imágenes donde describía la historia de la mujer y el robo de una falda en Galerías Preciados.

24. No se puede obviar el hecho de que París haya sido una de las mayores fuentes de inspiración de todos los tiempos para todo tipo de creadores: Émile Zola, Édouard Vuillard, Edgard Degas, incluso, para el gran Eugène Atget, considerado el primer fotógrafo contemporáneo de la ciudad, entre otros.

25. Un espíritu que sintoniza con el interés de la corriente lírica, cálida y sensible a la condición humana que surge en la década de los cincuenta gracias al trabajo de agencias como *Rapho*, fundada por Charles Rado en 1933 en la que figuraban Brassáï, Nora Dumas, Ergy Landau, Ylla, Émile Savitry y *Alliance Photo*, organizada en 1934 por Maria Eisner —impulsora de la Agencia Magnum (1947)— donde trabajaron: René Zuber, Pierre Boucher, Pierre Verger, Émeric Feher, Denise Bellon, Cartier-Bresson, Chim. Una corriente, en cualquier caso, reforzada por la literatura poético-realista. Mónica Carabias Álvaro, *op. cit.* (nota 1).

26. Carmen Vielba, «Evocación de mi padre», en *Homenaje a Gerardo Vielba*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid, 1993, pág. 3.



Pequeño atleta. Alicante, 1966

culturales en sintonía con los producidos por la corriente neorrealista, como ya se ha señalado, como los que integran la serie titulada *Neófito Lisardo* (1962)²⁷, donde expresa sus deseo por reflejar la humanidad de aquellas personas felices en la celebración de la fiesta; también, en el fuerte acento individual del médico de Pastrana descansando; en el carácter de aquella diminuta señora de Chillón sentada en una silla igual de diminuta y posando delante de la puerta entreabierta de su casa; en la mujer de pueblo y rostro consumido; en la mirada despierta de aquellos sorprendidos ante el gran Picasso. En definitiva, retratos familiares, crónicas intimistas, diarios cómplices transmisores de felicidad, reposo, ternura, amistad. Por otra parte, observando con atención el autorretrato que se hiciera frente al espejo, advertimos, de igual modo, el gran observador silente que fue transformando nuestra mirada en instantes de felicidad. Porque, no cabe duda, de que contemplando sus fotografías no podemos sino respirar amabilidad, naturalidad y respeto por el arte de la imagen patente, muy especialmente, en una de sus más bellas e impactantes fotografías: *Pequeño atleta* (Alicante, 1966).

Ciertamente, Gerardo Vielba gozó de una inquietud y de un deseo de indagar sobre la imagen fotográfica y el individuo como pocos. Sabiendo apreciar y defender el valor de la fotografía de autor, de la obra como resultado de la creación personal. «Tendremos valor de la fotografía —escribía— cuando haya un campo de aficionados como lo hay en el cine». Alcanzó su madurez artística entre finales de los cincuenta y primeros de los setenta representando un impecable legado para nuestra historia fotográfica. Admirador confeso de Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Irving Penn, Richard Avedon, Eugene Smith, Pablo Pérez-Mínguez, José Ortiz Echagüe²⁸, Joaquim Pla Janini, Tomás Montserrat, Francisco Goñi, Alfonso, Josep María Ribas i Prous, Manel Esclusa, Santos Vicente, Oswaldo Cipriano, María García Rodero, Cristina García Rodero o Joan Fontcuberta, entre otros tantos, nunca dejó de hacer fotos. Más bien fragmentos de la memoria, recuerdos para la historia. Fotografías empapadas de la ternura, el optimismo y el idealismo compartido con el Groupe des XV²⁹.

No me queda más que reiterar, una vez más, lo que ya escribiera hace tiempo, donde advertía que, aunque ya no se encontrara entre nosotros, sus fotos continuaban produciendo ese hormigueo en la cabeza y en el corazón que, explicaba Willy Ronis, resultan indicativos del deseo de volver a verlas una y otra vez: «Como todos —escribía su hija Carmen Vielba— mi padre se fue sin hablar de muchas cosas que había en su interior, pero nos dejó sus fotos. Si nos asomamos a ellas sin prejuicios, con la mirada intuitiva de los niños, quizá podamos descubrir lo que nunca contó, oculto bajo las sales de plata»³⁰.

27. Esta serie está integrada por cuatro imágenes: *La hermanilla, El clan, Los padres y Los padrinos.*

28. Pese a admirar su monumentalidad, criticaba su reiteración temática. Quizá su texto crítico más importante haya sido, precisamente, el que le dedicara, titulado José Ortiz Echagüe.

Fotografías, publicado por Infocan, en 1978 y traducido al inglés en 1979 por Gordon Fraser.

29. La corriente humanista fue la más importante de la Escuela Parisina pese a ser considerada como una muestra de «sentimentalismo enternecedor» que no le restó, sin embargo, calidad ni atractivo. El Groupe des XV fue un grupo heterogéneo preocupado por la perfección, el encuadre y la buena técnica, que tuvo una influencia decisiva en la fotografía posterior y representó un completo repertorio del París de los cincuenta; Promotor de la fotografía como arte estuvo integrado por Marcel Bovis, Yvonne Chevallier, Jean Dieuzaide, Robert Doisneau, André Garban, Edith Gerin, René-Jacques (René Gitonas), Pierre Jahan, Henri Lacheroy (fundador), Lucien Lorelle, Daniel Masclat, Philippe Pottier, Willy Ronis, Jean Séeberger, René Siervo, Louis-Victor Emmanuel Sougez y François Tuefferd. Comenzó a organizar exposiciones anuales y temáticas desde 1946 y hasta 1958 en la galería Pascaud, año en el que se disuelve. Además, junto al empuje de Daniel Masclat, difundieron en París la obra de grandes fotógrafos americanos como Berenice Abbot, Weston o Youssuf Karsh, y organizaron en la Galería Craven la muestra internacional titulada *Los Maestros de la cámara* en la que estuvieron E. Sougez, E. Weston, Man Ray, H. Cartier-Bresson, M. Tabard y O. Steiner. Véase retrato del grupo en <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cXbjzBR> (última consulta 3 de febrero de 2020).

30. Carmen Vielba, *op.cit.* (nota 17).

31. Palabras de Ramón y Cajal pronunciadas en 1914 recogidas por Gerardo Vielba, «En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos», en *Cuadernos de Fotografía* no.1, Madrid, 1972, págs. 14-37, (cita en págs. 16-17).

32. Gerardo Vielba, *op.cit.* (nota 31).

33. Declaraciones de Gerardo Vielba publicadas en *Arte Fotográfico*, no. 200, Madrid, 1968.

34. Véase el porfolio que la revista *Foto* de 1994 dedica a Gerardo Vielba, donde Manuel López lo califica de «Apóstol de la Fotografía». También véase, Manuel López, «Un señor para la historia», en *Gerardo Vielba*, Biblioteca de Fotógrafos Madrileños Siglo XX, no. 7, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 1998.

35. Gerardo Vielba, *Cuadernos de Fotografía* no.1, Madrid, 1972, págs.14-37. Junto al texto se publicaban una selección de fotografías procedentes de colecciones privadas seleccionadas por Gerardo Vielba. Veinticinco retratos formales de damas y caballeros, niños y militares, burgueses y pueblerinos, representativos del proceso histórico del retrato en nuestra fotografía. Componían una historia de seres sin historia cuyo valor, aparte del sentimental, era histórico «por la ambientación sociológica de otra época», y fotográfico, «sea por su singular belleza, por el atractivo de la imagen, del modelo, por su manierismo o perfección técnica», véase Mónica Carabias Álvaro, *op.cit.* (nota 22), pág. 207.

Porque la imagen pasa, pero la imagen queda...³¹.

«[...] Lo más sorprendente es que entre nosotros no se recuerdan pioneros, ni conservamos prestigios reconocidos»³².

Comprometido en cuerpo y alma con la fotografía y férreo defensor del carácter artístico de la autoría fotográfica. Ojo sensible al reflejo del existir humano: «¿Qué fotografía hago? Paisajes, ensayos sobre actitudes humanas en su ambiente; [...] retratos con aire y tiempo; aquí y allá»³³. Hacedor de una gran biblioteca retrato de su amor por la lectura e insaciable curiosidad por todas las ramas del saber. Amigo de pintores y escultores, lo que le permitió conocer de primera mano el devenir del resto de las disciplinas artísticas contemporáneas. Este es en esencia, como hemos visto hasta ahora, Gerardo Vielba. Sin embargo, falta por destacar, una de las facetas más extraordinarias y desconocidas del artista, que lo convierten en uno de los protagonistas indiscutibles de nuestra fotografía: su labor pionera en la defensa del conocimiento, la formulación y la transmisión entre el público —aficionado y profesional— de la historia de la fotografía española. También, de la necesidad de fundar un museo nacional dedicado a la fotografía en nuestro país, un gran centro de investigación y conocimiento que aún está por llegar. Por todo ello, la importancia de este artista trasciende la calidad de una obra impecable con personalidad, coherente y resultado tanto de su buen hacer como de su discreción, convirtiéndole su vocación y pasión por el arte y por la cultura fotográfica en uno de los primeros fohistoriadores en nuestro país, ocupando un lugar protagonista, frecuentemente ignorado, en la construcción de la historiografía de la fotografía española. Un trabajo ya reconocido por Manuel López, quien, no en vano, lo consideró como uno de los primeros historiadores del medio en España utilizando la plataforma de las revistas especializadas³⁴.

En este sentido, rebuscando entre sus muchos textos críticos, quiero destacar y comentar brevemente algunos de sus escritos por orden cronológico, que ejemplifican, desde distintos aspectos, el protagonismo pionero de este autor en la puesta en valor del conocimiento de la historia y de sus autores; sin olvidar, la necesidad de difusión y conservación de la fotografía como disciplina histórico-artística y documento.

En primer lugar, comentaré el artículo titulado «En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos» publicado en 1972 en *Cuadernos de Fotografía*³⁵, revista editada por el también fotógrafo y representante destacado de la Escuela de Madrid, Fernando Gordillo (1933-2015). Señalar que este texto se escribe diez años antes de la publicación de *La historia de la fotografía en España* de Lee Fontanella (El Viso, Madrid, 1981). Estamos ante un texto

sobradamente documentado con más de veinte páginas, que tiene como punto de partida una cuestión pendiente en nuestro país y reclamada hasta la saciedad, fundamentalmente, por artistas y fotohistoriadores/as: la inexistencia de un centro nacional investigador y museístico sobre la fotografía, es decir, la tan ansiada creación de un museo nacional de la fotografía y por extensión de la imagen³⁶. No es intención del artista realizar una historia de la fotografía y, aún menos, de sintetizarla al estilo convencional, porque para ello, escribía, «habría tenido que inventarla». Tampoco, se trata de elaborar una historia temporal determinada por la evolución del medio, ni desde el aspecto artístico o vinculado al consumo. Más bien se trata de exponer una investigación en la que se evidencia, a partir de una colección de fotografías procedentes de colecciones privadas, el escaso conocimiento de nuestra historia fotográfica³⁷.

De modo que aprovecha la tribuna de la revista para denunciar la falta hasta la fecha de una historia escrita e ilustrada de la fotografía, incluso, como apunta con no poca ironía, «imaginada». Vielba, convertido en fotohistoriador, se lamenta del desinterés existente y confirma que nuestra historia apenas queda reducida a unos pocos artículos anecdóticos sin continuidad y publicación dispersa, advirtiendo la abundancia entre nuestros «primitivos» de nombres extranjeros. En cualquier caso, en un impecable rastreo bibliográfico rescatará el trabajo de E. Lluch para Espasa y la historia inédita escrita desde hacía más de un lustro por el crítico de arte, escritor y periodista Sebastián Gasch (1897-1980). De igual modo, desde su papel de fotohistoriador, advierte, con no poca tristeza, el panorama desolador vivido en nuestro país, «donde nos estamos quedando —escribía Vielba— sin ese patrimonio, testigo de nuestro pasado»³⁸. No ya solo porque, como justifica, apenas existieran fondos fotográficos expuestos y/o archivados fuera en bibliotecas, museos, edificios públicos o privados. También, por la dificultad de sacar a la luz archivos aún por descubrir, donde quizá, opinaba el autor, se guardasen las fotografías decisivas o más interesantes de nuestra pequeña, pero intensa, historia de la fotografía. Dicho de otro modo, el artista, asumiendo un papel pionero en el campo de la fotohistoria, constataba un hecho reprochable: la historia bibliográfica de la fotografía española resultaba escasa, pese a su riqueza, y era tarea de todos recuperarla cuanto antes.

Lo más sorprendente es que entre nosotros no se recuerdan pioneros, ni conservamos prestigios reconocidos; solo unos cuantos nombres clásicos —retratistas, documentalistas, investigadores pictorialistas o reporteros como Clifford, Laurent, Franzen, Cajal, Ferrán, Napoleón, Esplugas, Cánovas del Castillo, Ocharán, Pla, Alfonso, Ortiz Echagüe, Campúa y algunos pocos, muy pocos más— han sido apenas indagados, analizados, valorados (Echagüe es el más universal, es citado de pasada —si es citado— en los

36. El 30 de diciembre de 2020 el Ministerio de Cultura y Deporte anunciaba que se estaba desarrollando el proyecto museológico del futuro Museo Nacional de la Imagen en Movimiento, ver <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-cultura-anuncia-creacion-museo-nacional-imagen-movimiento-20201230165703.html> [última consulta: 29 de enero de 2021].

37. «Lo que se plantea es una selección “discreta” resultante de una investigación sobre un tema tradicional, el Álbum de Retratos, donde aplicar un criterio amplio y fijar un límite cronológico, 1924, fecha del primer *Anuario Fotográfico Español*». Véase Mónica Carabias Álvaro, *op.cit.* (nota 22), pág. 207.

38. Gerardo Vielba. *op. cit.* (nota 31), pág. 16.

39. Gerardo Vielba. *ibidem*.

40. Gerardo Vielba. «El fotógrafo Cajal», en *Cuadernos de Fotografía* no. 1, Sección *Nuevo collage*, Madrid, 1972, págs. 43-45.

41. Gerardo Vielba. «Tierra y pueblos: reportajes de España», en *Cuadernos de Fotografía* no. 2, Sección *Nuevo collage*, Madrid, 1972, págs. 52-53.

sagrados textos extranjeros, y solo considerado monográficamente, entre los nuestros, en el número-homenaje de *Arte Fotográfico*. Y aún en esos nombres sin duda se cumplirá lo de «ni son todos los que están, ni están todos los que son»³⁹.

Su afán por recuperar los protagonistas y artífices de nuestra historia fotográfica le llevará, también, a publicar en este mismo número en la sección *Nuevo collage*, el texto titulado «El fotógrafo Cajal». Una pretendida y pequeña resurrección de su figura, pero, sobre todo de su concepto de la fotografía como técnica artística a la par que documento histórico, que, lógicamente, requiere ser preservado y difundido para no olvidar quienes fuimos:

La fotografía no es deporte vulgar, sino ejercicio científico y artístico de primer orden y una dichosa ampliación de nuestro sentido visual. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copiosa biblioteca de imágenes. [...] Gracias a aquella parecen revivir generaciones extinguidas, seres sin historia que no dejaron la menor huella de su existencia. Porque la vida pasa, pero la imagen queda⁴⁰.

Igualmente, convencido del carácter documental y patrimonial del arte fotográfico publicaba «Tierra y pueblos: reportajes de España», en esta misma sección, cuyo interés, ampliado en contenido y matices, recogería años más tarde, animada por el propio Gerardo Vielba, la fotógrafa Cristina García Rodero en su célebre *España oculta* (1989):

Necesitamos un testimonio fotográfico dinamizado —independientemente de lo cinematográfico— que nos preserve el recuerdo para conocimiento («El amor nace del conocimiento») y estudio, de nuestro pueblo, no solo por su *presencia*, sino además por sus *manifestaciones activas* peculiares, llamadas a desaparecer como testimonio etnológico y folklórico, o en trance, otras de vital evolución que debe ser documentada. [...] Es decir, que para el retrato de la vida de un pueblo se necesita un «punto de vista» que nos analice la realidad... Uno o, mejor, varios puntos de vista investigadores que además adivinen y certifiquen lo subreal, lo intrarreal. [...] Será preciso, mientras sea tiempo, que vayamos dejando retratada —profundamente retratada, si capaces somos— a la España que se nos va; pobre y bellísima España de los españoles básicos, y también de los nuevos españoles que no se han desentendido de la relación, la vivencia y la redención de su entronque. Por ejemplo: retratas «las fiestas»; colorín etnográfico que pone al ser en cueros vivos⁴¹.

