



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis Doctoral

**Humberto Rivas: Una vida dedicada a la fotografía
(1937-2009)**

Autor: José A. Aristizábal

Director: Jaume Vidal Oliveras

Doctorado en Historia del arte y musicología

Departamento de Arte y Musicología

Universitat Autònoma de Barcelona

2019

A Panagiota Chronopoulou

Sumario:

| | |
|---|-----------|
| Agradecimientos | 10 |
| I. Introducción | 12 |
| II. Estado de la cuestión | 19 |
| Primera parte: Argentina (1937-1976) | 48 |
| 1. El niño obrero descubre una sensibilidad por el arte | 48 |
| 1.1. El Buenos Aires de su infancia | 48 |
| 1.2. Sus orígenes | 50 |
| 1.3. Curso de dibujo por correspondencia (1954) | 54 |
| 1.4. Trabajo con Rubén Corrado (1956) | 57 |
| 1.5. Su primer contacto con el cine: Ingmar Bergman | 58 |
| 2. Actividades a finales de los cincuenta y principios de los sesenta | 60 |
| 2.1. Grupo Fórum | 60 |
| 2.2. Fundación Di Tella | 63 |
| 2.3. Instituto Torcuato Di Tella | 63 |
| 2.3.1. Recorrido de Rivas en el Di Tella | 64 |
| 2.3.2. ¿En qué consistía el trabajo del departamento de fotografía? | 65 |
| 2.4. Fotografías y exposiciones entre 1960 y 1970 | 73 |
| 2.5. Su aprendizaje con Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman | 74 |
| 2.5.1. Juan Carlos Distéfano | 74 |
| 2.5.2. Anatole Saderman | 78 |
| 2.6. Humberto Rivas: su faceta como dibujante y pintor | 82 |
| 2.6.1. Dibujo | 82 |
| 2.6.2. Pintura | 84 |
| 2.6.3. Elementos trasladados de la pintura a la fotografía | 90 |
| 2.6.4. Motivos por los cuales dejó la pintura | 91 |
| 2.7. Elvira Fuis, Ana Rivas y Cecilia Rivas | 93 |
| 2.8. Encuentro con María Helguera | 95 |

| | |
|---|------------|
| 3. Últimos años en Argentina | 97 |
| 3.1. Regreso a Buenos Aires, 1970 | 97 |
| 3.2. Su primera serie de fotografía: <i>Norte</i> (1972) | 99 |
| 3.3. Su experiencia en el cine | 101 |
| 3.4. Última exposición en Buenos Aires en la galería Arte Múltiple (1975) | 105 |
| 3.5. Últimos años en Argentina | 107 |
| Segunda parte: España (1976-2009) | 109 |
| 4. Primeros años en España: 1976-1980 | 109 |
| 4.1. Llegada a España, 1976 | 109 |
| 4.2. Trabajo con Xavier Corberó, su primer encargo de retratos | 112 |
| 4.3. La Barcelona cultural de la Transición | 113 |
| 4.4. Humberto Rivas al margen de la contracultura barcelonesa | 116 |
| 4.5. El arte y la cultura toman de nuevo impulso en España | 121 |
| 4.6. El ambiente fotográfico español | 125 |
| 4.6.1. <i>Nueva Lente</i> : la fotografía como práctica artística | 128 |
| 4.6.2. Humberto Rivas: entre dos generaciones | 132 |
| 4.7. Galería Spectrum, Grup Taller, CIFB, galería Fotomanía: una red de relaciones | 138 |
| 4.8. Su impacto en los fotógrafos catalanes | 143 |
| 4.9. Quedarse en Barcelona, la publicidad | 148 |
| 4.10. Primeras fotografías en España, 1976-1980: un periodo de apertura | 152 |
| 4.10.1. Retratos | 153 |
| 4.10.2. Paisajes urbanos | 159 |
| 4.10.3. Naturalezas | 163 |
| 4.11. Viaje a Inglaterra, 1979 | 164 |
| 5. Década del ochenta | 167 |
| 5.1. La fotografía catalana y el contexto internacional | 167 |
| 5.2. Actividades en Cataluña | 169 |
| 5.3. Las galerías se involucran | 175 |

| | |
|---|-----|
| 5.4. Proyectos: apoyo, divulgación y conservación | 177 |
| 5.5. Descubriendo su personalidad | 180 |
| 5.6. Sus amigos Griselda Gambaro y Juan Carlos Distéfano, Marcia Schwartz, Roberto Aizenberg, Anatole y Nina Saderman, llegan a Barcelona | 182 |
| 5.7. Sus fotografías en los ochenta, la consagración de un lenguaje | 186 |
| 5.7.1. El paisaje, la expresión de una condición existencial: el abandono del tiempo | 189 |
| 5.7.2. Naturalezas | 196 |
| 5.7.3. Retratos | 198 |
| 5.7.3.1. Fondos | 198 |
| 5.7.3.2. Experimentar maneras de retratar | 199 |
| 5.7.3.3. Máscaras y transfiguración | 201 |
| 5.7.3.4. Cuerpo entero y fragmentado | 204 |
| 5.7.3.5. Anécdotas del momento de retratar | 207 |
| 5.8. Su presencia como fotógrafo argentino | 210 |
| 5.8.1. Buenos Aires, años ochenta | 211 |
| 6. Entre los años ochenta y noventa | 215 |
| 6.1. Su lugar en la fotografía catalana | 215 |
| 6.2. Fine Art | 217 |
| 6.3. Proyección internacional de Humberto Rivas y la fotografía española en el exterior | 218 |
| 6.4. Su faceta pedagógica o una idea de la fotografía | 221 |
| 6.4.1. El instinto | 221 |
| 6.4.2. La técnica | 224 |
| 6.4.3. Referencias: la tradición de la pintura | 230 |
| 6.4.4. Algunos testimonios de quienes aprendieron viéndolo trabajar | 232 |
| 6.5. Fotografías en color | 237 |

| | |
|--|-----|
| 7. Década del noventa | 245 |
| 7.1. Encargos y proyectos, como parte de su producción artística | 245 |
| 7.1.1. Encargos en Francia y Portugal | 251 |
| 7.1.2. En relación a las naturalezas | 258 |
| 7.2. Retrato | 261 |
| 7.2.1. Trípticos, series y secuencias. Desmentirse a través de retrato | 262 |
| 7.2.3. Lo marginal y lo anormal | 267 |
| 7.3. Su participación en la exposición <i>Retratos:</i> <i>Fotografía española, 1948-1995</i> | 272 |
| 7.4. Divulgación de su obra | 273 |
| 7.4.1. Principales exposiciones monográficas | 273 |
| 7.4.2. Exposiciones individuales menores | 276 |
| 7.5. Representante de la fotografía española | 277 |
| 7.5.1. Fuera de España | 277 |
| 7.5.2. En el interior de España | 279 |
| 7.6. Exposiciones colectivas en el exterior | 280 |
| 7.7. Mercado | 281 |
| 7.7.1. Mercado según exposiciones | 282 |
| 7.7.2. Mercado según proyectos | 283 |
| 7.7.3. Mercado según ventas | 285 |
| 7.8. La serie <i>Huellas</i> sobre la guerra civil española | 287 |
| 8. Inicios del siglo XXI | 289 |
| 8.1. Proyectos | 289 |
| 8.1.1. Proyectos institucionales | 289 |
| 8.1.2. Corta revisión a un proyecto y una exposición | 291 |
| 8.1.3. Su aportación en las películas de Isaki Lacuesta | 293 |
| 8.1.4. Encargos fotográficos sobre la obra de Antoni Gaudí | 294 |
| 8.2. Volver sobre los mismos motivos de manera distinta | 297 |
| 8.3. Corta revisión de algunas etapas | 298 |
| 8.4. circunstancias personales | 303 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 8.5. Sus últimas fotografías | 308 |
| 8.5.1. La oscuridad | 308 |
| 8.5.2. Las manos | 314 |
| 8.6. Últimos años | 319 |
| | |
| Conclusiones | 328 |
| Exposiciones individuales | 332 |
| Exposiciones colectivas | 335 |
| Colecciones | 342 |
| Cronología | 343 |
| Bibliografía | 352 |
| Anexo 1: Catálogo Humberto Rivas (CD) | |