Por último, también, en *Cuadernos de Fotografía* publicaría «Fotos, Libros, Editoriales»⁴², que incluía una selección de treinta y seis fotografías seleccionadas *ex profeso* por el consejo de redacción sobre el panorama de autores y temáticas; una selección que resultó ser más amplia y variada de la que solía publicar la revista en sus porfolios. En una nota del autor, Gerardo Vielba aclaraba que dicha selección —entre los que se encontraban Vicente Martínez Sanz, Sanchís Soler, Cartajena, Ortiz Echagüe, Francesc Catalá Roca, José Luis García Ferrada, Ramón Masats, Enrique Palazuelo, Joan Colom, Maspons + Ubiña, Ricard Terré, Luis Arenas, Francisco Ontañón, Juan Dolcet, Salanova Boleda, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Juan A. Sáez, Eguiguren, Colita, Oriol Maspons y T.A.F.S.L.— respondía «a consideraciones tan diversas como encontradas». Sin embargo, lo más interesante, a mi juicio, es que más allá de esta presentación de autores y estilos, el fotógrafo nuevamente, en su papel de investigador del arte fotográfico, expone una síntesis espléndida de los devenires editoriales de la fotografía española. En consecuencia, un estudio pionero y fundamental, sin duda, tanto por el contenido como por la metodología acerca del panorama fotográfico editorial en nuestro país.

Vielba referencia un total de cincuenta libros para avalar su apuesta por el valor de la obra fotográfica publicada en un mercado como el español prácticamente inexistente, incluyendo publicaciones de carácter nacional ilustradas por un único autor «cuyas fotografías por su carácter unitario, —explicaba el autor— alcanzaban el carácter de obra fotográfica y no de ilustración». El análisis y comentarios se organizan por género y contenido: libros de estampas fotográficas; las guías de viajes, ciudades y regiones, usos y costumbres de población, información turística; libros en los que la simbiosis texto-imagen alcanza equilibrio expresivo; libros de investigación y estudio; libros de gestación personal y anuarios. La conclusión del fotohistoriador no pudo ser más desoladora: el mercado español resulta insuficiente, más aún, por ejemplo, respecto del mercado de la fotografía publicitaria. Lo cual le llevaba a reclamar un nuevo lenguaje «iconoliterario», sobre todo, «ahora que se vive un momento de plenitud de la imagen y se puede reproducir con fidelidad y economía».

Hagamos una declaración de principio. Creemos que el libro es no sólo un destinatario natural, un propicio vehículo de la imagen, sino, por ello y además, uno de los principales objetivos de función y difusión de la fotografía. Ilustrar, documentar gráficamente un texto ha sido constante aspiración enriquecedora, a veces, necesidad expresiva ineludible de siempre en la comunicación humana⁴³.

42. Gerardo Vielba. «Fotos, Libros, Editoriales», en *Cuadernos de Fotografía*, no. 5, Madrid, 1973, págs. 10-49.

43. Gerardo Vielba. *ibidem*, pág. 10.

44. Cita de Gerardo Vielba en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Alcor/Ediciones Martínez Roca, S.A., Madrid, 1988. Se publicó dos años después de la obra original: Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, *Histoire de la Photographie*, Bordas, París, 1986. La revisión técnica de la edición española estuvo a cargo de Josep María Casademont.

45. *Ibidem*.

Por último, en 1988, coincidiendo con el proceso de recuperación historiográfica de la Fotografía española, Vielba escribirá, diría que a modo de colofón de su actividad como promotor del conocimiento, difusión y conservación de nuestra historia fotográfica, el prólogo de una de las publicaciones tan representativas como pioneras: *Historia de la Fotografía*, obra dirigida por el conservador jefe de la sección de fotografía de la Biblioteca Nacional de París Jean-Claude Lemagny y por André Rouillé, profesor de historia de la fotografía en la Université de Paris VIII y redactor de la revista *La Recherche Photographique*⁴⁴. Una vez más, no deja pasar la ocasión para reivindicar como un altavoz la necesidad de recuperar, conocer, difundir y conservar la historia del arte fotográfico en toda su dimensión y grandeza:

En fin; ya en las dos últimas décadas, la fotografía de propia expresión —del medio y del autor conjuntamente— se integra o, mejor, es aceptada en el contexto general del arte a su vez generalizado, y el fotógrafo deja de ser visto sólo como un «técnico» (con más o menos «gusto») para surgir libremente como un creador con las mismas o parecidas premisas que los restantes «artistas» plásticos o de las artes visuales. (Esto, claro, en el panorama de puesta al día «universal» del arte contemporáneo, en lo que desde luego hubo pioneros, pero también todavía rémoras persistentes...). Y todo ello, por descontado, tiene a su vez reflejo en la pauta e ilustración historiográfica, pero, sobre todo, da substancia a los más categóricos planteamientos historiológicos.

No obstante, advierte que, «de todos modos, la historia se está siempre haciendo y rehaciendo —tanto en el sentido revisionista del pasado como en el reiterativo del presente—», y concluye su presentación con el siguiente *desideratum*: «¡Ojalá que el nexo de esta cabal y nueva Historia de la Fotografía sirva para clarificar prevenciones pasadas y confusiones presentes; para entender el fenómeno de la fotografía también desde el arte y la expresión generalizada, al tiempo de asumir ella misma, concienciadamente y sin renuncias, su propia expresión general y artística!». En consecuencia, resulta más que necesario insistir para no olvidar el indiscutible papel protagonista y pionero que desempeñó Gerardo Vielba respecto de la consideración del valor documental y artístico de la imagen fotográfica, así como de la exposición del concepto del instante trascendente en el código fotográfico, fundamentalmente, en aquellas «imágenes generadoras de historia de la fotografía en sí, como tal medio de expresión» cuyo objetivo era producir «imágenes testigos de la historia general, con independencia de su valor en la más circunscrita teoría o historia de la expresión»⁴⁵.

París, 1962



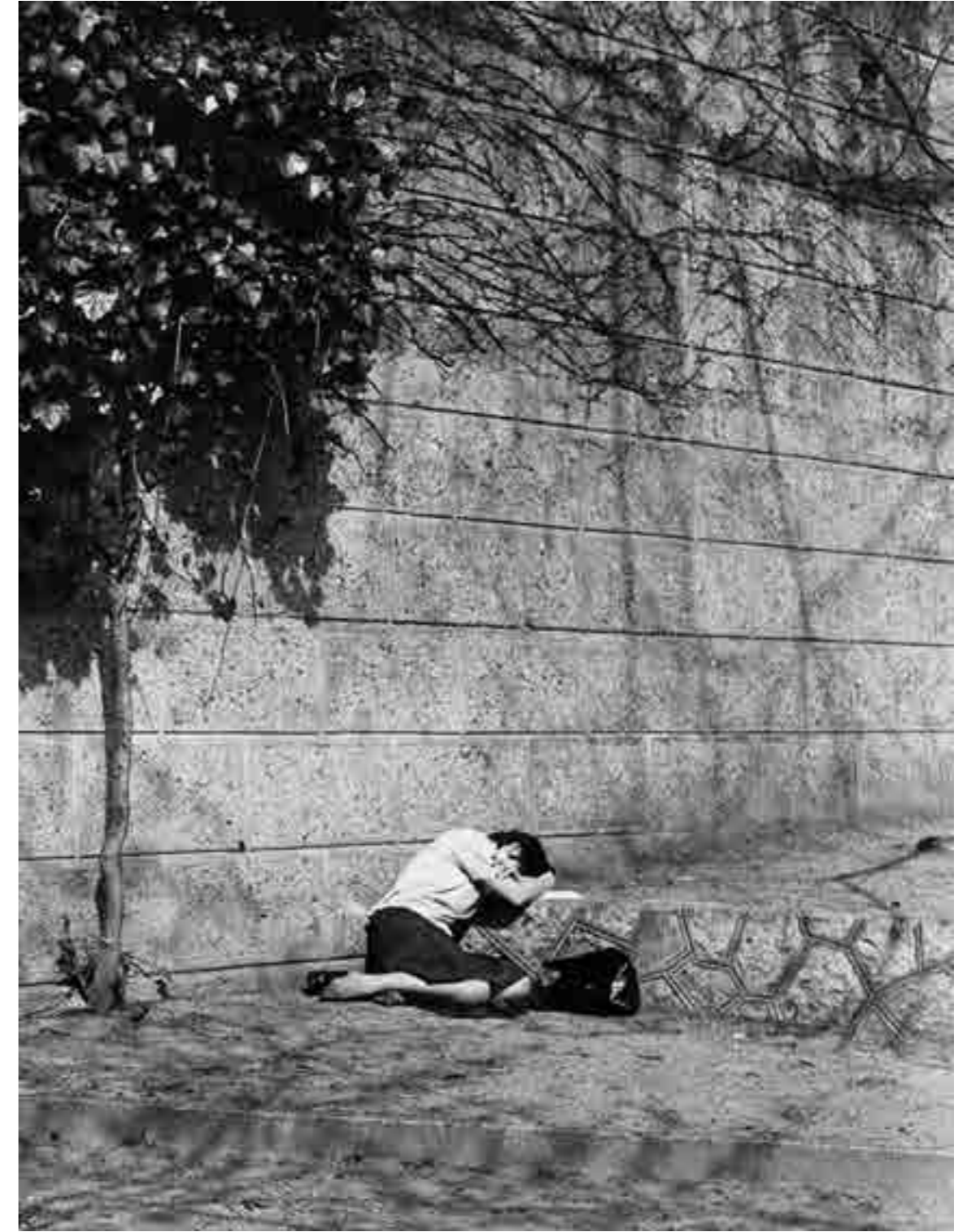
Niños del Louvre





















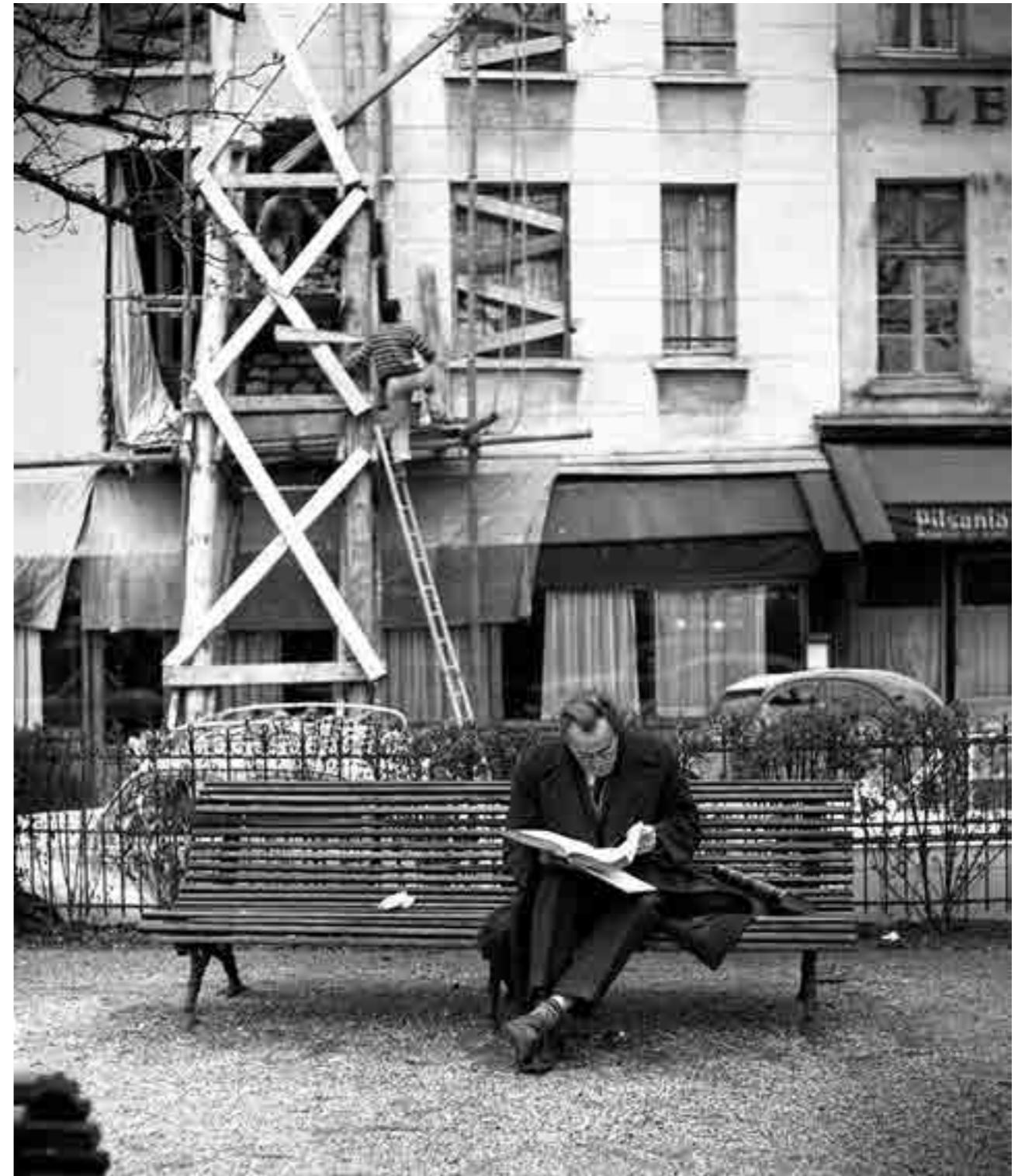






































El brillante escondido

Momentos con mi padre

CARMEN VIELBA



Aeonio haworthii o «Rosa de piedra».

«Deja que coja su brillante». Esto le decía mi padre a mi sobrino cuando este, con su regadera en la mano, le seguía por el jardín. Estaban delante del aeonio y lo miraban embelesados. Mi padre había descubierto que, cuando se riegan las rosetas de esta planta carnosa, queda agua atrapada en su centro que, a la luz del sol, reluce como un brillante.

Ahora que él falta y soy yo quien cuida el jardín, cada vez que me planto ante el aeonio con la manguera en la mano me maravilla pensar cómo descubría «magia» en los lugares, las situaciones y los elementos más insospechados.

En trozos de troncos y raíces que recogía del suelo veía seres fantásticos que luego pintaba, igual que imaginaba el mar dentro de las conchas que tenía intercaladas entre los estantes de su librería.

En esa librería han quedado en apretado abrazo muchos de los textos con los que empapó su mente, novelas, ensayos, poesía... Allí están como un testimonio de su paso por este mundo. Y entre los libros las conchas eran un lazo tendido al mar que siempre añoró.

En el cuarto de estar llenó un estante con libros sobre Madrid, la ciudad en la que nació y a la que adoró. Para poner junto a ellos compró una figura de un niño con un barco en la mano. «Soy un marinero en tierra, como Alberti», solía decir.

Así era él, su imaginación desbordaba a través de su mirada. Lo mismo si eran plantas, que conchas, que raíces secas.

Pasaba igual cuando tomaba su cámara y observaba a través del objetivo. Si disparaba era porque había descubierto un instante precioso que tenía que ser fotografiado.

Disparaba poco y miraba mucho, siempre acechante para encontrar el brillante escondido en las imágenes que recogía con su cámara.

Cuando repaso sus fotos siempre veo al Gerardo Vielba descubridor de magia que encontró piedras preciosas entre sencillas plantas y que recogía raíces secas para pintarlas.

Otros artistas habrán disparado su cámara quizás miles de veces y tendrán cajones llenos de negativos. Los de mi padre ocupan un par de cajas de cartón, tres si incluyo las diapositivas de color. Muchas son tomas únicas. No hay más que un solitario negativo de ese tema. Aunque seguro que estuvo mirando mucho tiempo antes de hacer la foto.

Una de sus obras más conocidas *Veraneo* es buena muestra de ello. De ese instante hizo solo dos tomas. En la primera está el hombre leyendo. Pero luego vio venir al barquillero y esperó pacientemente. No disparó hasta que él no sintió relucir el brillante, cuando el barquillero estuvo camino de abandonar el cuadro y se evidenció la contraposición entre los dos personajes.

Eso hace que haya mucho más que la pura anécdota del instante. Nos hace ver a cada uno en su mundo, ajenos el uno al otro, mientras nosotros nos colamos entre ellos. Eso, junto



Fragmento de la hoja de contactos correspondiente a la foto *Veraneo*.



Mi madre y yo en el ático de César Manrique en Madrid. Al fondo el mural con el que decoró la terraza.

con las muchas fotos de las que solo hay una toma, demuestran esa capacidad de captar, interpretar y hacer suya la imagen.