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a mi familia, Bonel Aristizábal, Manuela Aristizábal, Teresa Bastidas, y por supuesto a Panagiota Chronopoulou, por el apoyo incondicional que me han brindado siempre. También quisiera agradecer a la familia Rivas, Ana Rivas, Lucía Rivas, Luna Rivas, María Helguera y especialmente a Salvador del Carril, sin los cuales habría sido imposible llegar a conocer tan a fondo la vida de Humberto Rivas. Igualmente, quisiera agradecer a mi tutor, quien también ha sido el director de esta investigación, Doctor Jaume Vidal Oliveras, por el gran respeto que ha tenido siempre hacia mi persona, y por la responsabilidad con que asumió este proceso; del mismo modo extendiendo mi agradecimiento a la Universidad Autònoma de Barcelona, por apoyar esta investigación desde el principio.

También quisiera agradecer a todas las personas que tuvieron el tiempo y la dedicación para compartirme su conocimiento y experiencia, gracias por su complicidad. Ellos son: Adriana Lauria, America Sanchez, Cristina Zelich, Daniel Giralt-Miracle, Elisenda Cardona, Griselda Gambaro, Isaki Lacuesta, Joan Fontcuberta, Josep Rigol, Leopoldo Pomés, Lluís Blanc, Manolo Laguillo, Manuel Serra, Marcia Schwartz, M. Àngels Treserra, Mariano Zuzunaga, Marta Gili, Nelly Schnaith, Paco Navamuel y Pep Benlloch.

Por último, a todas las instituciones que respondieron muy amablemente a mis consultas: Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ajuntament de Girona, Ajuntament de Sant Cugat, Ayuntamiento de Alcorcón, Bibliothèque Nationale de France (BnF), Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (CNAC), Centro de Arte Alcobendas, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Colección Caixa Bank, Colección Caja de Burgos, Colección Olor Visual, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Fundación Foto Colectania, Fundación "la Caixa", Fundació Vila Casas, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Maison Européenne de la Photographie (MEP), Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA), Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT), Museu

Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Museum Folkwang, Museum of Modern Art (MoMA), TEA Tenerife Espacio de las Artes, Parlamento de Aragón.

Introducción

La presente investigación es una biografía intelectual del fotógrafo Humberto Rivas (Buenos Aires 1937, Barcelona, 2009), ganador del Premio Nacional de Fotografía 1997, y uno de los fotógrafos más reconocidos de la escena fotográfica española de finales del siglo XX. La importancia del aporte de Rivas consiste en haber sido un punto de referencia para una generación de fotógrafos en su mayoría catalanes, que lucharon desde finales de los años setenta, por otorgar a la fotografía un lugar en las artes.

De origen argentino, Rivas emigró a Barcelona en 1976 vísperas a implantarse la dictadura militar en su país. A su llegada, sintonizó con la expectativa de jóvenes fotógrafos, interesados en trascender la idea documental de la fotografía, y en cambio, proponer una fotografía como obra de creación, capaz de manifestar la expresión personal del autor. Su formación artística recibida en Argentina en los años sesenta, cuando dicho país gozaba de una importante influencia de las principales tendencias del arte moderno, le permitieron acercarse sin prejuicios a la imagen fotográfica y tratarla como un medio más de expresión. Su idea del fotógrafo como creador, ayudó a poner en marcha una serie de actividades que permitieron en las décadas posteriores, ochenta y noventa, que la fotografía entrara en la agenda de las instituciones públicas y privadas y que finalmente se impulsara un nuevo ciclo de la fotografía española, caracterizado por elevar la fotografía al estatus de obra de arte.

Uno de nuestros objetivos está en entender qué aspectos llevaron a que Rivas se convirtiera en un referente para los jóvenes fotógrafos catalanes, en un momento sin precedentes en la historia de la fotografía en España. Otro de nuestros objetivos, y acaso el central, está en explicar la obra de Humberto Rivas, y para ello también entender al artista que hay detrás. Rivas consolidó una obra amplia y coherente durante más de tres décadas. No en vano sus fotografías actualmente hacen parte de las principales colecciones del mundo.¹ Una obra que toca aspectos universales como la identidad, el

¹ Algunas instituciones que conservan obras de Rivas son: el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, la Bibliothèque Nationale de France (BnF), la Maison Européenne de la Photographie (MEP), Los Angeles County Museum

cuerpo, el territorio y la muerte. Que se construye desde la exploración del medio estrictamente fotográfico, pero que amarra sus intereses mucho más allá: en el cine, la poesía y la pintura. Sus fotografías muestran a un autor tremendamente sensible, melancólico y atraído por una belleza oscura. Un artista que se aferró a su arte para enfrentar su propia condición humana.

Así que, nuestro objetivo es proporcionar una lectura global de la obra de Humberto Rivas e insertarla en el contexto de la fotografía española.

Motivos y metodología

El interés que nos ha motivado radica en la falta de un estudio a profundidad de la obra de Humberto Rivas y de su aporte en la fotografía española. Para la realización de esta investigación hemos trabajado desde los métodos tradicionales de la historia del arte: revisión de documentos de archivo, para lo cual hemos contado con el apoyo del Archivo Humberto Rivas, donde hemos podido consultar la obra completa del fotógrafo, más de dos mil fotografías, hojas de contacto y negativos, así como documentos personales y correspondencia. También hemos recopilado información en hemerotecas, archivos e instituciones. Principalmente en Barcelona hemos estado en contacto con Archivo Giralt-Miracle, el archivo personal de Lluís Blanc y Archivo del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Básicamente recopilando información, en el caso de Giralt-Miracle sobre distintas actividades que se llevaron a cabo en la ciudad condal, en el caso de Lluís Blanc respecto a la faceta de Rivas como publicista y en el caso del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya lo referido a encargos fotográficos.

En Buenos Aires hemos estado en contacto con Centro Cultural Recoleta y con la Colección Centro de Estudios Espigas de la Fundación Espigas, de estos dos centros hemos podido obtener material valiosísimo de la actividad de Rivas en Buenos Aires en

of Art (LACMA) y el Museum Folkwang; en España el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), la Fundación Foto Colectania; y en Argentina el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

los años sesenta: artículos de revistas, notas de prensa y catálogos de exposiciones que nos sirvieron para reconstruir esa etapa de su vida. Pero también hemos estado en contacto con colecciones en EE.UU., Francia y Alemania, en las que hemos podido contrastar información, con la idea de seguir la pista de la presencia de Rivas en diversas actividades y exposiciones. Del mismo modo realizamos una recuperación de la historia oral, con más de una veintena de entrevistas realizadas a familiares, amigos de Humberto Rivas, y personalidades importantes de la escena fotográfica española.

Siguiendo el orden de los encuentros, las personas entrevistadas fueron: María Helguera, Salvador del Carril, Manuel Serra, Joan Fontcuberta, America Sanchez, Daniel Giralt-Miracle, Nelly schnaith, Manolo Laguillo, Griselda Gambaro, Luna Rivas, Lluís Blanc, M. Àngels Treserra, Lucía Rivas, Paco Navamuel, Elisenda Cardona, Mariano Zuzunaga, Marta Gili, Leopoldo Pomés, Marcia Schwartz, Cristina Zelich y Josep Rigol.

Avanzando en una colaboración mutua con el Archivo Humberto Rivas, surgió la idea de que la biblioteca personal del fotógrafo fuera donada a la Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona. Lo que requirió por nuestra parte la correcta indexación de 664 volúmenes, que finalmente fueron depositados en la universidad en noviembre de 2017.

Por último, decir que, en el transcurso de esta investigación, hemos participado en los Seminarios de Investigaciones Doctorales organizado por el Departament d'Art i Musicologia en los años 2017 y 2018 en la Universitat Autònoma de Barcelona; en la mesa redonda «Territori Humberto Rivas. Més enllà de la fotografia», organizada por el Arxiu Fotogràfic de Barcelona en La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona en 2017; con una comunicación en el *Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en Investigación y Docencia de la Fotografía*, en la Universitat Politècnica de València, publicada por la misma universidad; y finalmente, con una primera aproximación publicada en el catálogo de la exposición *Humberto Rivas* por la Fundación Mapfre en Madrid en septiembre de 2018.

Corto resumen de la investigación

Esta biografía se desarrolla de un modo cronológico en dos partes, la primera, en Buenos Aires, que recorre la infancia, adolescencia y juventud de Humberto Rivas. Y la segunda, corresponde a España, desde su llegada a Barcelona con treinta y ocho años de edad en 1976, hasta el 2009 año de su fallecimiento en la ciudad condal.

En Buenos Aires hemos partido de describir su infancia, determinante para entender los valores que va a incorporar a su vida y el desarrollo de su personalidad. Así como lo que significó para él, haber crecido en una familia de limitados recursos económicos, de donde proviene una preocupación constante en su vida: responder económicamente por su familia. También nos hemos interesado en describir el ambiente del Buenos Aires, fuente de inspiración para el Rivas posterior.

A continuación, describimos su contacto con el mundo cultural ya en la adolescencia, su trabajo como dibujante en la agencia de publicidad de Rubén Corrado, quien lo introduce en el mundo de la pintura y la cultura bonaerense en general. Luego, su participación en el grupo Fórum de fotografía, un grupo con intereses artísticos desde la fotografía, y sus primeras exposiciones que se intercalaban entre fotografía, pintura y dibujo.

En esta etapa de despertar de inquietudes artísticas, hemos tenido en cuenta el desarrollo de la escena cinéfila en Buenos Aires. El contacto de Rivas con las películas de Bergman razón por la cual decide dedicarse a la fotografía. También hemos querido referirnos a la producción cinematográfica local, jóvenes cineastas que hicieron un aporte importante, con producciones que llegaron a ser reconocidas fuera de Argentina. En esta actividad Rivas estuvo presente también como autor, con el rodaje de su cortometraje *Unos y otros* (1973).

Nos referimos también a la actividad que Rivas llevó a cabo como director del departamento de Fotografía del Instituto Torcuato Di Tella, donde trabajó los diez años que estuvo en funcionamiento. Un periodo fundamental para su formación como artista.

Durante los años del Di Tella, Rivas conoció a quienes serían sus maestros, Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman. Así que hemos dedicado un apartado para explicar sus relaciones y las posibles enseñanzas que pudieron transmitirle.

En el transcurso de estos acontecimientos concentrados en los años sesenta, nos referimos a episodios más personales, como su primer matrimonio, el nacimiento de sus dos hijas y su posterior separación, la cual coincide con su encuentro con María Helguera quien será la compañera de su vida. Entre estos sucesos encontramos por primera vez la dificultad de Humberto Rivas por abrirse a compartir problemas personales, una de las claves de una personalidad hermética que reconoceremos en distintas etapas de su vida, y que permitirá hasta cierto punto explicar ese mundo de misterio y soledad que imprime a sus fotografías.

Finalmente, en los años setenta narramos los sucesos vividos en vísperas del golpe de Estado en Argentina. La constatación que, si bien Rivas no fue un exiliado político, era imposible desarrollar su profesión en un ambiente tan violento e incierto, que suponía el inminente golpe de Estado efectuado por la Junta Militar.

En el tránsito de Buenos Aires a Barcelona vemos cómo artistas e intelectuales, muchos de ellos amigos de Rivas, terminan por exiliarse en países europeos, y la manera que, en un sentido inverso, Barcelona experimenta con gran expectativa y entusiasmo la llegada de la democracia. La esperanza de construir una nueva idea de país, más abierto, democrático y moderno.

Una vez en España, hemos intentado describir la Barcelona que Rivas encontró, una ciudad muy diferente a la que sería después, en la que todo estaba por hacer. En sus primeros cuatro años se da su encuentro no solo con una cultura diferente, y lo que ello supone, sino su maduración como artista, un proceso de exploración de sus posibilidades expresivas. Reflexionamos en sus fotografías recientes a partir de un análisis comparativo con sus fotografías anteriores realizadas en Argentina.

Además, realizamos una aproximación a la escena catalana: el primer encargo que recibe de parte del artista Xavier Corberó, seguidamente, su encuentro con Albert Guspi, a través del cual comenzó a dictar clases en el Grup Taller d'Art Fotogràfic y a exponer en la galería Spectrum, único espacio expositivo de fotografía en Barcelona, y en donde se da su encuentro con los jóvenes fotógrafos catalanes.

Posteriormente, planteamos la década del ochenta desde dos perspectivas. Por un lado, la consolidación definitiva de un nuevo ciclo para la fotografía en España, lo que se conoció como la «fotografía creativa». La aparición de importantes festivales de fotografía, nuevas galerías, exposiciones y proyectos que se llevaron a cabo, no solo en Cataluña sino en España y el exterior. Por otro lado, reflexionamos en su obra, la manera en que sus distintos temas adoptan unas formas características y definitorias. A esta etapa la hemos denominado: la consagración de un lenguaje.

Entre las décadas del ochenta y noventa, mostramos su figura en el panorama de la fotografía argentina, y su proyección internacional debido a la divulgación de la fotografía española en el exterior. También, dedicamos una parte para referirnos a su actividad pedagógica, y por último, a su fotografía en color, mayormente concentrada en la década del ochenta.

Durante la década del noventa nos referimos a la evolución que tuvo su obra, por un lado, desde los distintos encargos y actividades tanto en España como en el exterior; y por otro lado, refiriéndonos específicamente al retrato. Aquí tocamos su interés por el mundo del travestismo y por la ambigüedad sexual, así como por las composiciones a partir de varias fotografías.