Por eso en sus fotografías, los que lo conocimos, lo vemos a él tanto como a lo fotografiado. Vemos su mirada inquisitiva, su elegante elocuencia y su búsqueda de la armonía, externa e interna, de lo que le rodeaba.

Pero los recuerdos que tengo de mi padre no se limitan a verle caminar a la búsqueda del «instante decisivo» con la cámara colgada al cuello. Tengo uno muy vívido de él en el salón en penumbra de la casa de mi infancia, en la calle Granada de Madrid, escuchando a Sibelius en el viejo tocadiscos. Aunque también podía ser a Falla, Gershwin, Mahler...

Muchas veces esperaba así a que mi madre, mi hermana y yo nos acostásemos para montar el laboratorio en la cocina y quedarse positivando hasta bien tarde.

Cuando quería hacer copias de mayor tamaño cambiaba la cocina por el pasillo. Montaba la ampliadora en un extremo y colocaba el papel fotográfico en el otro. Ese otro extremo donde estaba la puerta de entrada a la casa.

Una puerta que tiene su propia historia. La pintó de verde y blanco alternando los recuadros que formaba su estructura de cuarterones.

En aquel tiempo el pintor César Manrique, que era un gran amigo suyo, vivía en Madrid, con Pepi, su pareja, en un ático con una gran terraza en la calle Rufino Blanco. Allí organizaban reuniones y fiestas a las que acudía lo mejor de la «movida» artística de aquellos años. Y claro allí estaban mis padres... y yo también.

Cuando no me podían dejar con nadie me llevaban a casa de César (para mí era el tío César) y me dejaban en un cuarto que estaba lleno de almohadones donde yo me dormía plácidamente.

Pues bien, un día que César vino a casa y vio la puerta pintada por mi padre se entusiasmó. Mi madre todavía recuerda que días después volvió con el pintor Fernando Mignoni para que la viese.

Yo era pequeña, no puedo recordar cómo la pintó. Pero conociéndolo supongo que debía ser de forma muy imaginativa. Tenía que serlo para despertar ese entusiasmo en alguien como César que desbordaba originalidad e ingenio por cada uno de los poros de su cuerpo.

Y es que esas características eran también propias de la personalidad de mi padre y quizá el motivo de que se hicieran tan amigos.

Aplicó su creatividad a su plástica fotográfica, a sus dibujos y pinturas, pero también queda testimonio de ello en sus textos.

Le gustaba escribir y tenía facilidad para ello. De joven se dedicó sobre todo a la ficción literaria y llegó a ser finalista del Premio de novela corta Concha Montalvo con una obra titulada *Alta Corona de Torres*.

Con el paso del tiempo se centró en el ensayo y la crítica fotográfica. Sus escritos son muy numerosos, pero para mí su mejor creación literaria son los cuentos que inventaba cuando mi hermana y yo éramos niñas.

Por la noche, sentado en el suelo entre nuestras dos camas, nos relataba historias fantásticas que indefectiblemente acababan con un «continuará» que nos mantenía en vilo hasta el día siguiente y hacía que no nos diese pereza ir a acostarnos. Desafortunadamente nunca las llegó a poner por escrito, pero eran tan originales y divertidas que han dejado huella en mi memoria.

Recuerdo una saga sobre un país en el que todo el mundo tenía unas narices enormes. Allí el rey lo elegían los ciudadanos por votación popular entre los que, en la campaña electoral, demostraban tener la nariz más sobresaliente. Los reyes eran siempre muy narigudos.

Un día se presentó un candidato con una nariz pequeñita y respingona. El asombro general fue inmediato. Sin embargo, finalmente ganó. Después de su campaña nadie dudó de que, en aquel país de narices excesivas, la suya era absolutamente extraordinaria. Nosotras nos reíamos mucho con esas historias y él no paraba de inventar e inventar.

Luego nos mudamos a la casa de la calle Aviación Española y en ella empecé a forjar nuevos recuerdos. Entre ellos están las muchas visitas que nos hacía Gabriel Cualladó.

Venía con una carpeta llena de fotos bajo el brazo buscando la opinión de mi padre. Se sentaba en la butaca del rincón y empezaba a mostrarle las imágenes. Apreciaba su criterio y

le gustaba escuchar su opinión. Muchas veces le pidió que hiciese el escrito de presentación para sus exposiciones. Se admiraban mutuamente y su amistad fue entrañable.

Muchas de aquellas copias con las que Gabriel llegaba a casa se las regalaba a mi padre. Cuando él murió descubrí que teníamos una colección muy importante de fotografías de Cualladó. Un tesoro.

Y todavía hay otra casa de la que debo hablar, la de Torreledones.

Cuando nos fuimos allí a pasar el primer verano el pueblo tenía apenas un par de calles y la urbanización solo unas pocas casas construidas, dispersas por la ladera de la montaña que corona el palacio del Canto del Pico.

No teníamos jardín. La casa estaba circundada por un terreno seco del que emergían algunas encinas y muchas piedras. Eso es lo que a él le enamoró, las enormes masas graníticas que se elevaban sobre la tierra desnuda. Y se puso manos a la obra y construyó un jardín en el que puso todo su amor por la naturaleza con un tremendo respeto a las plantas autóctonas, las jaras, el cantueso, los enebros, las encinas...

Donde todos veíamos yerbajos él podía descubrir el nacimiento de una de esas hermosas plantas y rápidamente la defendía con una muralla de piedritas para que nadie la pisara.

Se pasaba horas trasladando pedruscos con los que hizo escaleras y bordeó macizos de plantas dibujando caminos. Cuando el trabajo era más complejo recurría a obreros para que le ayudasen a configurar las ideas que tenía en la cabeza. El resultado es un reflejo de su imaginativa personalidad.

Como tenía un gran sentido del humor solía decir que si le preguntasen cuál era su profesión tendría que decir que era «pedrusquero».

Así era, serio unas veces, bienhumorado y parlanchín otras. Era muy frecuente oírle canturrear porque le encantaba la música. Durante mucho tiempo se dedicó a recoger las letras de canciones populares cuya música aprendía de memoria. Las mecanografiaba y las guardaba pulcramente en una carpeta que crecía y crecía.

Cuando mi hermana y yo éramos niñas nos reuníamos toda la familia en casa para celebrar nuestros cumpleaños. Después de la merienda él sacaba la carpeta, elegía una canción y todos cantábamos a coro. Era un momento feliz.

Como felices eran los domingos en que nos llevaba a ver a mi abuela, su madre, a la casa de su infancia y juventud en la calle Alameda. Antes siempre pasábamos por el Museo del Prado, cada día nos mostraba una sala distinta. Allí nos explicaba los cuadros que tantas veces había ido él a contemplar cuando tenía más o menos nuestra misma edad.



Gerardo Vielba. *Rumor del mar*, años ochenta
Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm



Gerardo Vielba. *El monumento*, años ochenta
Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm

Vivir de niño tan cerca del Prado hizo que se interesase muy pronto por el arte, que era una de sus pasiones. De joven tomó clases de dibujo y durante toda su vida utilizó lo aprendido para dejar sobre el papel lo que veía o lo que imaginaba.

Siempre inquieto, ya casi con sesenta años, decidió que quería aprender a pintar y se inscribió en la Escuela de Artes y Oficios. Allí descubrió que era capaz de manejar la técnica con gran soltura y, aunque no le dio tiempo a pintar muchos cuadros, los que nos ha dejado muestran su personalidad, tan sobria como desbordante de imaginación.

Pero la casa de la calle Alameda no solo estaba cerca del Prado, también estaba a dos pasos de la Cuesta Moyano. Allí iba con su padre con asiduidad.

No conocí a mi abuelo, pero sé que fue un lector impenitente y que compraba libros sin medida. Sin duda esa es una afición que mi padre heredó de él. Casi siempre que tenía un rato libre se le podía ver sentado a la mesa camilla del salón leyendo.

Eso hizo que tuviese un vocabulario amplísimo y desarrollase un estilo literario preciso y precioso que vertió en los centenares de escritos sobre fotografía que nos dejó.

También heredó de mi abuelo el amor por Madrid. Le gustaba recorrer la ciudad empapándose de ella. Por eso no es raro que sus primeras fotos, que realizó con una cámara Kodak Baby Brownie a los catorce años, documenten rincones y lugares del Madrid de sus amores.

Uno de esos lugares era El Rastro. Le encantaba ir a respirar el ambiente, a regatear y a comprar. Nunca llevó la cámara porque nunca lo recorrió como espectador sino como paisaje del mismo.

Conocía perfectamente cómo funcionaba aquello. A veces para comprar algo que le interesaba empleaba varios domingos de tira y afloja con el vendedor. Si amanecía gris, vaticinando lluvia, me decía «Vamos rápido al Rastro que hoy me vende el plato seguro». Y es que en esos días las ventas eran flojas y, si además había que recoger el puesto antes de la hora, el vendedor acababa por ceder a la oferta que él hacía.

Le acompañé muchas veces y le vi husmear como cazador experimentado. Y vi su expresión de felicidad cuando nos marchábamos con uno de los «tesoros» que encontraba, envuelto en papel de periódico.

Pero hubo otra ciudad a la que amó, Santander. «Mi bella tierruca» decía él utilizando una expresión de una de esas canciones populares que tanto le gustaban. Allí pasamos muchos veranos.

Al principio íbamos a la pensión de doña Maximina, que estaba muy cerca de la Plaza Porticada. Luego, cuando mi tía Filo se fue a trabajar a Santander, empezamos a disfrutar los veranos con ella en su casa. De todas las que alquiló recuerdo sobre todo la que estaba en Puerto Chico.

En aquellos estíos santanderinos de temperaturas suaves había días en los que, después de comer, mi padre nos proponía a mi hermana o a mí ir con él a dar una vuelta para hacer fotos. Si le acompañábamos el premio era una chuchería, un dulce de azúcar en forma de plato sosteniendo diversos alimentos.

Él se colgaba la Rolleiflex al cuello y nos llevaba por calles y más calles recorriendo la ciudad. Ya he dicho que disparaba poco y solo si encontraba algo que le interesase, pero sobre todo se trataba de caminar, contemplar y disfrutar del recorrido.

En Santander hizo algunas de sus mejores fotografías. Y en Santander pasamos algunos de nuestros mejores días. Luego, cuando construimos la casa de Torrelodones y mi tía se volvió a Madrid dejamos de ir, pero siempre lo añoramos. La primera vez que fui con mis padres a Santander yo tenía tres meses, la última diecisiete años.

Pero he dejado para el final hablar de otra casa, la que fue su segundo hogar. Me refiero al piso de la calle Príncipe donde estuvo situada la Real Sociedad Fotográfica (RSF). Los días que iba a la Real, como él la llamaba, sabíamos que volvería a casa tarde porque allí se le pasaba el tiempo sin que apenas se diese cuenta.

Como presidente de la sociedad (lo fue desde 1964 hasta su muerte en 1992) estaba siempre ocupado en diferentes actividades con un trajín que alimentaba su enorme vitalidad. Le encantaba charlar con los otros socios y, especialmente, debatir con los que tenían enfoques diferentes a los suyos porque, como él decía, «hay que aprender siempre cosas nuevas». La curiosidad y las ganas de seguir aprendiendo eran unas de las más marcadas facetas de su personalidad.

A la RSF llegó el año 1954. En aquellos tiempos Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Ramón Masats, Francisco Ontañón y Joaquín Rubio Camín habían formado ya el grupo La Palangana. Poco a poco se fue acercando a ellos y empezó a participar en sus charlas y a compartir su interés por las nuevas corrientes que venían a renovar la fotografía.

Luego, Masats, Ontañón y Rubio Camín se alejaron del grupo y La Palangana se disolvió. Sin embargo, las inquietudes comunes de los que quedaron, Cantero, Cualladó, Gómez, Juan Dolcet, Gordillo y mi propio padre, los mantuvieron unidos. Pero por encima de su afinidad fotográfica, fueron sobre todo amigos y esa unión duró hasta que la muerte se los fue llevando uno a uno. Los recuerdo, siempre entusiastas, en los salones de la RSF o reunidos en casa, en animada conversación.

Con la convicción, que no les abandonó nunca, de que había que esforzarse al máximo para hacer visible la fotografía dentro del panorama artístico general, no se limitaron a exponer sus obras sino que se implicaron en numerosas actividades. Así participaron en la organización de los Salones de Fotografía Actual o en el Consejo de Redacción del boletín de la RSF o de la revista *Cuadernos de Fotografía*.

En el primero participaron sobre todo Cualladó y mi propio padre. Era la cuarta época del boletín que, con un formato ampliado, mayor número de ilustraciones y abierto a toda clase de enfoques, se convirtió en un referente dentro del panorama fotográfico nacional.

En la revista *Cuadernos de Fotografía*, dirigida por Fernando Gordillo, se implicaron todos y sirvió para mostrar la idea común que tenían de lo que era para ellos la fotografía, destacando fundamentalmente su enfoque humanista.

Pero entre todas las actividades que desarrollaron, me gustaría destacar una de ellas por el entusiasmo que mi padre le dedicó. A principios de los setenta varios colegios mayores de Madrid empezaron a interesarse por realizar concursos fotográficos y recurrieron a la RSF para solicitar jurados. Mi padre vio inmediatamente las posibilidades que ello suponía.

Como era un docente de vocación (no en vano durante más de veinte años fue profesor en la Escuela de Ingeniería Técnica Aeronáutica de la Universidad Politécnica de Madrid), sabía que, si se es capaz de entusiasmar a alguien en una materia, se implicará activamente en progresar en ella.

Eso abría la posibilidad de crear, entre los más jóvenes, un ambiente propicio para la difusión de la fotografía como arte emergente. Y ello sin duda conduciría a ampliar la visibilidad de esta en la sociedad.

Así que se lanzó a fomentar los concursos, incorporando debates y programando conferencias. Y arrastró a todo su grupo, y a otros socios de la RSF, a participar en ello. Lo hacían

desinteresadamente, como se hacía todo en aquella época, sin ninguna compensación económica. El entusiasmo con el que los jóvenes universitarios respondieron era suficiente recompensa.

Fue una época de efervescencia que mi padre disfrutó intensamente. Con su gran amplitud de criterios, que hacía que comprendiese y respetase formas de entender la fotografía muy distantes de la suya, no tuvo problemas en conectar con la nueva generación.

Las veces que le acompañé a algún Colegio Mayor, en los que tras el fallo del concurso los debates se extendían hasta bien entrada la noche, le vi participar con el entusiasmo de un chiquillo. Y es que siempre tuvo a flor de piel el niño audaz y extrovertido que llevaba dentro.

Hoy en día vivimos inmersos en un mundo lleno de imágenes y todos somos, en mayor o menor medida, productores de ellas. Las hay más o menos «bonitas», funcionales, curiosas, sorprendentes... pero las mejores son aquellas en las que se percibe algo que está más allá de lo que aparentemente muestran.

Eso es lo que siempre he pensado que tienen las fotografías de mi padre cuando las contemplo y le veo a él tras ellas con su personalidad llena de matices. Allí está el hombre que mira profundamente y el niño que se asombra y el amante de la vida rezumando a través de las luces y sombras de la imagen.

Allí está el brillante que encontró. Que la luz caiga sobre sus fotos y nos deje descubrirlo. Amén.



Una fachada compleja.
París, 1962 / Detalle

1921 Nace en Madrid, el día 6 de abril.

1930 Estudia los cursos completos de Dibujo Lineal y Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

1935 Realiza y procesa sus primeras imágenes fotográficas.

1940 Cursa estudios de Mecánico Radiotelegrafista de Aviación y de Ingeniero Técnico Aeronáutico, especialidad de Aeropuertos y Transporte Aéreo.

1944 Finalista del Premio Concha Montalvo de novela corta.

1952 Trabaja como profesor en la Escuela Militar de Ingenieros Aeronáuticos.

1954 Ingresa como socio en la Real Sociedad Fotográfica (RSF) de Madrid e inicia su trabajo en el campo de la crítica fotográfica en su boletín.

1960 Ingresa como socio de la Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL). Junto a otros fotógrafos funda los Salones de Fotografía Actual de la RSF. Participa en varios concursos. Recibe el Primer Premio Salón de Fotografía del Mar de Almería organizado por AFAL. Obtiene el Gran Premio Perutz Internacional.

1962 Obtiene el Premio Nacional de Bellas Artes, sección fotográfica. Publica un portfolio en *Arte Fotográfico* no. 132.