Si la década del ochenta fue la consagración de un lenguaje personal, la década del noventa es el reconocimiento de su trayectoria como fotógrafo. En 1992 gana el premio Konex en Argentina, en 1996 el premio Artes Plásticas Ciudad de Barcelona y en 1997 el Premio Nacional de Fotografía de España. Bajo estas circunstancias Rivas realizó sus

retrospectivas más amplias y se editan catálogos más completos, de lo cual hacemos un análisis descriptivo.

Al mismo tiempo, aunque es el momento de mayor reconocimiento, estos años contrastan con el cierre de la agencia de publicidad de Lluís Blanc, quien le proporcionaba la mayor cantidad de trabajo. Por consiguiente, nos hemos preguntado por la manera como su obra se movía en el mercado del arte, a partir de encargos, exposiciones y ventas.

Por último, en este apartado dedicado a la década del noventa tocamos dos sucesos; uno, en relación a la exposición *Retratos: Fotografía española 1848 - 1995*, en la que su participación nos acerca un poco más a su personalidad y su concepción acerca de la creación fotográfica; y otro, la elaboración de su serie *Huellas de la Guerra Civil*. Si bien esta serie se extiende más allá de los límites de esta década, es en este momento que obtiene la beca Endesa para su realización, por lo cual, cuando se plantea culminarlo como un proyecto unitario.

En el siglo XXI, los siete años que estuvo trabajando en su obra llevó a cabo varios encargos fotográficos, la mayoría de tipo institucional. Es el momento en que se constata la aparición de su enfermedad, y esto se suma a una serie de episodios que desde su personalidad hermética van a ser de difícil asimilación. Partiendo de la revisión de las fotografías de este último periodo, nos preguntamos de qué manera su situación personal y los encargos fotográficos, influyeron en la producción de su obra. Si acaso el artista entró en una repetición de ideas y formas ya resueltas características de su estilo, con la intención de resolver los encargos y obtener unos ingresos, necesarios, además; o si en cambio, encontró una manera de volcar lo que estaba viviendo a su obra, adentrándose en un camino sin retorno hacia su propio mundo sugerente, misterioso y metafísico.

II. Estado de la Cuestión

El siguiente Estado de la Cuestión se ha realizado basándonos en la consulta de las siguientes fuentes: catálogos de exposiciones individuales y colectivas; libros; artículos de prensa; artículos en revistas especializadas sobre fotografía; y publicaciones monográficas. De los distintos textos aquí nombrados, nos hemos esmerado en analizar con más detalle aquellos que, sin importar su tipo, han aportado una lectura y han buscado interpretar su obra.

Lo hemos planteado en orden cronológico, escritos realizados en Buenos Aires en los años setenta y luego en España en los ochenta y noventa. A su vez el lector encontrará una relación temática. Uno, Buenos Aires, la figura multidisciplinar de Rivas, su incursión en el dibujo, la pintura y la fotografía. Dos, las primeras lecturas realizadas desde España, escritos en relación al retrato, debido a que su trabajo en una primera instancia estuvo asociado al de retratista. Tres, la manera en que se trató su figura desde Argentina, al ser su origen y al un tener contacto continuo con aquel país, nos pareció adecuado preguntarnos por la lectura que se hizo desde allí. Cuatro, una revisión internacional con escritos publicados en Alemania, Francia e Italia en los que figuró como fotógrafo español. Cinco, un repaso por las ideas expuestas por Nelly Schnaith, amiga personal de Rivas y con seguridad quien más escribió acerca de su obra. Seis, una revisión a los principales compendios de historia de la fotografía. Siete, los años noventa, revisamos el interés que se tuvo por interpretar su obra desde tres conceptos: metafísica, romántico y siniestro. Y ocho, la mirada que se tuvo en los años 2000.

Buenos Aires

Humberto Rivas entró muy joven a trabajar en el área de los textiles con la idea de ayudar a su familia. Tanto su padre como su madre eran trabajadores en la industria textil. En la fábrica donde trabajó, la Asociación Católica de Obreros Textiles y Empleados de Campomar, editaron un pequeño boletín que data del año 1952 y en el que encontramos por primera vez una referencia a su relación con el dibujo. El joven Humberto Rivas

aparecía como uno de los tres alumnos más destacados, distinguido por su seriedad, su afán de superación y su vocación artística:

Además de sus estudios textiles que inició con las mejores calificaciones, siente pasión por el dibujo artístico y para perfeccionarse sigue un curso especial. Además, procura llevar a su espíritu los más variados conocimientos en base a una lectura metodizada y orientada por sus profesores y la dirección.²

Humberto Rivas contaba con 15 años de edad cuando manifestó su inclinación por el dibujo. Trabajó como obrero textil entre los 14 y los 16 años, entre 1951 y 1954. A partir de esta fecha y hasta bien entrada la década del sesenta, Rivas vive un periodo intenso y ecléctico. Marcado por su trabajo como dibujante en publicidad, su incursión en la pintura, la atracción que despierta por el cine, su primer contacto con la fotografía, en otras palabras, es cuando entra en contacto con la actividad artística y cultural de la ciudad.

En 1959 entró a formar parte del grupo Fórum de fotografía. Jóvenes fotógrafos que reivindicaban los principios de la Fotografía Subjetiva promulgada por el fotógrafo Otto Steinert (1915-1978). Una fotografía que buscaba alejarse de la representación documental y explorar las propiedades del medio. Por este tiempo, encontramos un texto escrito por Aldo Pellegrini que se incluyó en una carpeta realizada por los integrantes del grupo Fórum. La idea expuesta por Pellegrini para definir las aspiraciones del grupo, fue la reivindicación de la fotografía como arte. Para Pellegrini, el fotógrafo surgía del artista al reconocer en la cámara un medio con características propias como la luz y la forma, que le permitían explorar la llamada fotogenia, la búsqueda de la belleza en relación con las formas y los tonos.

Los objetos reproducidos aparecían unas veces más bellos, otras se empobrecían. El Fotógrafo analizó la propiedad de las cosas que las hacían más bellas al ser traducidas

² «Escuelas de Orientación Profesional Campomar: nuestros alumnos», en *Boletín Obras Sociales Campomar: ACOTEC. Asociación Católica de Obreros Textiles y Empleados de Campomar*, 6 (octubre-diciembre de 1952), p. 17.

y las denominó fotogenia, descubriendo que la luz hábilmente manejada, constituye el factor primordial de esta cualidad de los objetos.³

El ambiente reflexivo entorno a la fotografía como una herramienta de expresión, cuyas características del propio medio debían ser exploradas en pro de una imagen lograda, habría de ser una primera lectura que Rivas escuchaba de su propio trabajo. Podemos imaginar también que estas ideas llenaban las aspiraciones y las inquietudes del grupo en sus reuniones y encuentros. Aunque su participación en este grupo no duro mucho, este breve referente muestra un primer contacto que tuvo Rivas en la relación a la fotografía como hecho artístico.