1963 Se incorpora al grupo La Palangana (1957). Recibe el Primer Premio Concurso Ibérico de Fotografía Asociación Antiguos Alumnos Salesianos, Barakaldo.

1964 Es elegido Presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1964-1992). Publica varios artículos de crítica y actualidad fotográfica en la revista *AFAL*, el *Boletín de la RSF* y *Arte Fotográfico*, publicación en la que colabora hasta 1978. Trabaja como Profesor de Dibujo y Sistemas de Representación, Topografía y Fotogrametría y Tecnología de la Construcción en la Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Aeronáutica hasta 1987, año de su jubilación.

1965 Recibe el Premio por Sociedades en el concurso «La Fotografía Española Actual», SONIMAG 3, Barcelona.

1967 Publica un portfolio en *El juguete* no. 2.

1968 Publica un portfolio en *El juguete* no. 3 y en *Arte Fotográfico* no. 200.

1970-1990 Participa como jurado en numerosos concursos fotográficos nacionales e internacionales. Imparte conferencias y cursos, organiza coloquios y debates en centros e instituciones como: Instituto Daza Valdés del CSIC, Semana Internacional de la Fotografía en Guadalajara (1980-1982), Quincena Internacional de Mérida (1987), Universidad Menéndez Pelayo en Santa Cruz de Tenerife (1989), Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida (1991), numerosos colegios mayores, facultades y escuelas de varias universidades. Realiza cursos completos de pintura al óleo en la Escuela Especial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en Madrid. Imparte clases de Aeropuertos y Balizamientos y Tránsito Aéreo en el Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Aeronáutica hasta su jubilación.

1972-1974 Miembro del Consejo de Redacción de *Cuadernos de Fotografía*. Escribe en *EverFoto* 1, Ed. Everest y en *Coteflash* 73, Ed. Cotec. Publica un portfolio en *Cuadernos de Fotografía* no. 3.

1973-1981 Miembro y colaborador escrito del Consejo de Redacción del *Boletín de la RSF*.

1973 Escribe en el Anuario de la Fotografía Española *EverFoto* no. 1: «José Ortiz Echagüe, fotógrafo de España», Ed. Everest, León y en *Coteflash* no. 74, Ed. Cotec.

1974 El Grupo Nacional de la Producción Fotográfica le otorga el «Quijote de la Fotografía». Escribe en *EverFoto* no. 3.

1974-75 Ocupa el cargo de adjunto a dirección del Aula Fotográfica de Madrid del Instituto de Cultura Hispánica. Publica un portfolio en la revista *RSF* no. 29.

1978 Escribe «Personalidad y estilo de un fotógrafo singular» en *José Ortiz Echagüe, sus fotografías*, Ed. Incafo, Madrid.

1985 Escribe «Una escuela de Madrid en fotografía, su tiempo, algunas precisiones y otras dudas», en *Semana Internacional de la Fotografía*.

1986 Escribe *Historia de la fotografía española*, Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Ed. SHFE, Sevilla.

1988 Recibe la Medalla de Oro de la Universidad Politécnica de Madrid en reconocimiento a su labor docente. Escribe «Ese grupo...esa Escuela... Pequeña crónica de una actitud continuada», en el catálogo *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975*, MEAC, Ministerio de Cultura, Madrid y el prólogo español a la *Historia de la Fotografía* de J.C. Lemagny y A. Rouille, ed. Alcor, Barcelona.

1989-1991 Colaborador escrito en la revista *La Fotografía*. Publica un portfolio en *Aquí Imagen* no. 26.

1990-1992 Colaborador escrito en *Foto Profesional* y de forma esporádica en: *Imagen y Sonido*, *El juguete*, *Flash Foto*, *Nueva Lente*, *Zoom*, *Diorama*, *FV*.

1992 Fallece el 4 de noviembre. Tras él queda su obra, fotografías y escritos en los que perdura su memoria.

1993 La Real Sociedad Fotográfica crea el Trofeo Gerardo Vielba. El primer premiado fue Santos Vicente.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES

INDIVIDUALES

1961 *Fotografías de Gerardo Vielba*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1993 *Gerardo Vielba fotógrafo, 1921-1992*, Sala de Exposiciones de la Fundación Natwest, Madrid.

1997 *Gerardo Vielba, fotografías inéditas*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

2009 *Gerardo Vielba 1921-1992. Retratos con Aire y Tiempo*, Museo Valenciano de la Ilustración Moderna MuVIM, Valencia.

2016 *Gerardo Vielba. París*, 1962, Galería José de la Mano, Madrid.

COLECTIVAS

1953 Salón Nacional de Fotografía Artística, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1959 V Salón de Fotografía Nacional de Fotografía Artística, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1960 XI Salón Fotográfico del Mar, Agrupación Fotográfica de Almería, Almería.

1960-1963 Salones de Fotografía Actual, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1961 *Noir et Blanc*, Casino de Biarritz.

1962 Premios de Bellas Artes, Biblioteca Nacional, Madrid.

V Mostra Internazionale di Fotografia, Círculo Fotográfico «La Góndola», Venecia.

1963 II Salón Eueopéen d'Art Photographique, Estrasburgo.

Internationale Fotoausstellung, Völklingen.

Fotografía Española Actual, I Salón de la Imagen, Barcelona.

Alegría de vivir, Photokina 63, Colonia.

1964 *Europa Foto 64*, Hamburgo.

V Bienal de la Fotografía Española 1962-1963, Sabadell.

1965 *Spanische Photographie Heute*, Colonia.

SONIMAG 3, Barcelona.

1966 Premio Negtor, Itinerante.

1968 *14 Fotógrafos Españoles*, Sala Carreño, Madrid.

1970 *Antológica de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1970)*, Asociación Cultural Iberoamericana.

1974-1975 Varias exposiciones temáticas en el Aula Fotográfica de Madrid del Instituto de Cultura Hispánica.

1981 *1ª Muestra de la Fotografía Española*, Galería Zólix, Madrid.

Semana de la Fotografía Española, Guadalajara.

Expo-Foto 80 Real Sociedad Fotográfica, Arco de Santa María, Burgos.

1981 I Jornadas Universitarias de Fotografía, Colegio Mayor Elías Ahuja, Madrid.

1983 *Humanizar la tierra*. Banco de Bilbao, Madrid.

1985 *La Escuela de Madrid*, Semana Internacional de la Fotografía 85, Guadalajara.

6 Fotógrafos de la Escuela de Madrid, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1986 *Historia de la Fotografía Española Contemporánea 1950-1986*, I Congreso de la Historia de la Fotografía Española, Sevilla.

1987 *Echos d'Espagne*, 3ª Quincena Internacional de Fotografía, Mérygnac, Francia.

1988 *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

La Fotografía Spagnola dal 1950 al giorni nostri, Ferial Internacional de Arte, Bari.

Galería Il diafragma, Milán.

1990 *International Exhibition, 150 Years of Photography*, Nueva Delhi.

Propuesta para una Colección, Candas Gijón.

1992 *The Spanish Vision. Fotografía Contemporánea de Autor, 1970-1990*, The Spanish Institute, Nueva York.

1993 *Homenaje a Gerardo Vielba*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

2006 *La Escuela de Madrid. Protagonistas (1950-1975)*, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid

2015. *La Palangana*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

COLECCIONES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

Instituto Valenciano de Arte Moderno

Colección Pública de Fotografía Alcobendas

Colecciones particulares

English Texts

220.

Vielba, the Landscape of the Light

ANTONIO TABERNERO

223.

Gerardo Vielba, a Discreet Photographer

History and Historian of
Spanish Photography

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

231.

The Hidden Diamond Moments with my Father

CARMEN VIELBA

234.

Chronology

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

For several years, as part of its general review of Spanish photography, the Comunidad de Madrid has been exhibiting the work of significant artists at its Sala Canal de Isabel II gallery. The successive generations of those who have marked Spain's photographic history have passed through, and it is now an honour and a satisfaction to present this exhibition on the figure of Gerardo Vielba. The curator is Antonio Tabernero, a great expert on his work as well as a personal friend.

In its early years, photography was not regarded as art. To win such appreciation, photographers embarked on various innovative and avant-garde experiments, but a theoretical framework was also needed from which to analyse what occurred in each period. This was provided by Gerardo Vielba, the subject of this magnificent and comprehensive exhibition.

In the first decades of his active life, Vielba managed with his own experiments to break down the barriers of a somewhat cloying modernism, and to engage with a more natural concept of beauty and the world. This was by no means easy at a time of frequent penury. Besides his artistic vocation, he worked at the same time as a teacher at the Military School of Aeronautical Engineers, and he always felt great admiration for artists like César Manrique, a great friend of his, and for poets like Juan Ramón Jiménez, Jorge Manrique, Lorca and Eugenio d'Ors. His teaching brought him into close contact with the work of José Ortiz-Echagüe, which he studied in depth.

When his career was consolidated, and he had won several prizes and acquired a vast intellectual grounding, Vielba became first a member of the Real Sociedad Fotográfica (Royal Photographic Society) and then its president for many years. It was there that the Madrid School was born, made up of Vielba himself and, among others, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Paco Gómez, Leonardo Cantero and Fernando Gordillo.

Vielba drifted gradually into an important role as a theorist of the image, writing opinion articles for nearly all the specialised magazines of the time and participating in debates, lectures and panels for competitions, very much in vogue in the sixties and seventies. His writings and opinions provided an important reference and support for the new generations of photographers, whom he helped and guided with great generosity.

Having admired the photographs of two of his closest friends, Paco Gómez and Gabriel Cualladó, in this very same gallery, we now present the oeuvre of this great photographer.

I should therefore like to thank the curator of the exhibition for all his work and effort in showing Vielba's evocative images, some exhibited here for the first time, to their best advantage. Our thanks also go to all those who have contributed to the success of this exhibition with their work, writings and testimonies. Most especially, however, we wish to express our gratitude for the generosity of Vielba's family, who have supplied the exhibition with the photographs and documents that have made the rediscovery of his oeuvre possible.

Here the public will be able to appreciate a special warmth towards children, the recognition of beauty in the most modest everyday gestures, and a shining career full of images and thoughts that he shared with generosity and altruism. In short, a beautiful song to life.

Isabel Díaz Ayuso

President of the Comunidad de Madrid

Vielba, the Landscape of the Light

ANTONIO TABERNERO

light now surprises me in this initiative from the City Council of Madrid, “Landscape of the Light”, a very beautiful project for the presentation of Vielba’s neighbourhood – the Prado-Retiro Site – as a nominee for UNESCO World Heritage listing.³

[...] I take a special pleasure in what throbs within me, enamours me, and at a given moment, often fugitive, beckons and invites me to capture it and leave it in a fixed image [...].¹

I write from the admiration I feel for Gerardo Vielba. His work talks about you and me. It talks about everyone. It makes us feel we are amphibians of reality. It disturbs us to have to penetrate this impulse of the shadows, perhaps because we have been hiding in them for too long. It also alarms us to have to face that element of the mediocre, the unknown and the ghostly that is always to be found in the appearances of reality frozen in a photograph.

Vielba’s work lives independently of its creator, which is the great dimension to which every artwork aspires. The viewer has been projected into the symbolic space, and has appropriated it, using it as though it were a form of self-therapy. Here I shall try to evoke some of the emotions produced by this new rectangle of visibility constructed by Vielba.

Appealing to the profound sense of photography may sound a little mystical – and perhaps it is a way of dodging the issue – but let us admit at least that there is a fine dose of mystery in the genesis of a photograph, as there is in the desolate phenomenon of its reading: its interpretation, so unpredictable.

What fascinates us about the snapshot is both the way it howls out the moment and its singularity as the tomb of time. I do not think Vielba tries to be testimonial, and that is how he imperceptibly achieves another quality of the real. This warns us that we must interpret in another way. We must rethink our position before a representation of reality. The receiver’s role has to be different from the usual one. Sometimes the image attracts the attention not only because it is hard to understand, but because it bears within itself the stretch marks of an inner dialogue that comes in bursts of intensity from something hidden. The concealment of a memory that has withered inside us without our knowing.

With a certain pandemic fatigue, I have spent more than a year observing, considering and evaluating the sensations that Gerardo Vielba’s images arouse in me. Now it is snowing in Madrid. It is the third day of snow. In seconds I travel from those neon jungles of the sixties to a voice and a guitar heard in the background, like a sacrifice to the almighty gods of protest.² From the word ‘light’, I return again and again to the light and the shadows of the streets of the Barrio de las Letras, the ‘literary district’. It is here, in Calle Alameda, that Vielba grew up, just a few steps away from the Prado Museum and from that light which would never cease to inhabit him throughout his life. That same

Even if I’m not taking photographs, I never for a moment stop looking at things like a photographer, so that my dealings with light are constant, and I’m always attentive to it. In fact, it’s a certain condition of the light that arouses in me a desire to take photographs. The light makes me enter “photographic mode”. [...] Light doesn’t let you describe it; it surpasses anything words can say. But the most curious thing about light is that it’s actually invisible. Light makes things visible, but we can’t see light itself unless we put things in its way.”⁴

Now that time has passed, I can bring a certain perspective to my view of this artist, who I have accompanied – and who accompanied me – through so many moments of my life. In that desire of his to make life easier for others, he taught me – and others – so many things! Vielba gave a lot because he was a lot. Nobody gives what they do not have.

In some way, he made me understand that happiness, like creation, lies not in the search for perfection but rather in the tolerance of imperfection. He had a kind of ethic that amounted to saying that what you give is yours forever. What you keep is eternally lost.

While Vielba showed great discretion in promoting other people’s images but not his own, he did so with great generosity and foresight, and his work as chairman of the Royal Photographic Society coincides with the years when the association played an extremely important role for the future development of Spanish photography. And perhaps we should not be too quick to deplore Vielba’s attitude to his own work, since there are also grounds for believing that he fully assumed the part it fell to him to play in promoting Spanish photography at a very difficult moment. He did so with an enormous respect for everyone in each of its very varied tendencies, with the same spirit of tolerance as that which animates his own work.⁵

His photography has a great deal to do with poetry. The artist started out by spontaneously photographing his daughters. In them, he saw the vehicle for transmitting the force of images that hide the strength we all possess, as well as an opportunity to become a child again and recover the capacity for amazement. Every image is treated as an inexhaustible chamber of echoes.

Vielba’s photography is generated like a poem, between emptiness and pure occurrence. “I know you love nothingness, and not for its value, which is minimal, but because it can be played with lightly and expressively.”⁶ Our dealings with nothingness and emptiness point towards experimentation with limits. We recognise

ourselves better in the metaphor of potential and virtual spaces, of paths across the sea, than in that of the foundations of buildings. The poet seeks the heights of the stars, Pessoa’s “upper air”, in order to explore a paradoxical zone, a non-existent place where forms come into being. Like the poet, then, Gerardo says he speaks of the unnameable. He tries to cross the limits of the real with the very realism that the camera obliges him to employ, a piece of face-pulling that infuses his images with ancestral memories.

From music to painting and poetry, Vielba was dazzled by all the arts, all the languages man has constructed so as to have something to cling on to. What he found interesting about languages was not exactly the proper way to use them. He liked the attitude of the amateur photographer, and he liked to call himself an amateur. The aficionado is like an intruder. Through his mistakes, we see the margins of the merely anecdotal narrative of the established gaze.

Contradictory though it may seem, we can say now that Vielba benefited from the era it fell to him to live through, as his vindication of photography allowed him to create with greater force and freedom. It was a time when photography was not yet regarded in Spain as an art. Photography was not taught at the faculties of Fine Arts, except as a tool for helping to reproduce the other arts. It was only after 1980 that photography fully entered the university and could be studied as an art equal to the others.

Vielba’s library was made up of a great many volumes of poetry. His favourite author was Juan Ramón Jiménez, the winner of the 1956 Nobel Prize. Indeed, his first exhibition, *Diary of a Recently Married Photographer*, took its title from a famous book of poems by Jiménez. Published in 1916, it begins like this:

Take good care of this day! This day is life, the very essence of life. As it passes lightly, all the realities and all the varieties of your existence are enclosed within it: the joy of growing, the glory of action and the splendour of beauty. Yesterday is no more than a dream, and tomorrow is only a vision. But a today put to good use makes every yesterday a dream of happiness and every tomorrow a vision of hope. So take good care of this day!⁷

I imagine Juan Ramón Jiménez in the Residencia de Estudiantes, the ‘Students’ Residence’, and my mind cannot help confusing him again and again with the figure of Gerardo. In 1913, Juan Ramón Jiménez moves into the Residencia on Calle Fortuny, remaining there until his departure for New York in 1916. It is during that voyage that he will write his poems.⁸

Vielba insists on tying photography to poetry in various quotations from poems by Lorca, or in tributes like the one entitled *Diptych in Homage to Jorge Manrique* (pp. 12-13), or the *Diptych in Homage to Juan Ramón Jiménez* (pp. 82-83).