También, habría que decir que la figura de Aldo Pellegrini en el contexto del arte argentino era muy relevante. Su labor como crítico de arte, conocedor de las tendencias europeas y norteamericanas, le llevaron a tener una intensa actividad entorno a la producción artística argentina. Con este escrito, Pellegrini daba un impulso al grupo Fórum, contribuyendo en sus pretensiones: realizar exposiciones, entrar a los museos, lograr que la fotografía llegara al público de otra manera y reivindicar un valor en el mercado del arte para la fotografía.

Durante este tiempo Rivas estuvo dedicado sobre todo a la pintura, tarea que compaginó con la fotografía. En 1962, fue llamado por Juan Carlos Distéfano para integrarse al equipo del Instituto Torcuato Di Tella, en el área de fotografía. Durante estos años aparecieron dos textos que se refirieron a su faceta de pintor: El catálogo de la exposición *Surrealismo en la Argentina* (1967). Y el libro *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea* (1967), ambos escritos por Aldo Pellegrini.

La exposición *Surrealismo en la Argentina* intentó agrupar a distintos artistas que no necesariamente eran surrealistas, como el caso de Juan Carlos Distéfano o el propio Rivas. Sin embargo, Pellegrini insistió en juntar distintos discursos, bajo una idea surrealista, cuyo principio fundamental fuera «lo imaginado». En este texto encontramos

³ Aldo Pellegrini, «La luz encierra el secreto de la belleza visual de la realidad...», en *Carpeta Fotografías del grupo Forum*. Prólogo, 1959.

una primera interpretación de las pinturas de Rivas: «La tela mimetiza los objetos para contener las figuras que se escapan a la realidad».⁴

En su segundo escrito, *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea*, Pellegrini vuelve a referirse a la figura de Rivas, esta vez dentro de lo que el crítico definió como «Nueva Figuración». Un movimiento contemporáneo al pop argentino. La Nueva Figuración, representaba la ruptura de los límites entre abstracción y figuración. La figura literal debía ser tratada con la libertad que se trataba cualquier figura abstracta. Ejemplos como los de De Kooning o Dubuffet al igual que los que denominaba: ejercicios artísticos, estructuras visuales, situaciones plásticas, o ambientaciones; no dejaban de ser la constatación de la libertad que tenía el artista para pasar de la figuración a la abstracción. El desarrollo técnico debía surgir de la necesidad del artista por imponer una visión personal y los trabajos finalmente se percibían como un flujo de expresión emocional:

En todos estos artistas, como en los neofigurativos posteriores, la imagen es utilizada solo en su aspecto de signo y no como reproducción, ni siquiera como interpretación. Al formar parte el arte del gran mundo general de la comunicación, se convierte en transmisor de las formas psíquicas de los hechos reales, y no en transmisor de la reproducción directa de estos mismos hechos reales.⁵

Puntualmente, acerca de las pinturas de Rivas, decía: «Deben señalarse sus recientes cuadros en los que el contorno del marco adquiere forma figurativa (Shaped canvas figurativo) que sirven de base a imágenes de temperatura expresionista».⁶ Además de Rivas, aparecen artistas como: Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, y Juan Carlos Distéfano, a quienes Rivas retratará posteriormente en fotografía.

Aunque no tuvo un largo recorrido como pintor, desde sus inicios, Rivas se inclinó hacia una imagen de carácter expresivo, transmisora de emociones. Además, estos textos

⁴ Aldo Pellegrini, *El Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, 1967, p. 17.

⁵ Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 1967, p.90.

⁶ *Ibidem*, p. 98.

muestran su participación en el rico entorno de la vanguardia artística argentina, definido ideológicamente por la idea de la libertad creadora, lo que le permitió explorar una sensibilidad que después llevaría en la fotografía.

Durante su estancia en el Instituto Torcuato Di Tella, hubo tres artículos de prensa que mencionaron su trabajo. El primero en el año 1964 en la revista *Primera Plana*,⁷ se refirió a su labor fotográfica como sucedánea de la pintura. Resaltaba su exposición en la galería Lirolay, y destacaba su trabajo en los catálogos del Instituto Di Tella. El artículo también hacía hincapié en su trabajo multidisciplinar, basándose en las palabras de Rivas: «Estudí pintura, seguí cursos particulares de cinematografía, y hace solo cuatro años que me dedico a la fotografía, en la que me considero un autodidacto; admiro a Cartier Bresson y a Ernst Hass».⁸

Un segundo artículo, «*Quien es quien: Humberto Rivas*» publicado en 1968, se refería en los siguientes términos a su incipiente trabajo como fotógrafo:

Alrededor de 1959 o tal vez 1960, Humberto Rivas, pintor aficionado al cine encontró una nueva forma de expresarse a través de una cámara de fotos [...] Todas las fotos de Rivas tienen concluyentemente algo en común: un clima personal que se acomoda perfectamente a la personalidad del instituto Di Tella. La iluminación es siempre luz ambiente o sun-gun con Leica para 35 mm y Hasselblad para 6x6. El positivado se realiza generalmente con papel de contraste para aumentar el efecto logrado con un revelado enérgico.⁹

Y un tercer artículo destacaba los procedimientos técnicos bajo los cuales había realizado la fotografía *María*, 1973:

Para la realización de la fotografía se utilizó luz de cuarzo: dos luces de 1000w, rebotadas en paraguas blanco a 45° y una de 1000w rebotada en el telgopor como relleno, a la derecha de la cámara; así mismo, empleó película Plus X4x5",

⁷ «La vida empieza de los 20 a los 30», en *Primera Plana: Artes y espectáculos*, 13 de octubre de 1964, p. 36.

⁸ *Ibidem*.

⁹ «Quién es quién: Humberto Rivas», en *Fotografía*, mayo de 1968, pp. 151-153.

revelador D-76 con un tiempo de revelado de 8' a 20oC. Usó una cámara Sinar 4x5.¹⁰

Podríamos resumir que, la mirada que se tuvo de Humberto Rivas desde el comienzo, coincide con la idea que se tendrá de él en años posteriores. Se destaca su interés por un desarrollo técnico de alto nivel, la fotografía como medio de expresión y el clima personal que impone en sus fotografías; Además, una mirada con mucho respeto hacia su persona. Es posible que Rivas transmitiera esa idea de sí mismo desde el comienzo.

Siete años mas tarde, en 1975 tuvo lugar en la galería Arte Múltiple de Buenos Aires una exposición en la que mostró un corpus más amplio de retratos. *La opinión Cultural* hizo pública una reseña escrita por Luis A. Aubele. Aparecieron aspectos como el encuentro con Anatole Saderman, fotógrafo ruso afincado en Buenos Aires, quien se convirtió en un referente fundamental para su desarrollo como artista, y a quien dedicó esta muestra. También se habló de su influencia de Ingmar Bergman, y se incluyó la cita de Richard Avedon que Rivas había puesto en el catálogo: «un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que está siendo fotografiado y esta certeza es tan importante para la fotografía como su vestido o su apariencia».¹¹ Su reconocimiento a Saderman, Avedon y Bergman, sitúan sus referentes y su contexto.

Con motivo de esta muestra, Luis A. Aubele, se refirió a los retratos de Rivas del siguiente modo: «Las paredes de Arte Múltiple, así, son las candilejas de una extraña comedia donde los actores dejan momentáneamente sus profesiones (travesti, escritor, pintor, domadora de leones en el circo Rhiling Brothers) para interpretarse en otra dimensión».¹² Hay en esta lectura una idea de que el fotógrafo logra mostrar a sus retratados más allá de sus profesiones, en su esencia. Este es el principio de su figura como retratista, aquel que es capaz de mostrar algo más, de lo que la persona quiere mostrar. Esta, que fue la última exposición en Buenos Aires era el inicio de lo que buscaría con ambición, consolidar una obra personal.

¹⁰ «La Fotografía: Retrato de María Helguera», en *Filmar y Ver*, agosto de 1973, p. 32.

¹¹ Luis A. Aubele, «La exposición de fotografía del retratista Humberto Rivas: Los personajes en la pared», en *La Opinión Cultural*, 16 de noviembre de 1975, p. 5.

¹² *Ibidem*.

Rivas en España, primeras lecturas

Una vez en España, Rivas es conocido como retratista. El primer artículo que se refiere a su trabajo fue escrito por Lyliane Boyer para la revista *Photocinema*.¹³ Se refirió a Rivas, ya no bajo la figura del pintor, sino como el artista surgido de la experimentación de los años sesenta en la Argentina y destacaba, como parte fundamental de su formación, el rico ambiente cultural vivido en aquel lugar y en aquel momento. Destacó en sus retratos tres aspectos: uno, el retrato es resultado de la complicidad entre fotógrafo y fotografiado; dos, Rivas busca una imagen sin artificios; por último, deja sobre la mesa conceptos como la desnudez y la identidad. Es una visión temprana que reconoce unas formas, pero no recaba en las intenciones del fotógrafo.

Posteriormente, en 1979, el fotógrafo Manolo Laguillo escribió el texto para el catálogo de la exposición de Rivas en la galería Fotomanía. El vínculo entre Laguillo y Rivas es significativo, ya que Rivas fue profesor suyo en 1977 en un seminario sobre el retrato que se llevó a cabo en *El Grup Taller d'Art Fotogràfic* que entonces pasó a llamarse *Taller Fotogràfic Spectrum/Canon*, debido a la financiación que recibía de la marca Canon. A partir de este momento, Rivas y Laguillo entablaron una muy buena amistad, y durante los siguientes cuatro años se dedicaron a salir juntos a fotografiar distintos lugares de la ciudad. Durante este tiempo vivieron un periodo muy intenso que los llevó a perfeccionar sus procedimientos y a desarrollar juntos el «sistema de zonas» para obtener mejores resultados en las fotografías.

Así que los escritos de Laguillo deben ser vistos como los de alguien que conoce a Rivas y su manera de trabajar, pero también de alguien que lo ve como su maestro, como un referente en su interés por la fotografía artística. Laguillo reconoció rápidamente ciertos principios que rigen la creación fotográfica de Rivas:

...evita como innecesario cualquier truco o montaje de laboratorio posterior a la toma. Lo único que es objeto de manipulación, la realidad misma, deviene

¹³ Lyliane Boyer, «Humberto Rivas: Portraits vus de l'intérieur», en *Photocinema*, abril de 1977, núm. 56, pp. 42-49.

pretexto sobre el cual construir, materia prima a metamorfosear en un objeto bidimensional que reproduce sin ambages y hasta el mínimo detalle un mundo a la vez que reticentemente alude a otro, poniendo así en duda al primero. Reveladores signos indicadores de los huecos y quiebros en que abunda todo.¹⁴

Esta reflexión, aunque temprana, es reveladora: el fotógrafo evoca una realidad oculta a partir de una realidad visible. En este sentido se complementa la idea de Boyer, en cuanto se utiliza el modelo para unos fines personales, pero se explica cuales son esos fines, insinuar que hay algo detrás de lo que se ve. Además, Laguillo descubre otros intereses, mostrar la inevitabilidad del tiempo: «La figura es el pretexto para exponer una opinión sobre la condición humana en general, sobre el contraste perfección/decadencia, sobre la inevitabilidad del tiempo».¹⁵ La idea del tiempo, como eje de interés del artista, será abordado por distintos autores, Humberto Rivas también reconocerá su voluntad por evocar voluntariamente la sensación de algo que estuvo, pero ya no está. El olvido, la ausencia, la nostalgia, sensaciones que son atravesadas por la «inevitabilidad del tiempo».

Por último, Laguillo se refirió a sus fotografías de paisajes urbanos e industriales. Rivas era conocido como retratista, porque en sus primeras exposiciones se mostraron mayormente retratos, y porque a su llegada había recibido el encargo, por parte del artista Xavier Corberó, de retratar personalidades de la cultura catalana. Así que referirse a sus paisajes, era algo que solo podía hacerlo alguien que estaba viviendo con él esa experiencia:

Me gustaría referirme a las cosas que paralelamente hace Humberto Rivas, muy poco relacionadas en apariencia con su faceta mas conocida de retratista ¿significa, en efecto, un cambio de dirección dedicarse al paisaje urbano e industrial con una cámara de placas nueve por doce? creo que no, pues resulta interesante fijarse en cómo una importante serie de esquinas puede ser contemplada como una variación, estilizada y reducida al esqueleto, de el rostro.

¹⁴ Manolo Laguillo, *Humberto Rivas: Fotografía*. Barcelona: Galería Fotomanía, 1979.

¹⁵ *Ibíd.*

Resultaría entonces que Humberto Rivas no ha dejado nunca de hacer retrato o, al revés, si consideramos la cara como una barroquización del concepto «esquina», es eso lo que en el fondo no habría dejado nunca de fotografiar.¹⁶

El paralelo que traza en sus diferentes temas es premonitorio. Posteriormente, otros autores buscarán puntos en común entre sus retratos, naturalezas y paisajes, como una manera de dar explicación a las intenciones de fondo del artista. Resumiendo, las pautas que Laguillo ofreció para explicar la obra de Rivas fueron: por un lado, Rivas reproduce el mundo visible con la intención de aludir a su mundo oculto; por otro, impone una opinión personal que trata sobre el ser humano y la condición del tiempo; y finalmente, más allá de los distintos temas, hay una unidad, un universo coherente.

Por su parte, Roberto Rosenfeldt, en un texto posterior al de Laguillo avanza otra idea sobre sus retratos: el interés del fotógrafo radicaba en hacer evidente lo imperfecto del modelo, incluso, insinuó, quizás de ahí venía su minucioso trabajo técnico. Esto recae en un interés de fondo, descubrir al otro desde la fisura. Una incipiente semilla del concepto de lo siniestro que se desarrollará en años posteriores:

A cada uno, famoso o desconocido, anciano o adolescente, le pide un gesto para recomponer el rostro familiar y problemático del hombre. [...] Cada modelo puede tener su propia respuesta. Pero lo que se redime a través de la lente es la inquisición, las marcas del dolor, los rastros de la duda, la incuestionable imperfección, la innegable evidencia de ser así.¹⁷

Rosenfeldt también realizó una observación a sus paisajes, interesados según él en la presencia humana debido a su ausencia. Era la primera vez que se hablaba en estos términos. La presencia de la ausencia, es una idea capital que abordarán lecturas posteriores sobre su obra. Es una idea muy relacionada con hacer visible el inevitable paso del tiempo, así como la representación de algo que insinúa lo que no muestra, lo

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Roberto Rosenfeldt, «*El fulgor de las sombras*», en Joan Queralt, Nelly Schnaith, *Coppola, Humberto Rivas: Fotógrafos Argentinos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982 p. 16.

visible y lo oculto. La presencia de la ausencia, es un concepto que alimenta ideas ya planteadas, las articula desde unos lazos mucho más emotivos y sensibles, más poéticos.