In his distant origins, almost without realising it, Gerardo Vielba is producing innovative avant-garde work in an inner combat with his ego, his youth and the established aesthetic of that time, the late fifties. At the same time, he helps new tendencies, new

artists, new generations. I see him constantly scribbling notes in his diary, affable and always ready to talk. I sometimes imagine him with his camera in his hand, and at other times under the red light while a sheet of paper blackens in the developer. Some silver halides blacken while others do not. It depends how they have been touched by the light: the magic of the process in symbiosis with the magic captured by Vielba’s project.

Sometimes I confuse him with Juan Ramón Jiménez, as I have said, and at other times with Rafael Alberti. Gerardo used to say he was a *marinero en tierra*, a “seaman ashore” (as one of Alberti’s books is entitled), owing to the combination of his love for Madrid and his seafaring vocation. I also confuse him with Eugenio d’Ors owing to the excellent spirit of dialogue they both shared. Always listening serenely before giving an affable, generous and instructive reply. He took after d’Ors very, very much. I liked the quotations that he would often wittily insert in his verbal expressions. I affectionately recall how he used to say to me: “Vanquish in dialogue, but be convincing...”⁹

At this point, I should like to mention the images of him which arrest me most powerfully, and which take me back to years gone by. One is the famous and magnificent portrait that was taken of him by Gabriel Cualladó at the Royal Photographic Society, and the other is his daughter Carmen’s description of her father’s attitude in that same place:

Perhaps some still remember my father walking with his old leather briefcase along Calle del Príncipe on his way to the Royal Photographic Society, that old mansion with its ramshackle staircase where he left part of his life. There he could be seen enthusiastically dashing back and forth, from the exhibition room to the porter’s lodge, from the porter’s lodge to the assembly room, pinning up posters and advertisements along the passage [...] And on each of these journeys, he would stop to chat with the members he met along the way. And then he would keep going back and forth [...].¹⁰

Owing to his inclination for poetry, Vielba became aware early on in his career of the poetic potential hidden behind a photographic image, and he continually took full advantage of this latency. His work is very close to French “poetic realism”. His images have a lyrical and bucolic air inspired by the abstract faces of people and the strangeness of human attitudes in their environment. “Poetic realism is not so much a movement or an artistic school as a climate of the real.”¹¹

Since none of the images is intended as a denunciation, they are full of innovation, dignity, confidence and optimism. Their vision transcends the reality of the image’s content and its representation. Vielba influenced the photographers around him in the Madrid School. This is clearly seen in the photographs of the members of that group, like Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Leonardo Cantero, Juan Dolcet and Fernando Gordillo. Although they all have styles of their own, each also has a halo of Vielba.

Gerardo is equally conscious of another potential: the allusion in every photographic image to the whole history of art and mimetic representation in a culture.

Gerardo Vielba

The photographic has existed since before 1839. A fair number of people claim it is prehistoric. The dark imprint of a hand on the wall of a cave is nothing but an ancestor of photography. The contact between the hand and the wall would have been brief and profound at the same time, leaving a sacred mark. The certainty remains that someone was there, and the event took place. The intelligent gaze of the owner of that hand and our own, now contiguous, do not seem separated by thousands of years. On the contrary, they are as inseparable as what is represented by the hand, doing, and the eye, recognising [...].^{**12**}

Gerardo Vielba

I am fascinated by Vielba’s work, a conscious search for unconscious relations with the world, which means working with oblivion. Working with the unknown. He aspires to clarity

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

by creating an intimate space on the margin of the social space. Photography is above all a package where there is room to lay not only time but all the resources of oblivion too. “All things, we say, are erased with time, but oblivion makes time unerasable.”^{**13**}

Memory is closed and intimate. When Vielba photographs, the intimacy opens up and the body empties itself limitlessly into the body of the image.

There is a constant in Vielba’s images, where the visible is a bid for the invisible. Deep down, his work retains some of the magical attributes of art in its initial phases, when it was little more than a totem, a fetish, an energy engendered by a singular creative impulse. These images take us back to the ages of the archaic image, before History, when no name had yet been given to the shadows. There was no language, no portrait, no landscape, no painting. Not yet.

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba, a Discreet Photographer History and Historian of Spanish Photography ¹

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

Tenured Professor of the Department of History of Art, Faculty of Geography and History (UCM), and exhibition curator

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

awards, and the courses, talks, seminars and competitions he directed both inside and outside the Real Sociedad Fotográfica (Royal Photographic Society, RSF) served him as platforms for promoting and disseminating the new photographic art, even helping new styles and artists representative of the new photography to make a timid appearance from the 1970s onwards.

In the meantime, his name is linked to the RSF in Madrid, an institution founded in 1899, making it the second oldest photographic society in Europe after the Royal Photographic Society in London. From it, he spread knowledge of photography among both professionals and amateurs in a generation of young photographers like himself, among them Juan Dolcet, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Ignacio Barceló, Rafael Romero, Fernández Taravillo, Rafael Sanz Lobato, Vicente Nieto Canedo and Sigfrido de Guzmán, whose principal source of shared inspiration was Edward Steichen’s exhibition and publication entitled *The Family of Man* (1955).^{**6**} In Gerardo Vielba’s opinion, this was decisive in inviting exploration of the concept of the natural, scarcely a consideration until then, as a grounding for the sense of modernity in his works.^{**7**}

The current exhibition shows once more how constancy, commitment and passion were the defining features of the work and career of this discreet interpreter of “humanist photography”, a trend that focused on documentary work related to French poetic realism and Italian neo-realism, which Vielba cultivated in his street reportages, documentary portraits of everyday life in cities, ports and villages. Because of this, he has occasionally been considered a heavily “formalist” photographer, but his work even so constitutes one of the finest and most sincere testimonies to that humanist photography which emanated directly from an essentially poetic gaze.

He was the chairman of the RSF for nearly three decades.^{**8**} His work there was both active and intense, although he also did important work outside the institution as a historian, critic, lecturer, writer of articles^{**9**} and teacher (many remember him always surrounded by photographers, to whom he listened and gave advice with discretion and respect), as well as organising courses, exhibitions and seminars in a constant effort to spread a knowledge of the value and history of Spanish photography among future generations. Not forgetting his work in the 1970s at university halls of residence,^{**10**} where he upheld photography as a vehicle for expression and artistic freedom.

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

Gerardo Vielba

was to make him a great lover of reading, drawing, theatre, literature, art in general, and of course photography.

In Gerardo Vielba’s world, the figures and objects intertwine to create rhythms of lines and masses, until they adjust into an image capable of showing not only the reality of the instant but also the sensations and emotions of the space-time that envelops it. Beyond the specific photographic motif, the viewer perceives the artist’s soul and recognises experiences that are not unfamiliar: sounds, smells and sensations which are tangled in the thread of our memory and reveal our own inner world to us as if in a mirror.¹¹

The first photography book he read, *La España Incógnita* [Unknown Spain] by Kurt Hielscher (1881-1948),¹² confirmed his idea that there was a magical world waiting to be discovered in photography, and he was to investigate that universe with energy and enthusiasm until the end of his days. It was his intuition that led him to understand very early on that the true dimension of photography was not as a medium of communication but as a stimulating and creative tool for artistic expression. He took his first photographs, a set of various scenes of his native city, Madrid,¹³ in about 1935 with a Kodak Baby Brownie¹⁴ that his father had given to him, a very popular fixed focus model with 4.5 x 6 negatives. With it he would carry out his first photoreportage on the old quarter of Madrid just before the elections of 1936, portraying its streets papered with political propaganda and some historic monuments that have now disappeared.¹⁵

It is also worth mentioning that he carried out the whole process of handling the negatives and making contact prints himself, not without difficulties. In an interview, the artist explained how the photograph which won him the National Fine Arts Prize for Photography in 1962, *Via del recuerdo* [Path of Memory] (Paris, 1962), was developed in the dining-room at his home immediately after his family had gone to bed. There he set up a small darkroom and developed until nine in the morning. Patiently and meticulously, he would put all the pictures he had taken in order, always accompanying them with brief and concise technical information on developers, types of paper and times. He learned everything about the darkroom and developing from Manuel García Llorens, the director of the taxidermy section at the Museum of Natural Sciences, a man of varied interests and a great art lover.¹⁶

He enjoyed taking photos, composing, framing (in both the city and the countryside) and playing with the light. He never took more than two or three shots. It became habitual for him to take his camera with him, making it inevitable that photography should become his keenest hobby. “Perhaps the most vivid memory I have of my father is with his camera swung around his neck and held lightly between his hands, waiting as attentively as a hunting dog for the occasion to shoot. Sometimes, as we were visiting some village or walking in the country, we would look

back and he was gone. We would retrace our steps, and there he would be, observing something [...]”¹⁷

In 1940, when he was studying aviation, he took his first self-portrait, which he would describe years later as “salonist”. It was in the Canary Islands, his first professional posting, that he bought a Retina, the first one manufactured in Germany after the Second World War, still unnumbered.¹⁸ There he frequented the Photographic Society of the Canary Islands, his first contact with such associations, though not with the photography they displayed, as he had visited the RSF in Madrid and had gone to all the exhibitions held both there and in the Madrid Circle of Fine Arts.

His second posting took him to Santiago de Compostela. There he started making prints of his photographs and entering competitions with a view to exhibiting his work. “Gerardo Vielba speaks to me in his letter of his personal affairs. [...] He tells me that although he still has no time for anything, he would like to show his photography in public... Perhaps few people can understand this as I think I do.”¹⁹ The first awards and distinctions soon arrived, but he never lost sleep over them. As he used to say, “a prize is a circumstance.”

In 1954, he became a member of the RSF in Madrid, that “old mansion with its ramshackle staircase where he left much of his life.”²⁰ His first impression was one of a solemn institution frequented by very old people and imbued with a concept of life very distant from his own. This was why he barely visited it until 1958, when he coincided with some other young members – among them Gabriel Cualladó, Vicente Nieto Canedo, Ramón Masats, Francisco Ontañón and Juan Dolcet – with whom he was immediately to forge a sincere and lasting friendship. From then on, together with his new companions, he began an intense activity of organising competitions, a format he regarded as necessary though not an end in itself. For Vielba and the rest of his young colleagues, the greatest interest lay in disseminating, exhibiting and subsequently publishing the photographs in different specialised media, considering that photography books should be published hand in hand with literature. Only by immersing it in the world of art in this way, he explained, would it be possible for photography to achieve the recognition and status it deserved.

During his posting on the island of Lanzarote, he met the artist César Manrique (1919-1992) through his Fine Arts painting courses. He soon became a close friend, and so too did the later members of the El Paso group and the abstract painters who would meet at Manrique’s house, where Vielba was the only photographer.²¹ His photographs at that time fell between the family souvenir and the reportage. Unabashed, he showed them to those painters, most of them abstract artists, with whom he felt spiritually and artistically attuned. In fact, he soon produced a new photographic work tinged with abstraction. This was a series of tributes to artists, poets, musicians and architects, the first photograph being *Homage to Chillida*. This incursion into photographic abstraction coincided with his becoming a member of the RSF. The nearly abstract photographs were not to the liking of his photographer friends, and were even

openly dismissed by Gabriel Cualladó, who stated repeatedly that he was not at all interested in works of that type. It should be mentioned that this was the time of the emergence of the so-called humanist realism, a “trend” understood not so much as social photography or a denunciation of Spain’s grey years – though the documentary nature of photography had also given rise to this – but as the reflection of the feeling of humanity and its environment. “It is important to reflect humanity,” Vielba wrote, “because those to come will have nothing but the fleeting transitory moment.” In any case, the artist continued with this production of abstract photography, which was very well received and reviewed in Catalonia, particularly his works *Homage to Debussy* and *Submerged Cathedral*.

From the mid-1950s until 1960, Vielba became a regular at the gatherings organised by César Manrique, a meeting point for such leading figures of modern painting as Francisco Carreras, Agustín Úbeda, Pablo Serrano, Fernando Mignoni, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Conde, Luís Feito and Francisco Perales. At these gatherings, the abstraction of the painters was combined with the humanism of the documentary photography of Vielba, who “intruded” directly on the spaces and figures he portrayed. Most of his photographs reflect this direct search for complicity, and *Portrait in Tertre* (1962), a photograph taken in Paris that travelled all through Europe, is perhaps one of those that best represent what the critics called “the obsession of looking”.

The photographer defended the power of the gaze as a vehicle for communication. He believed there were no artists by chance, and that the transcendent factor of expression proved decisive. He also insisted on the need to establish a connection deriving from the surroundings and the figure’s attitude, but without forgetting the composition. This was to be a “speaking” composition, independent of the objects and figures that made it up. It remains curious that in one of his best-known and most renowned pictures, *Children at the Louvre* (1962), the two figures should be seen from the rear. “In general, I try to lock myself to the person. I look them in the eyes, and I like them to look at me and set the current flowing.” After some years, Manrique’s gatherings, which coincided with his meetings with his RSF colleagues (Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Paco Ontañón, Juan Dolcet, Leonardo Cantero and Fernando Gordillo), came to an end, but their friendship was to continue until the end of their lives. That was also the moment when Vielba was most united and in agreement with the group of colleagues at the RSF, and particularly with the publishing venture of the youngest of them, Fernando Gordillo, who launched the magazine *Cuadernos de Fotografía* (1972-1974).²²

In the spring of 1962, he went for the first time to the French capital, where he based his photographic portraiture on the search for the authenticity of the individual. There he produced a set of images of extraordinary quality that were exhibited in the show *Gerardo Vielba. París, 1962*, which I curated within the framework of the 2016 PhotoEspaña Festival for the Galería José de la Mano in Madrid. Taken with a 35 mm Canon,²³ these urban documents reflect the dynamics of a bustling cosmopolitan

city full of portraits, including delicate portraits of childhood like *Children at the Louvre* (Paris, 1962), mentioned above, with a gentle authenticity in the purest style of Daniel Masclat or Robert Doisneau, and an ability to transport us to the world of play through a universe without sophistications that reproduces the shrewd, mysterious gaze of the child, capable of making something special out of what most people find ordinary.

In any case, it is Vielba’s plural and intelligent gaze that defines his autonomous and independent legacy. Small wonder that it should have been in that cosmopolitan city that he did some of his most personal work while strengthening his intense and fertile ties to photographic art.²⁴ Documents close to the individual, they allowed him to experience the pleasure of the snapshot without mannerism or artifice, only the beauty of the image, balanced and sincere. For if there is one thing that defines his gaze on the world, it is above all honesty, a genuine interest in people, in places and in life.²⁵ Like other humanists such as Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau and Willy Ronis, Gerardo Vielba was interested in human content, whence the dignity, trust and optimism with which he portrayed the individual and the everyday, respectfully, straightforwardly and unaggressively. A documentary intention and register remained uppermost, since what he photographed, he explained, was always liable to full into oblivion: “With the Rolley around his neck on the dockside of Santander or the beach of El Sardinero, or in the alleyways of the upper town of Alicante... pursuing the ‘fleeting moment’ that passes only once in front of the lens.”²⁶

His artistic career demonstrates his goal of cultivating an essentially communicative and narrative photography centred on human beings and their circumstances, portraying them alongside the elements, spaces and individuals that define and accompany them. The photographs record the variability of space-time with a manifest command of photographic language, knowingly following the great master Henri Cartier-Bresson in placing the head, heart and eyes in his line of vision. For this reason, the portrait and the city scene are the two great themes that find their way time and again into his lens. Spontaneous, direct and cultural, these portraits are on a similar wavelength to those produced by the neo-realist tendency, as pointed out above. Examples include the series entitled *Neófito Lisardo* [Lisardo Baptised] (1962),²⁷ where he expresses a desire to reflect the humanity of people celebrating in happiness, and also the strongly individual accent of the doctor of Pastrana photographed while resting, the character of that tiny lady from Chinchón sitting in an equally tiny chair to pose in front of the half-open door of her house, the village woman with her gnarled face, and the wide-open eyes of those surprised by the great Picasso. In short, family portraits, intimate chronicles, personal diaries transmitting happiness, repose, tenderness, friendship. On the other hand, if we attentively observe the self-portrait he took of himself in the mirror, we get a similar impression of the great silent observer who transformed our gaze into moments of happiness. For there is no doubt that

in contemplating his photographs, we can only feel amiability, unaffectedness and respect for the art of the image, patent very particularly in one of his most beautiful and striking photographs, *Little Athlete* (Alicante, 1966).