A principios del ochenta, Hugo Monzón, escribió un corto artículo titulado *El clima interior*, con el que apuntaba, desde el mismo título, una cuestión importante, sobre la que va a recaer las reflexiones sobre todo de Nelly Schnaith. El clima interior supone que una misma emoción puede tener referentes visuales distintos: «No solo por sus notorias virtudes técnicas, o por ciertos rasgos formales constantes en el autor, sino por la estrecha ligazón que entre sí mantienen esas imágenes en cuanto sentido, tiempo, clima».¹⁸

El año siguiente salió una corta reseña en la revista *Gran Bazaar*, sobre sus fotografías de interiores, la primera que se hacía, ofrecía una lectura de corte poético y melancólico que bien podría describir el clima interior al que se refería Monzón. Los interiores los describía como «teatros del interior». Espacios que aluden al olvido y la memoria. Las fotografías eran vistas como portadoras de una emoción, lejos de documentar, reconocían en ellas cierta solemnidad que permitía entrar a ver, y no solo dejar la fotografía «a su destino de fragmento, de apunte, citación».¹⁹

En conclusión, las primeras lecturas que se hicieron sobre parte de su obra que hasta entonces había desarrollado, dejaron en el aire conceptos como la desnudez y la identidad propuestos por Boyer; la evocación de una realidad oculta a partir de una visible, propuesto por Laguillo; el interés del fotógrafo por hacer evidente las marcas del dolor, la imperfección y la fisura, para recabar en un rostro familiar y problemático, desde la idea de Rosenfeldt; y, lo referido a «un clima personal» como una manera de abarcar sus distintos temas. Una obra permeada por sensaciones en relación al olvido, lo inevitable del tiempo y la ausencia.

¹⁸ Hugo Monzón, «El clima permanente», en *Clarín*, 21 de noviembre de 1981, p. 22.

¹⁹ «Altre voce, altre stanze: le immagini di Humberto Rivas», en *Gran Bazaar: Revista monográfica di ambiente, immagini, luoghi, architetture, persone, design, cose e parole*, enero y febrero de 1982, núm. 1 y 2, p. 184.

Maneras de entender sus retratos en la década del ochenta

Después de seis años en España, Rivas realizó en Buenos Aires una exposición en la galería Arte Múltiple, la misma donde había hecho su última muestra. El diario *El Porteño de Buenos Aires*²⁰ se refirió a ciertos cambios en sus retratos. Un ajuste en la forma que le trajo su experiencia en Europa:

Personajes en cuya cara transcurre una vida extraña, muy densa (la cara de una mujer, el cuerpo de una mujer embarazada), organizan un mundo que algunos han considerado cruel, como de "scrache" de prontuario, en referencia a muestras anteriores, donde un mundo parecido se movía dentro de una luz menos cruda, quizá más poética.²¹

Su obra había cambiado y las lecturas hacia ella comenzarían a cambiar. La crítica empezaba a reconocer en ésta una intención más cruda y austera. Para el año de 1984, Humberto Rivas fue citado en distintas notas de prensa²² con motivo de las exposiciones: *259 imágenes fotografía actual en España* y la exposición *Retrats* en el Centre Fotogràfic Visor en Valencia. Todos los citados conservaron la idea de un retrato psicológico, austero, sin poses, sin ambientes y sin artificios.

Con motivo de la exposición en la galería Fuji de Sao Paulo Brasil en 1982 se publicó el artículo *13 Fotógrafos Contemporáneos Españoles*, entre los que estaba Rivas. Aparecía aquí una observación hacia un fotógrafo con intenciones ya no tan ingenuas: «Se adivina un fotógrafo autoritario y "eclipsado" al mismo tiempo, catalizador de las "locuras" que existen en cada ser humano y que él, el psicoanalista de lo invisible consigue desnudar, en la foto».²³

²⁰ «Humberto Rivas: de la crueldad del mundo», en *El Porteño*, enero de 1982, pp. 45-46.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² Artículos como: Josep Merita, «Aquella Mirada», en *El Temps*, 5 de noviembre de 1984, p. 41; Josep Vicent Monzó, «Los Retratos de Humberto Rivas», en *Magazin*, 14 de octubre de 1984 p. 10; Oscar Berdugo, «Humberto Rivas, traición y crueldad», en *El País*, 26 de mayo de 1984, p. 4; Lluís Permanyer, «Retratos tremendos», en *La Vanguardia*, 31 de marzo de 1984.

²³ Stefania Bril, «A Imagem da spanha que chega através da fotografia», en *O Estado de S. Paulo*, 19 de septiembre de 1982, pp. 48-49

Por su parte Óscar Berdugo continuó en un sentido similar. En la relación fotógrafo modelo, predominaba el dominio del fotógrafo:

No estoy de acuerdo en que la imagen resultante en un retrato nazca de la conjunción de dos personalidades: la del fotógrafo y la del sujeto/modelo. Es siempre una la idea triunfante y siempre proviene de otro lado del objetivo cuando detrás hay un autor.²⁴

Y más adelante, remarcando esa ventaja por parte del fotógrafo:

Para mí, esas fotografías constituyen un supremo corte de mangas dirigido hacia los que tantas veces habrán alabado la humanidad de sus retratos [...] con una mínima capacidad de abstracción es casi inevitable ver planear por estos retratos una sensación de crueldad.²⁵

Las ideas posteriores sobre sus retratos se preguntaron por el encuentro del retratado con el espectador. Algunos textos quisieron ver sus retratos, o bien concebidos para turbar la distendida contemplación de sus espectadores,²⁶ o desde la idea de la imagen espejo, debido a la carencia de gestos.²⁷ Pero la idea que se va a mantener, será la propuesta por Manuel Santos:²⁸ Entender sus retratos no como una imagen que ha detenido el tiempo, sino una imagen que muestra un tiempo detenido. Un rostro anclado al tiempo que coloca en situación a quien lo observa.

Mirada desde argentina

Una vez Rivas estuvo radicado en España, la primera publicación que se realizó en el extranjero fue en 1977 en la revista francesa *Photocinema*, cuyo texto de Lyliane Boyer ya hemos mencionado. Posteriormente encontramos cortas referencias a su trabajo

²⁴ Oscar Berdugo, «Humberto Rivas, traición y crueldad». en *El País*, 26 de mayo de 1984, p.4

²⁵ Oscar Berdugo, «Humberto Rivas, traición y crueldad», en *El País*, 26 de mayo de 1984, p.4

²⁶ Idea expuesta por Alfredo Romero en: Alfredo Romero, «Cuando el retrato no hace concesiones», en *Fotografía Crítica*, 16 de febrero de 1983, p. 30.

²⁷ Rafael Doctor Roncero, «Un nuevo capítulo», en *España ayer y hoy: Escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*. Madrid: España Nuevo Milenio, 2000, pp. 189-193.