Gerardo Vielba certainly had an uncommonly restless desire to explore the photographic image and the individual. At the same time, he appreciated and defended the value of authorship in photography, and of the work as the result of personal creation. “We shall see photography valued”, he wrote, “when there is a field of aficionados as there is in the cinema.” He reached his artistic maturity between the late 1950s and early 1970s, representing an impeccable legacy for our photographic history. A self-confessed admirer of Walter Evans, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Irving Penn, Richard Avedon, Eugene Smith, Pablo Pérez-Minguez, José Ortiz Echagüe,²⁸ Joaquim Pla Janini, Tomás Montserrat, Francisco Goñi, Alfonso, Josep María Ribas i Prous, Manel Esclusa, Santos Vicente, Oswaldo Cipriano, María García Rodero, Cristina García Rodero and Joan Fontcuberta, among many others, he never stopped taking photographs. Or rather, fragments of memory left behind for history. These photographs are steeped in the tenderness, optimism and idealism he shared with the Groupe des XV.²⁹

I can only repeat an observation first written some time ago, where I pointed out that although he is no longer among us, his photos still produce that tingling sensation in the head and heart which, as Willy Ronis explained, indicates a wish to see them again and again. “Like everyone,” his daughter Carmen Vielba wrote, “my father departed without speaking about many of the things inside him, but he left us his photos. If we approach them without prejudices, with the intuitive gaze of children, we can perhaps discover what he never uttered hidden beneath the silver halide salts.”³⁰

Because the image passes, but the image remains...³¹

“[...] The most surprising thing is that pioneers among us are not remembered, nor do we preserve instances of recognised prestige.”³²

Committed body and soul to photography, and a staunch defender of the artistic nature of photographic authorship. An eye sensitive to the reflection of human existence. “What photography do I do? Landscapes, studies of human attitudes in their own surroundings, [...] portraits with air and time; here and there.”³³ The builder of a vast library that shows his love of reading and insatiable curiosity for every branch of knowledge. The friend of painters and sculptors, which gave him first-hand familiarity with developments in the other contemporary arts. This, in essence, is what we have seen of Gerardo Vielba so far. However, I believe due attention still needs to be paid to one of the artist’s most extraordinary and least-known facets, one which makes him one

of the key figures in Spanish photography. This is his pioneering work on behalf of the knowledge, formulation and transmission of the history of Spanish photography among a public of both professionals and amateurs. He also advocated a national museum dedicated to photography in this country, a great centre of knowledge and research that is yet to come. The importance of this artist therefore transcends the quality of his consistently impeccable work, whose personality is the result of both skill and discretion, as his vocation and passion for art and photographic culture turned him into one of the first photography historians in Spain, occupying a central though frequently ignored place in the construction of the historiography of Spanish photography. This work was recognised by Manuel López, who rightly considered him one of the first historians of the medium in Spain to use the platform of specialised magazines.³⁴

Reviewing his many critical essays, I should like in this connection to single out some of his writings and comment briefly on them in chronological order. They exemplify various aspects of the author’s pioneering work in raising consideration of photographic history, its practitioners and documents, without forgetting the need to disseminate and preserve it as an art historical discipline.

In the first place, I shall comment on the article entitled “In search of lost photography. Small album of portraits”, published in 1972 in *Cuadernos de fotografía*,³⁵ a magazine edited by his fellow photographer and leading representative of the Madrid School, Fernando Gordillo (1933–2015). It should be pointed out that this text was written ten years before the publication of Lee Fontanella’s *La historia de la fotografía en España* (El Viso, Madrid, 1981). It is an amply documented article of more than twenty pages whose starting point is a long-standing issue in Spain and a demand made time and again, mainly by artists and photography historians. This is the lack of a national museum and research centre on photography, and the consequent call for the creation of a national museum of photography and, by extension, of the image.³⁶ It is not the artist’s intention to write a history of photography, and far less to summarise it in the conventional way, because to do that, he writes, “I would have had to invent it.” Nor is it a question of constructing a provisional history determined by the evolution of the medium, by its artistic aspect or by consumption. The aim is rather to present an investigation that uses a set of photographs from private collections to demonstrate how scant our knowledge is of our photographic history.³⁷

Vielba therefore used the mouthpiece of the magazine to denounce the lack until then of a written and illustrated history of photography, even if “imagined”, as he notes with some irony. In his guise as photography historian, Vielba regrets the dearth of interest in the matter, and confirms that the history of the medium in Spain is reduced to a handful of isolated articles in dispersed and unrelated publications, noting the abundance of foreign names among our “primitives”. In any case, impeccable bibliographical research enables him to retrieve E. Lluç’s work

for Espasa and the unpublished history written more than five years earlier by the art critic, writer and journalist Sebastián Gasch (1897–1980). In his role as historian, it is with considerable sadness that he views the desolate panorama in Spain, “where we are being left”, Vielba writes, “without that heritage, a witness to our past.”³⁸ This is not only because, as he explains, there were hardly any photography collections exhibited and/or archived in libraries, museums or other buildings, public or private. It was also hard to bring undiscovered archives to light, though the author believed they might contain the decisive or most interesting photographs of Spain’s short but intense photographic history. To put it another way, in assuming a pioneering role in the field of photography history, the artist ascertained that the bibliographical history of Spanish photography was regrettably scarce despite the richness of the field, and saw it as the task of everyone to retrieve it as soon as possible.

The most surprising thing is that pioneers among us are not remembered, nor do we preserve instances of recognised prestige; only a few classic names – portraitists, documentalists, pictorial investigators or reporters like Clifford, Laurent, Franzen, Cajal, Ferrán, Napoleón, Esplugas, Cánovas del Castillo, Ocharán, Pla, Alfonso, Ortiz Echagüe, Campúa and a few others, very few – have barely been investigated, analysed, assessed (Echagüe is the most universally known, and is cited in passing – if at all – in the sacred foreign texts, while only receiving monographic treatment among us in the tribute issue of *Arte Fotográfico*). And even among those names, it will no doubt turn out that not everyone who is there should be, and not everyone who should be is there.”³⁹

His determination to retrieve the leading figures and makers of Spain’s photographic history also led him to publish a text entitled “The Photographer Cajal” in the ‘New Collage’ section of the same issue. The short piece was intended as a resurrection not only of this figure but above all of his concept of photography as an artistic technique as well as a historical document, which naturally has to be preserved and disseminated to prevent us from forgetting who we were:

Photography is not a vulgar sport but a scientific and artistic exercise of the first order and a happy broadening of our visual sense. Through it we live more, because we look more and better. Thanks to it, the fleeting record of our memories is converted into a copious library of images. [...] Thanks to it, extinct generations seem to revive, creatures without history who left not the slightest trace of their existence. Because life passes, but the image remains.⁴⁰

In the same way, convinced of the documentary and patrimonial character of photographic art, he published “Land and villages:

reportages on Spain” in the same section. Years later, the same interest, broadened in content and nuances, was to inspire the photographer Cristina García Rodero, encouraged by Gerardo Vielba himself, in her celebrated *España oculta* [Hidden Spain] (1989).

We need a dynamised photographic testimony – independently of the cinema – that will preserve our memory for the knowledge (“love is born of knowledge”) and study of our people, not only through its *presence* but also through its peculiar *active manifestations*, liable to disappear as ethnological and folkloric testimonies, or in other cases in the throes of an evolution that must be documented. [...] That is, a portrait of the life of a people needs a “point of view” that analyses reality for us... One or – better – several investigative points of view that moreover divine and certify the sub-real, the intra-real. [...] While there is time, we must set about portraying – profoundly portraying, if we can – the Spain that is leaving us; the poor and very beautiful Spain of the basic Spaniards, and also of the new Spaniards who have not shrugged off their relationships, their experiences and the redemption of their affiliations. For instance, you portray “the fiesta”; ethnographic colouring that strips people bare.⁴¹

Finally, also in *Cuadernos de Fotografía*, Vielba published “Photos, Books, Publishers”,⁴² which included 36 photographs specially selected for the purpose by the editorial board from a full range of artists and themes. This selection turned out to be larger and more varied than those the magazine usually published in its portfolios. In an author’s note, Gerardo Vielba stated that the selection – which included Vicente Martínez Sanz, Sanchis Soler, Cartajena, Ortiz Echagüe, Francesc Catalá Roca, José Luis García Ferrada, Ramón Masats, Enrique Palazuelo, Joam Colom, Maspons + Ubiña, Ricard Terré, Luis Arenas, Francisco Ontañón, Juan Dolcet, Salanova Boleda, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Juan A. Sáez, Eguiguren, Colita, Oriol Maspons and T.A.F.S.L. – responded “to considerations as diverse as they were debated.” Nevertheless, the most interesting thing in my view is that besides this presentation of artists and styles, the photographer once more assumes his role as researcher of photographic art to give a splendid summary of the publishing history of Spanish photography. Consequently, it is without doubt a fundamental pioneering study in terms of both content and methodology on photographic publishing in Spain.

Vielba refers to a total of fifty books to support his assertion of the value of the photographic work published in a practically non-existent market like Spain’s, including Spanish publications illustrated by a single artist “whose photographs, owing to their unitary character, attained the character of a photographic work rather than illustration.” The analyses and commentaries are organised by genre and content: books of photographic prints; travel guides, cities and regions, local customs, tourist information; books in which the symbiosis of text and image

attains an expressive balance; books of scholarly research and study; personally produced books; and yearbooks. The historian’s conclusion could not be more despondent: the Spanish market is insufficient, and all the more so when compared, for example, with the market for advertising photography. This leads him to call for a new “iconoliterary” language, above all “now that we are living through a moment of the plenitude of the image, when it can be reproduced faithfully and economically.”

Let us make a declaration of principles. We believe that the book is not only a natural destination for the image and a suitable vehicle for it, but moreover, and for that very reason, one of the principal objectives for the function and diffusion of photography. The graphic illustration and documentation of a text has been a constant and sometimes enriching aspiration, as well as an ineluctable and ever-present expressive need in human communication.⁴³

Finally, coinciding with the process of the historiographic recovery of Spanish photography, Vielba wrote what I would describe as the finishing touch to his activity as a promoter of knowledge, diffusion and conservation of Spain’s photographic history. This was the prologue to a pioneering publication, *Historia de la Fotografía* [History of Photography], edited by Jean-Claude Lemagny, the head curator of the photography section of the Bibliothèque National de Paris, and André Rouillé, professor of the history of photography at the Université de Paris VIII and editor of the magazine *La Recherche Photographique*.⁴⁴ Once again, he does not squander the opportunity to proclaim the need to recover, study, disseminate and preserve the history of photographic art in its full dimension and grandeur:

In the last two decades, expressive photography – the joint production of the medium and the artist – has finally been integrated, or rather accepted, in the general context of art, and the photographer has ceased to be seen only as a “technician” (with more or less “taste”) to emerge freely as a creator with the same or similar premises to the other plastic or visual “artists” (this, of course, within the programme for the “universal” updating of contemporary art, which has certainly had its pioneers, but also still suffers from persistent hindrances...). And all this, of course, finds reflection in its turn in the course and illustration of historiography, but above all it gives substance to the most categorical historiological theses.

Nevertheless, he points out that “history is anyway always making and unmaking itself, both in the revisionist sense of the past and in the reiterative one of the present,” and he concludes his presentation with the following *desideratum*: “May the nexus of this new and thorough History of Photography serve to clarify past precautions and present confusions; to understand the phenomenon of photography also from the viewpoint of art and general expression, while it conscientiously and unabashedly assumes its own general and artistic expression!” It is consequently necessary to insist on remembering the indisputable leading and pioneering role played by Gerardo Vielba in raising the consideration of the documentary and artistic value of the photographic image, as well as in explaining the concept of the instant, transcendent in the photographic code and especially in those “images which generate the history of photography as means of expression in themselves,” the objective being to produce “images testifying to general history, regardless of their value in the most circumscribed theory or history of expression.”⁴⁵

1. This article is based on a revision of the critical text published by the author in the monograph entitled *Gerardo Vielba, 1921–1992. Retratos con aire y tiempo*, published in 2009 by Pentagraf (Valencia) on the occasion of the curated retrospective dedicated to the artist that was held at the MUVIM in Valencia in 2009. Furthermore, that research has been updated within the framework of R&D&I Project MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00: *Rostrros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*, conducted by the FOTODOC research group at the UCM.

2. “La Escuela de Madrid. Protagonistas (1950–1975)”, Museo Municipal de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Madrid, 2006; “Gerardo Vielba 1921–1992. Retratos con Aire y Tiempo”, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), 2009; and “Gerardo Vielba. París, 1962”, Festival PhotoEspaña 2016, Galería José de la Mano, Madrid. All the exhibitions were accompanied by their respective catalogues and critical texts.

3. The MNCARS currently has a permanent display that includes some of his most representative photographs.

4. In the late 1950s and the 1960s, photographers entered photography competitions with a view to publishing and showing their work outside the local domain, and also seeing the work done by other colleagues.

5. La Palangana was a group created in 1957 by Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Gabriel Cualladó and Ramón Masats, all members of the RSF (Royal Photographic Society) in Madrid. The name (“The Tub”) came from a portrait taken by Gabriel Cualladó showing all of them inside a tub. In 1963, when the group started to break up, it was joined by Juan Dolcet, Fernando Gordillo and Gerardo Vielba.

6. Catalogue reissued in 2015 to mark the sixtieth anniversary of its publication. Edward Steichen, a photographer and the director of the Photography Department at the MoMA, organised this exhibition, which travelled around the world for eight years and was seen by more than 9 million visitors. The photographer’s objective was to use photography to show “the gamut of life from birth to death”. It was a project of considerable proportions with participation by more than a hundred photographers from all over the world, who responded to Steichen’s call for a photographic celebration of the universal aspects of human experience. Images of the show and its installation can be seen at <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (last consulted 4 March 2021).

7. The impact was such that throughout the next decade, all the photographic associations in Spain reflected this new inclination towards the social document, the individual and the so-called “neo-realist poetics”, driven initially by a small group of photographers from the RSF. This made talk of a ‘Madrid School’ inevitable. In this respect, if anyone has enlarged our knowledge of its spirit, it has been Gerardo Vielba. See Mónica Carabias Álvaro, *Escuela de Madrid. Fotografía 1950–1975*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

8. He was President from 1964 until 1992, the year of his death.

9. Gerardo Vielba used his own name and the occasional pseudonym, such as Atilio Altamira, to sign his critical writings. See, for example, Atilio Altamira, [Gerardo Vielba], “En color”, in ‘Sección Punto de vista’, *Cuadernos de Fotografía* no. 6, Madrid, 1973, pp. 8–9. Among other publications, he contributed to *Arte Fotográfico*, the *RSF Bulletin*, *Imagen y Sonido*, *Cuadernos de Fotografía*, *Nueva Lente*, *Fotoprofesional*, *La Fotografía* and *FV*.

10. For more information on his activity at the universities, where some of the most outstanding names in contemporary Spanish photography were starting to come to prominence, consult the bibliography published by Gerardo Vielba in the exhibition catalogue *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: Obra 1950–1975*, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.

11. The words of his eldest daughter, Carmen Vielba, Madrid, March 2005.

12. A German photographer who remained in Spain during the First World War. He travelled around the Iberian Peninsula for five years taking photographs that were published in 1922 in *Das unbekannte Spanien* [Unknown Spain]. He also went on to publish similar works on other countries: Germany (1924), Rome (1925), Italy (1925), Austria (1928), Yugoslavia (1926), Scandinavia (1932) and Romania (1933).

13. He was born in Calle Alameda in Madrid, very near the Prado Museum, Retiro Park, Cuesta Moyano, the Botanical Garden and Atocha Station. This cosmopolitan setting undoubtedly fired his passion for art and literature. Nevertheless, he spent his earliest years in Murcia and Águilas, where his father was posted as a public works officer.

14. His daughter Carmen remarked that he took it with him on his first trip to Paris, a city it was return to on two further occasions. It often received knocks, and Gerardo eventually had to tape it up to prevent the light from getting in, a makeshift repair that lasted it until 1951.

15. For example, the Monument to the Heroes of Cuba in Parque de Rosales, photographed in 1935, and the church of San Sebastián, photographed on 7 July 1936.

16. This figure can be considered the immediate precursor of Félix Rodríguez de la Fuente.

17. Carmen Vielba, “Un fulgor lejano”, in *Gerardo Vielba*. Obra social Caja Madrid, Madrid, 1998.

18. Afterwards came the Rolley, the Canon, the Olympus and the Nikon.

19. José María Casademont, *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: Obra 1950–1975*, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.

20. Carmen Vielba, *op. cit.* (note 17).

21. “Although he was finally assigned to the Under-secretariat of Civil Aviation, he passed first through several postings related to the execution of projects and inspection of works at aerodromes. One of them took him to Lanzarote. There he struck up a friendship with César Manrique. With him he toured the island (the abstract landscapes of sea and lava, the white architecture on the black earth) taking drawings and

photographs and conversing about art, and later, when they were both in Madrid, my father would frequent the gatherings organised by the painter where he could exchange opinions with the artistic “vanguard” of the fifties, now well-established painters, sculptors and writers.” Carmen Vielba, *op. cit.* (note 17).

22. See Mónica Carabias Álvaro, “*Cuadernos de Fotografía (1972–1974)*, una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”, in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Nueva Época, Madrid, 2015, pp. 191–221.

23. With this camera he took a series of three pictures narrating the story of a woman and the theft of a skirt from the Galerías Preciados department store.

24. It must not be forgotten that Paris has been one of the greatest sources of inspiration of all time for artists of every type, including Émile Zola, Édouard Vuillard, Edgar Degas, and even the great Eugène Atget, considered the city’s first contemporary photographer.

25. A spirit that chimes with the interests of the lyrical trend, warm and sensitive to the human condition, that emerged in the 1940s thanks to the work of agencies like *Rapho*, founded by Charles Rado in 1933, whose photographic staff included Brassai, Nora Dumas, Ergy Landau, Ylla and Émile Savitry, and *Alliance Photo*, organised in 1934 by Maria Eisner (the driving force behind the Magnum Agency in 1947), which employed René Zuber, Pierre Boucher, Pierre Verger, Émeric Feher, Denise Bellon, Cartier-Bresson and Chim. This trend was reinforced by poetic realism in literature. See Mónica Carabias Álvaro, *op. cit.* (note 1).

26. Carmen Vielba, “Evocación de mi padre”, in *Homenaje a Gerardo Vielba*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid, 1993, p. 3.

27. This series is made up of four images: *La hermanilla* [The Little Sister], *El Clan* [The Clan], *Los padres* [The Parents] and *Los padrinos* [The Godparents].

28. Although he admired his monumentality, he criticised his thematic repetitiveness. Perhaps his most important critical text was precisely the one he dedicated to this photographer, *José Ortiz Echeagüe. Fotografías*, published by Infocan in 1978 and translated into English in 1979 by Gordon Fraser.

29. Humanism was the most important tendency within the Paris School. Although belittled by some as a display of “touching sentimentality”, this did not detract from its quality or attractiveness. The Groupe des XV was a heterogeneous group concerned with perfection, correct framing and good technique that had a decisive influence on later photography and represented a complete repertoire of the Paris of the 1950s. A promoter of photography as art, it was made up of Marcel Bovis, Yvonne Chevallier, Jean Dieuzaide, Robert Doisneau, André Garban, Edith Gerin, René-Jacques (René Gironas), Pierre Jahan, Henri Lacheroy (founder), Lucien Lorelle, Daniel Masclat, Philippe Pottier, Willy Ronis, Jean Scéberger, René Siervo, Louis-Victor Emmanuel Sougez and François Tuefferd. It organised annual thematic exhibitions at

the Galerie Pascaud from 1946 to 1958, the year the group broke up. It was also instrumental, together with the energy of Daniel Masclat, in disseminating the work of great American photographers in Paris, among them Berenice Abbot, Weston and Youssuf Karsh, and it organised an international exhibition at the Galerie Craven, *Les maîtres de la caméra*, with participation by E. Sougez, E. Weston, Man Ray, H. Cartier-Bresson, M. Tabard and O. Steiner. For a portrait of the group, see <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cXbjzBR> (last consulted 3 February 2020).

30. Carmen Vielba, *op. cit.* (note 17).

31. Words spoken by Ramón y Cajal in 1914 and quoted by Gerardo Vielba, “En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos”, in *Cuadernos de Fotografía* no.1, Madrid, 1972, pp. 14-37, (quote on pp. 16-17).

32. Gerardo Vielba, *op. cit.* (note 31).

33. Statements by Gerardo Vielba published in *Arte Fotográfico*, no. 200, Madrid, 1968.

34. See the portfollio dedicated to Gerardo Vielba in 1994 by the magazine *Foto*, where Manuel López calls him the “Apostle of Photography”. See also Manuel López, “Un señor para la historia”, in *Gerardo Vielba*, Biblioteca de Fotógrafos Madrileños Siglo XX, no. 7, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 1998.

35. Gerardo Vielba, “En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos”, *Cuadernos de Fotografía* no.1, Madrid, 1972, pp. 14-37. Published

alongside the text was Gerardo Vielba’s own selection of photographs from private collections. These were 25 formal portraits of ladies, gentlemen, children, military officers, bourgeois and villagers representative of the historical process of the portrait in Spanish photography. They made up a history of individuals without history whose value was not only sentimental but also historical, “because of the sociological setting of another time”, and photographic, “whether because of its singular beauty, the attractiveness of the image or the sitter, its mannerism or its technical perfection.” See Mónica Carabias Álvaro, *op. cit.* (note 22).

36. On 30 December 2020, the Ministry of Culture and Sport announced the development of the museological project for the future National Museum of the Moving Image. See <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-cultura-anuncia-creacion-museo-nacional-imagen-movimiento-20201230165703.html> (last consulted 29 January 2021).

37. “What is proposed is a ‘discreet’ selection resulting from research on a traditional theme, the Portrait Album, on which to apply a broad criterion and fix a chronological limit, 1924, the date of the first *Anuario Fotográfico Español* (Spanish Photographic Yearbook). The selection, with its 25 formal portraits of ladies, gentlemen, children, military officers, bourgeois and villagers, turned out to be highly representative of

the historical process of the portrait in our photography. They made up a history of individuals without history whose value was not only sentimental but also historical, ‘because of the sociological setting of another time’, and photographic, ‘whether because of its singular beauty, the attractiveness of the image or the sitter, its mannerism or its technical perfection.’” See Mónica Carabias Álvaro, *op. cit.* (note 22), p. 207.

38. Gerardo Vielba, *op. cit.* (note 31), p. 16.

39. Gerardo Vielba, *ibid.*

40. Gerardo Vielba. “El fotógrafo Cajal”, in *Cuadernos de Fotografía* no. 1, Sección *Nuevo collage*, Madrid, 1972, pp. 43-45.

41. Gerardo Vielba. “Tierra y pueblos: reportajes de España”, in *Cuadernos de Fotografía* no. 2, Sección *Nuevo collage*, Madrid, 1972, pp. 52-53.

42. Gerardo Vielba. “Fotos, Libros, Editoriales”, in *Cuadernos de Fotografía*, no. 5, Madrid, 1973, pp. 10-49.

43. Gerardo Vielba, *ibid.*, p. 10.

44. Quotation by Gerardo Vielba in Jean-Claude Lemagny and André Rouillé (eds.), *Historia de la Fotografía*, Alcor/Ediciones Martínez Roca, S.A., Madrid, 1988. This was published two years after the original work: Jean-Claude Lemagny and André Rouillé, *Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1986. The technical revision of the Spanish edition was carried out by Josep Maria Casademont.

45. *Ibid.*

The Hidden Diamond Moments with my Father

CARMEN VIELBA

Translated by

John Burt Foster

with the author

© 2021 by Carmen Vielba

“Let it have its diamond.” That was what my father said to my nephew as he followed him around the garden, his little watering can in his hand. They were in front of the aeonium, and were looking at it enthralled. My father had discovered that when the rosettes of this fleshy plant are watered, water remains trapped in the centre and gleams in the sunlight like a diamond.

Now that he is gone and it is me who looks after the garden, I am amazed whenever I stand in front of the aeonium, the hosepipe in my hand, to think of the way he discovered “magic” in the most unexpected places, things and situations.

In bits of roots and branches he picked up off the ground, he saw fantastic beings that he would then paint, just as he imagined the sea inside the shells interspersed among the shelves of his bookcase.

Many of the books in which he steeped his mind – novels, essays, poetry – are still locked in a tight embrace in that bookcase. They are there as a testimony to his passage through this world. And among the books, the shells were a link to the sea he always longed for.

In the living-room, he filled a shelf with books on Madrid, the city he was born in, and which he adored. To put next to them, he bought a figure of a boy with a boat in his hand. “I’m a seaman ashore, like Alberti,” he used to say.

That was how he was. His imagination flowed out through his gaze. Whether it lighted on plants, seashells or dry roots.

The same thing happened when he took his camera and looked through the lens. If he took the shot, it was because he had discovered a precious instant that had to be photographed.

He took few shots and spent a long time looking, always on the alert for the diamond hidden in the images he collected with his camera.

When I look through his photos, I always see the Gerardo Vielba who discovered magic, finding precious stones among simple plants, and picking up dry roots to paint them.

Other artists will perhaps have clicked their shutter thousands of times, and will have drawers full of negatives. My father’s occupied a couple of cardboard boxes – three if I include the colour slides. Many are unique shots. There is only one solitary negative on that subject. Although he was probably looking for a long time before he took the photo.

One of his best-known works, *Summer Vacation*, is a good example. He only took two shots of that instant. In the first, the man is seen reading. But then he saw the wafer vendor coming, and he waited patiently. He did not press until he felt the

diamond gleaming, when the wafer vendor was on his way out of the shot and the counterposition of the two figures was evident.

This means there is much more than the purely anecdotal aspect of the instant. It makes us see each person in their world, separate from each other, while we slide in between them. That, together with the large number of pictures of which there is only one take, demonstrates his ability to capture the image, interpret it and make it his own.

This is why those of us who knew him see as much of him in his pictures as of what he was photographing. We see his inquisitive gaze, his elegant eloquence and his search for external and internal harmony in what was around him.

But my memories of my father are not limited to seeing him walking in search of the “decisive instant” with his camera slung around his neck. I have one very vivid memory of him in the darkened living-room of my childhood home in Calle Granada in Madrid, listening to Sibelius on the old record-player. Although it could also be Falla, Gershwin, Mahler...

He often waited like that for my mother, my sister and me to go to bed so that he could set up his darkroom in the kitchen and make prints well into the early hours.

When he wanted to make larger copies, he would exchange the kitchen for the passage. He would set up the enlarger at one end and place the photographic paper at the other, next to the front door.

That door has its own story. He painted it green and white, alternating the colour on each panel.

In those days, the painter César Manrique, who was a great friend of his, lived in Madrid with Pepi, his partner, in an attic with a large terrace on Calle Rufino Blanco. There he organised gatherings and parties that drew the cream of the artistic scene in those days. My parents were there, of course... and so was I.

When they couldn’t leave me with anyone, they would take me to César’s house (to me he was Uncle César), and they would leave me in a room full of cushions where I went peacefully to sleep.

Well, one day César came to visit us, and when he saw the door painted by my father, he was enthused. My mother still remembers that he returned days later with the painter Fernando Mignoni, just so that he could see it.

I was small and I can’t remember how he painted it. But knowing him, I suppose it must have been very imaginative. It had to be to arouse such enthusiasm in someone like César, who oozed originality and ingenuity from every pore.

Those characteristics also formed part of my father’s personality, and that is perhaps why they became such close friends.

He applied his creativity to his photographic art and to his drawings and paintings, but he also left a testimony of it in his writings.

He liked writing and had a facility for it. When young, he devoted himself above all to literary fiction, and was a finalist in the Concha Montalvo Prize for Short Novels with a work entitled *Alta Corona de Torres*.

As time went by, he concentrated on essays and photographic criticism. His writings are very numerous, but for me, his finest literary creations were the stories he made up when my sister and I were children.

At night, sitting on the floor between our two beds, he would tell us fantastic stories that unflinchingly ended with a “to be continued...”. This kept us on tenterhooks until the next day, and made sure we were not slow to go to bed. Unfortunately, he never wrote them down, but they were so original and entertaining that they have left their mark on my memory.

I remember a saga about a country where everyone had enormous noses. The king was elected by popular vote from among those who demonstrated during the electoral campaign that their noses were the most spectacular. The noses on those kings were always impressive.

One day, a candidate with a little snub nose was presented. There was general amazement at once, yet he finally won. After his campaign, nobody was in any doubt that in that country of excessive noses, his was absolutely extraordinary. We laughed a lot at those stories, and he never stopped making things up.

Later we moved to the house on Calle Aviación Española, where I started to forge new memories. Among them are the many visits of Gabriel Cualladó.

He used to come with a portfolio full of photos under his arm to seek my father’s opinion. He would sit in the armchair in the corner, and would start to show him the pictures. He trusted his judgement and liked to hear his opinion, and he often asked him to write the presentations for his exhibitions. They had mutual admiration for each other, and their friendship was an easy-going one.

Gabriel gave many of the prints he brought to our house to my father. When he died, I discovered we had a very important collection of photographs by Cualladó. A treasure.

And there is still one more house I have to talk about. The one in Torrelodones.

The first time we went to spend the summer there, it was a village with only one or two streets, and its housing developments still consisted of just a few newly-built dwellings scattered over the hillside beneath the mountaintop palace of El Canto del Pico.

We had no garden. The house was surrounded by a parched terrain with a few holm-oaks and lots of stones. That was what enamoured him, the enormous masses of granite rising above the bare earth. And he set to work and made a garden, putting all his love of nature into it with a tremendous respect for autochthonous plants like rockrose, lavender, juniper and ilex.

Where we all saw weeds, he was able to discover the birth of one of those beautiful plants, and he would quickly protect it with a wall of little stones so that nobody would tread on it.

He spent hours transporting stones which he made into steps and paths bordering clumps of plants. When the work was more complex, he would hire labourers to help him give shape to the ideas he had in his mind. The result is a reflection of his imaginative personality.

As he had a great sense of humour, he used to say that if he was asked his profession, he would have to say he was a “*pedrusquero*”, a “stoner”.

That was what he was like, sometimes serious, sometimes good-tempered and talkative. It was very common to hear him sing because he loved music. For a long time, he collected the lyrics of popular songs, whose music he would memorise. He typed them and kept them beautifully arranged in a file that grew and grew.

When my sister and I were little girls, the whole family would gather at our house to celebrate our birthdays. After tea, he would get out the file and choose a song, and we all sang it together. It was a happy moment.

Happy too were the Sundays when he took us to see my grandmother, his mother, at the house where he had spent his childhood and youth in Calle Alameda. We always stopped first at the Prado Museum. Every day he would show us a different room. There he talked to us about the pictures that he had gone to look at so often when he was more or less our age.

Living so close to the Prado gave him a very early interest in art, which was one of his passions. He took drawing lessons as a young man, and throughout his life used what he had learned to put what he saw or imagined on paper.

Always a restless soul, he was nearly sixty when he decided he wanted to learn to paint, and he enrolled at the School of Arts and Crafts. There he found he commanded the technique very easily, and although he did not have time to paint many pictures, those he left show his sober yet highly imaginative personality.

However, the house on Alameda was not only near the Prado. It was also a short walk to Cuesta Moyano, with its second-hand booksellers. He went there assiduously with his father.

I never knew my grandfather, but I know he was an impenitent reader and bought masses of books. My father doubtless inherited the passion from him. Whenever he had a free moment, he was nearly always to be seen sitting reading at the round table in the living-room.

This gave him an extremely wide vocabulary and allowed him to develop a beautiful and precise literary style, which he poured into the hundreds of writings on photography that he left us.

From my grandfather, he also inherited his love of Madrid. He liked to go all over the city, impregnating himself with it. It is no wonder, then, that his first photos, taken with a Kodak Baby Brownie at the age of fourteen, should record places and corners in the Madrid he loved.

One of those places was the Rastro, the flea market. He loved to breathe its atmosphere, haggle and buy things. He never took his camera because he never went there as a spectator but as part of the human landscape.

He knew exactly how that worked. Sometimes it took him several Sundays of give and take with the seller to end up buying something that interested him. If the morning was grey and threatened rain, he would say to me: “Let’s go to the Rastro

quickly, he’s sure to sell me the plate today.” Sales were low on those days, and if the vendor moreover had to pack up the stall early, he would eventually accept the offer he was made.

I often went with him and saw him stalking around like an experienced hunter. And I saw his expression of happiness when we left with one of the “treasures” we had found, wrapped up in newspaper.

But there was another city he loved, Santander. He called it “*la bella tierra*”, “the beautiful little homeland”, using an expression from one of those popular songs he liked so much. We spent many summers there.

At first, we went to the boarding house of Doña Maximina, which was very close to the Plaza Porticada. Then, when my aunt Filo went to work in Santander, we started to enjoy spending the summers with her at her house. Of all those she rented, I remember above all the one in Puerto Chico.

During those summers in Santander, with their mild temperatures, there were days when my father would propose a walk after lunch to me or my sister to take photos. If we went with him, the prize was a sweet, a sugar plate holding a variety of food.

He would hang the Rolleiflex around his neck and lead us through streets and more streets, all over the city. I have said he took few pictures, and only if he found something that interested him, but the point of the exercise was above all to walk, look and enjoy the scenery.

In Santander, he took some of his best photographs. And in Santander we spent some of our best days. Then, when we built the house in Torrelodones and my aunt went back to Madrid, we stopped going, but we always longed to. The first time I went to Santander with my parents, I was three months old. The last time, I was seventeen.

But I have left another house for last. This was his second home, the flat on Calle Príncipe that housed the RSF, the Royal Photographic Society. On the days he went to the ‘Real’, as he called it, we knew he would come home late because there he barely noticed time passing.

As president of the society (from 1964 until his death in 1992), he was always busy with a flurry of activity fed by his enormous vitality. He loved to chat with other members, and especially to debate with those whose focus was different to his own, since as he used to say, “you always have to learn new things.” Curiosity and the urge to keep learning were among the most marked facets of his personality.

He came to the RSF in 1954. At that time, Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Ramón Masats, Francisco Ontañón and Joaquín Rubio Camín had formed a group called La Palangana. He gradually approached them and started to take part in their talks and share their interest in the new trends that promised to renovate photography.

Masat, Ontañón and Rubio Camín then left the group, and La Palangana broke up. However, those who remained – Cantero, Cualladó, Gómez, Juan Dolcet, Gordillo and my father

– had common concerns that kept them together. Above their attachment to photography, however, they were great friends first and foremost, and that bond lasted until death carried them off one by one. I remember them, always enthusiastic, engaged in lively conversation in the drawing-rooms of the RSF or in gatherings at our house.

With the conviction, which never abandoned them, that the greatest effort was required to make photography visible in the general artistic panorama, they did not limit themselves to exhibiting their works but also involved themselves in numerous other activities. For instance, they took part in the organisation of the ‘Salons of Current Photography’, and sat on the editorial boards of the RSF bulletin and the magazine *Cuadernos de Fotografía*.

It was above all Cualladó and my father who worked on the first of these. It was the fourth era of the bulletin, and with a larger format, more illustrations and a readiness to publish articles of all kinds, it became a referent on the Spanish photographic scene.

In the magazine *Cuadernos de Fotografía*, edited by Fernando Gordillo, all of them became involved, and it served to show their common idea of what photography was, giving special prominence to their humanist focus.

Among all their activities, however, I should like to mention one in particular because of the enthusiasm my father put into it. In the early 1970s, several university halls of residence in Madrid started to become interested in holding photography competitions, and they turned to the RSF for panels of judges. My father immediately saw the possibilities.

As he was a vocational teacher (not for nothing was he a teacher for more than twenty years at the School of Technical Aeronautical Engineering of Madrid’s Polytechnic University), he knew that if you manage to gain someone’s enthusiasm for a subject, they will actively implicate themselves in making progress in it.

This opened up a chance to create an atmosphere among youngsters that would favour the diffusion of photography as an emerging art. And beyond a doubt, this would lead to its increased visibility in society.

He therefore threw himself into encouraging the competitions, incorporating debates and scheduling talks. He drew his whole group into it, as well as other members of the RSF. They took part disinterestedly, as everything was done at that time, with no financial compensation. The enthusiastic response of the young university students was reward enough.

It was a period of effervescence that my father enjoyed intensely. With his extremely broad criteria, which allowed him to understand and respect ways of viewing photography that were quite remote from his own, he connected without difficulty with the new generation.

On the occasions when I accompanied him to one of those halls of residence, when the announcement of the results of the competition would be followed by debates lasting well into the night, I saw him participate with the enthusiasm of a schoolboy. The bold and extroverted lad inside him was always apt to break out.

Nowadays we are immersed in a world full of images, and all of us are producers of them to a greater or lesser extent. They may be more or less “pretty”, functional, curious or surprising, but the best ones are those where something is perceptible beyond what they apparently show.

That is what I have always thought my father’s photographs have when I look at them and see him behind them, with his deeply nuanced personality. There is the man gazing deeply, the child staring in amazement, and the lover of life seeping through the lights and shadows of the image.

There is the diamond he found. Let the light fall on his photos and permit us to discover it. Amen.

Chronology / MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

1921 Born in Madrid on 6 April.

1930 Completes the course in Line Drawing and Artistic Drawing at the School of Arts and Crafts in Madrid.

1935 Takes and develops his first photographs.

1940 Studies to qualify as an Aviation Radiotelegraphy Mechanic and Technical Aeronautical Engineer specialising in Airports and Air Transport.

1944 Finalist of the Concha Montalvo Prize for short novels.

1952 Teaches at the Military School of Aeronautical Engineers.

1954 Becomes a member of the Real Sociedad Fotográfica (RSF, Royal Photographic Society) in Madrid and begins working on photography criticism for its bulletin.

1960 Becomes a member of the Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL, Photographic Association of Almería).

Together with other photographers, founds the ‘Salons of Current Photography’ at the RSF. Enters several competitions. Wins the First Prize at the Almería Sea Photography Show, organised by the AFAL. Awarded the Perutz International Grand Prize.

1962 Awarded the National Prize for Fine Arts, photography section. Publishes a portfolio in *Arte Fotográfico* no. 132.

1963 Joins the group La Palangana (1957). Wins the First Prize in the Iberian Photography Competition organised by the Old Salesian Association, Barakaldo.

1964 Elected President of the RSF (Royal Photographic Society) in Madrid (1964-1992). Publishes several articles on photography news and criticism in the magazine *AFAL*, the *Boletín de la RSF* (RSF Bulletin) and *Arte Fotográfico*, a publication he contributes to until 1978. Works as a teacher of Drawing and Systems of Representation, Topography and Photogrammetry and Technology of Construction at the University School of Technical Aeronautical Engineering until 1987, the year of his retirement.

1965 Awarded the Prize for Associations in the “Current Spanish Photography” competition at SONIMAG 3, Barcelona.

1967 Publishes a portfolio in *El juguete* no. 2.

1968 Publishes a portfolio in *El juguete* no. 3 and in *Arte Fotográfico* no. 200.

1970-1990 Forms part of the jury in numerous photography competitions, both national and international. Gives lectures and courses, and organises seminars and debates at centres and institutions like the Daza Valdés Institute of the CSIC, International Photography Week in Guadalajara (1980-1982), the International Fortnight of Mérignac (1987), Menéndez Pelayo University in Santa Cruz de Tenerife (1989), the Hispano-American University of Santa María de la Rábida (1991), and numerous halls of residence, faculties and colleges at various universities. Completes the courses in oil painting at the Special School of Applied Arts and Artistic Crafts, Madrid. Lectures on Airports, Runway Lighting and Air Transit at the University School of Technical Aeronautical Engineering until his retirement.

1972-1974 Member of the Editorial Board of *Cuadernos de Fotografía*. Writes for *EverFoto* 1, Ed. Everest, and *Coteflash* 73, Ed. Cotec. Publishes a portfolio in *Cuadernos de Fotografía* no. 3.

1973-1981 Member and contributor of the Editorial Board of the *Boletín de la RSF* (RSF Bulletin).

1973 Writes “José Ortiz Echagüe, fotógrafo de España” for the *EverFoto* Spanish Photography Yearbook no. 1, Ed. Everest, León, and contributes to *Coteflash* no. 74, Ed. Cotec.

1974 The National Photographic Production Group awards him the “Quixote of Photography” Prize. Writes for *EverFoto* no. 3.

1974-1975 Occupies the post of assistant director of the Madrid Photographic Learning Centre at the Institute of Hispanic Culture. Publishes a portfolio in the magazine *RSF* no. 29.

1978 Writes “Personalidad y estilo de un fotógrafo singular”, published in *José Ortiz Echagüe, sus fotografías*, Ed. Incafo, Madrid.

1985 Writes “Una escuela de Madrid en fotografía, su tiempo, algunas precisiones y otras dudas”, published in *Semana Internacional de la Fotografía*.

1986 Writes *Historia de la fotografía española*, published in the proceedings of the First Congress on the History of Spanish Photography, Ed. SHFE, Seville.

1988 Awarded the Gold Medal of the Polytechnic University of Madrid as recognition for his teaching work. Writes “Ese grupo... esa Escuela... Pequeña crónica de una actitud continuada”, published in the catalogue *Fotógrafos de la Escuela de Madrid*.

Obra 1950-1975, MEAC, Ministerio de Cultura, Madrid, and the Spanish prologue to *Historia de la Fotografía* by J.C. Lemagny and A. Rouille, Ed. Alcor, Barcelona.

1989-1991 Regular contributor to the magazine *La Fotografía*. Publishes a portfolio in *Aquí Imagen* no. 26.

1990-1992 Contributes regularly to *Foto Profesional* and sporadically to *Imagen y Sonido*, *El juguete*, *Flash Foto*, *Nueva Lente*, *Zoom*, *Diorama*, *FV*.

1992 Dies on 4 November. His memory endures in the photographs and writings he leaves behind him.

1993 The RSF (Royal Photographic Society) creates the Gerardo Vielba Trophy. The first winner is Santos Vicente.

SELECTED EXHIBITIONS

Solo

1961 *Fotografías de Gerardo Vielba*. Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1993 *Gerardo Vielba fotógrafo, 1921-1992*. Sala de Exposiciones de la Fundación Natwest.

1997 *Gerardo Vielba, fotografías inéditas*. Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

2009 *Gerardo Vielba 1921-1992. Retratos con Aire y Tiempo*. Museo Valenciano de la Ilustración Moderna MuVIM, Valencia.

2016 *Gerardo Vielba. París*, 1962. Galería José de la Mano, Madrid.

Collective

1953 Salón Nacional de Fotografía Artística, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1959 V Salón de Fotografía Nacional de Fotografía Artística, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1960 XI Salón Fotográfico del Mar, Agrupación Fotográfica de Almería, Almería.

1960-1963 Salones de Fotografía Actual, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1961 *Noir et Blanc*, Casino de Biarritz.

1962 Premios de Bellas Artes. Biblioteca Nacional, Madrid
V Mostra Internazionale di Fotografia, Circolo Fotografico La Gondola, Venice.

1963 II Salon Européen d’Art Photographique, Strasbourg. Internationale Fotoausstellung, Völklingen.

Fotografía Española Actual, I Salón de la Imagen, Barcelona.
Alegría de vivir, Photokina 63, Cologne.

1964 *Europa Foto 64*, Hamburg.

V Bienal de la Fotografía Española 1962-1963, Sabadell.

1965 *Spanische Photographie Heute*, Cologne.

SONIMAG 3, Barcelona.

1966 Premio Negtor, travelling.

1968 *14 Fotógrafos Españoles*, Sala Carreño, Madrid.

1970 *Antológica de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1970)*, Asociación Cultural Iberoamericana.

1974-1975 Various thematic exhibitions, Aula Fotográfica de Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

1981 *1ª Muestra de la Fotografía Española*, Galería Zólix, Madrid.
Semana de la Fotografía Española, Guadalajara.

Expo-Foto 80 Real Sociedad Fotográfica, Arco de Santa María, Burgos.

I Jornadas Universitarias de Fotografía, Colegio Mayor Elías Ahuja, Madrid.

1983 *Humanizar la tierra*. Banco de Bilbao, Madrid.

1985 *La Escuela de Madrid*, Semana Internacional de la Fotografía 85, Guadalajara.

6 Fotógrafos de la Escuela de Madrid, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

1986 *Historia de la Fotografía Española Contemporánea 1950-1986*, I Congreso de la Historia de la Fotografía Española, Seville.

1987 *Echos d’Espagne*, III Quinzaine International de la Photographie, Mérignac, France.

1988 *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975*, MNAC, Madrid.

La Fotografía Spagnola dal 1950 al giorni nostri, Fiera Internazionale d’Arte, Bari.

Galleria Il Diafragma, Milan.

1990 *International Exhibition, 150 Years of Photography*, New Delhi.

Propuesta para una Colección, Candás, Gijón.

1992 *The Spanish Vision. Fotografía Contemporánea de Autor, 1970-1990*, The Spanish Institute, New York.

1993 *Homenaje a Gerardo Vielba*, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

2006 *La Escuela de Madrid. Protagonistas (1950-1975)*, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid

2015 *La Palangana*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

COLLECTIONS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC)
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
Colección Pública de Fotografía Alcobendas
Private collections

GERARDO VIELBA

FOTÓGRAFO 1921 – 1992

Sala Canal de Isabel II

Santa Engracia, 125. Madrid

Del 19 de mayo al 25 de julio de 2021

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

This exhibition is a project of the Directorate General for Cultural Promotion of the Ministry for Culture and Tourism, Madrid Regional Government.



Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta | *President*

Isabel Díaz Ayuso

Consejero de Educación y Juventud

Minister for Education and Youth

Enrique Ossorio Crespo

Viceconsejero de Cultura y Turismo

Deputy Minister for Culture and Tourism

Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción Cultural

General Director for Cultural Promotion

Gonzalo Cabrera Martín

Subdirectora General de Bellas Artes

Deputy General Director for Fine Arts

Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Artes Plásticas | *Art Consultant*

Tania Pardo

EXPOSICIÓN | *EXHIBITION*

Comisario | *Curator*

Antonio Tabernero

Responsable de exposiciones temporales

Head of Temporary Exhibitions

Xián Rodríguez Fernández

Coordinación general Sala Canal de Isabel II

General Coordination Sala Canal de Isabel II

Inmaculada Escobar

Comunicación | *Communication*

María Jesús Cabrera Bravo

Programas públicos | *Public Programmes*

Macu Ledesma Cid

Diseño museográfico y dirección de montaje

Exhibition Design and Installation Direction

Andrés Mengs

Producción de fotografías | *Production of photographs*

Fotografiado de originales

Photography of originals

Pedro M. de Albornoz

Postivados | *Prints*

Castro Prieto

Enmarcado | *Framing*

Estampa Marcos

Audiovisual | *Audiovisual*

Guión | *Script*

Antonio Tabernero

Realización | *Filming*

Hervé Tirmarche

Dirección de fotografía y postproducción

Direction of photography and post-production

Jalil Armijo

Conservación | *Conservation*

Roa

Montaje | *Installation*

Sol'Art

Iluminación | *Lighting*

Intervento

Transporte | *Transport*

Mapa

Seguro | *Insurance*

Hiscox – Vadok Arte

CATÁLOGO | *CATALOGUE*

Textos | *Texts*

Mónica Carabias

Antonio Tabernero

Carmen Vielba

Coordinación | *Coordination*

Inmaculada Escobar

Edición de textos | *Copy Editing*

María Aguilera Aranz

Traducción al inglés | *Translation into English*

Philip Sutton

Diseño y maquetación | *Graphic Design and Layout*

Andrés Mengs

Fotografiado de originales

Photography of originals

Pedro M. de Albornoz

Fotomecánica y preimpresión

Photomechanics and Pre-press

Lucam

Impresión y encuadernación | *Printing and Binding*

BOCM

Agradecimientos | *Acknowledgments*

Familia Vielba, Carlos Cánovas, Ramón Cascado,

Cristina García Rodero, Manolo Laguillo, Rafael

Levenfeld, Antonio López, Chema Madoz, Ramón

Masats, Carlos Pérez Siquier, Carlos Sánchez

Ballesteros, Manuel Sonseca.

© De esta edición: Consejería de Cultura y Turismo.

Comunidad de Madrid, 2021

© De las obras: Familia Vielba

© De los textos: sus autores

© De las traducciones: sus traductores

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación

pública o transformación de esta obra solo puede ser reali-

zada con la autorización de sus titulares, salvo excepción

prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de De-

rechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar

o escanear algún fragmento de esta obra.

All rights reserved. This work may not be reproduced,

distributed, publicly displayed or transformed in any

way without the permission of the publishers, bar ex-

ceptions stipulated by Spanish law. Should you wish

to photocopy or scan any fragment of this work, go to

CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,

www.cedro.org).

www.comunidad.madrid/publicamadrid

ISBN: 978-84-451-3910-3

DL: M-9835-2021

Pequeño atleta. Alicante, 1966 /Detalle