²⁸ Manuel Santos, «Humberto Rivas: El reto de la desnudez», en *Photovision*, núm 21, p. 7.

realizadas desde Argentina: *Fotografía Argentina Actual*, publicado por la editorial La Azotea con un texto de Sara Facio, y el catálogo de la exposición *Vida Argentina en Fotos*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con el comisariado de Sammer Makarius, quien había sido compañero de Rivas en el grupo Fórum. En ambas publicaciones su figura fue citada dentro de las «nuevas tendencias» de la fotografía argentina, una fotografía expresiva que manifiesta la visión personal del autor, sin aportar realmente algo diferente.

Las lecturas que se hicieron de Rivas en el contexto argentino, son escasas. Esto se debe a que Rivas, no participó en el desarrollo de la fotografía argentina, como sí lo hizo en la fotografía española. Aunque llegó a dictar varios talleres en Buenos Aires, coordinados principalmente por Sara Facio, con quien tuvo una cordial relación, y realizó exposiciones importantes; no era una actividad constante ni prolongada. Su círculo de amigos fotógrafos, salvo Anatole Saderman, estaba concentrado en España. Las relaciones con artistas argentinos fueron mucho más de tipo personal y afectivo, como el caso de Juan Carlos Distéfano, el diseñador Rubén Fontana, la pintora Marcia Schwartz y los fotógrafos Oscar Pintor, Juan Travník y Adriana Lestido. Sus visitas a Argentina eran esporádicas, mas o menos una cada cuatro años y las aprovechaba para organizar sus propias exposiciones, visitar familiares y amigos.

Lo que sí aprovechó, fue la figura de fotógrafo argentino dentro de la fotografía latinoamericana, que le permitió participar en exposiciones y festivales en la década del ochenta y del noventa.²⁹ Aunque se publicaron algunos artículos de prensa³⁰, en sus respectivos catálogos no hubo una aportación significativa en la interpretación de su trabajo.

²⁹ *Photographie Argentine Contemporaine* en la galería Agathe Gaillard, París, 1981; *Fotografie Lateinamerika Von 1860 Bis Heute*, Zúrich, 1981; *Photographes Latino-Américains en Europe, Mois de la Photo*, París, 1986; *22 Rencontres internationales de la photographie*, Arles, 1991; *100 anni di fotografia argentina*, Milán, 1997.

³⁰ Nuridsany, M. (28 enero 1981). Pleins feux sur l'Amérique latine. *Le Figaro*, p. 21. En el que se referían a Rivas como: "d'excellents portraits d'Humberto Rivas" (cita). también aparecía en: Caujolle, C. (7 febrero 1981). Portraits en provenance d'Argentine: Photographie argentine contemporaine chez Agathe Gaillard. *Liberation*, p. 18. Y sin dar detalles sobre su obra, lo que sí aparece en este último, es la fotografía de Violeta la Burra, erróneamente llamada "Indien" en: Visions Latines. (9 febrero 1981). *Nouvel Observateur*, p.10.

Rivas fotógrafo español, mirada internacional

En los años ochenta, existen varias reflexiones en el contexto internacional que se refieren a la obra de Rivas como participe de la fotografía española. Una primera alusión está en la publicación alemana *Dumont Foto 4*, 1982. La cual debe ser vista bajo el contexto del momento. A finales de los setenta –momento en que llega Rivas a Barcelona– La fotografía española, a través de la revista *Nueva Lente* (1977-1983) había llegado a consolidar una intensa actividad en favor de la fotografía como expresión artística. Aunque el recorrido de la revista es complejo y se analizará en las páginas siguientes, se puede resumir en que sus planteamientos buscaban trasgredir los límites de la representación documental, a partir de la manipulación, el collage y el apropiacionismo. La llegada de Rivas a España, se sitúa justamente cuando la revista *Nueva Lente* está en su última etapa, pero sobre todo cuando la idea de la imagen manipulada se entiende como caduca y repetitiva. Rivas, desde un respeto absoluto por el medio fotográfico, supone una renovación de los planteamientos fotográficos en cuanto creación artística. Esta primera referencia a su trabajo en el ámbito internacional, escrita por Fontcuberta, impulsor de la revista *Nueva Lente* y conocedor del entorno fotográfico español, intenta justamente referirse a este cambio de rumbo. A Rivas, junto con el fotógrafo Toni Catany, los ubica como parte de una tendencia «Experimentalismus disciplinado», en contraste con lo que llamaba el «experimento salvaje de *Nueva Lente*».³¹

Esta mirada a la obra de Rivas pone en contexto las miradas posteriores que se tendrán no solo de su obra, sino de la fotografía española en general, dejando ver que Rivas se ubicó en un punto de giro en la fotografía española. La mirada de Giovanni Chiaramonte, que veremos a continuación, plantea justamente el salto de la fotografía «collage» a una fotografía expresiva que aprovecha los elementos «lingüísticos del medio», como él los llama.

³¹ Joan Fontcuberta, VV.AA., *Dumont foto 4: Fotografie in Europa heute*. Köln: DuMont Buchverlag, 1982, p.194.

Chiaramonte, había empezado su actividad como fotógrafo a finales de la década del setenta, durante los años ochenta comenzó a realizar trabajos de curador y a escribir ensayos entorno a la fotografía como medio expresivo. Una de las primeras exposiciones que organizó fue *Fotografi Spagnoli Contemporanei*³² en Termoli, Italia. Con la que quiso dar visibilidad a la actividad fotográfica que se estaba dando en España, e intentar interpretar las intenciones que unificaban el espíritu creativo de una nueva generación de fotógrafos catalanes, con los cuales compartía un interés por la fotografía como medio de expresión.

Fotografi Spagnoli Contemporanei reunía a los fotógrafos: Joan Fontcuberta, Manolo Laguillo, Rafael Navarro, Jordi Guillumet, Eduard Olivella, Ferran Freixa y Humberto Rivas. Chiaramonte resaltaba en una primera instancia, el hecho de que estos fotógrafos estuvieran formados por la influencia de la fotografía estadounidense y europea, en una España que había superado el pictoralismo de José Ortiz Echagüe, el fotomontaje ideológico de Josep Renau y el experimentalismo de *Nueva Lente*, y se interesaba ahora por mostrar el mundo íntimo y personal del autor.

En segundo lugar, destacaba el respeto por los elementos lingüísticos del medio fotográfico. Según Chiaramonte, la fotografía española se situaba en un lugar intermedio de lo que para él había sido la disyuntiva evidente a partir de los años sesenta. Por un lado, fotógrafos como Arbus y Friedlander que sin negar en sus imágenes la apariencia física, iban más allá de cualquier referencia o alusión a algo, y en el lado opuesto, el uso de fotomontajes e intervenciones manuales:

Respecto a estas dos tendencias opuestas hoy dominantes, los fotógrafos catalanes respetan integralmente los elementos lingüísticos del medio usado y también en la diversa intencionalidad expresiva un firme control, en un fecundo equilibrio creativo, la distinción entre sujeto y objeto, entre imagen e imaginación, en la plena conciencia que lo real no puede ser reducido a la superficialidad de la

³² Guiovanni Chiaramonte, *Fotografi Spagnoli Contemporanei*. Termoli: Assessorato alla Cultura Gruppo Amatoriale Fotografico, 1982.

dimensión exterior, visible y objetiva, ni a la profundidad interior de los estados de ánimo subjetivos e informales propiedad del inconsciente.³³

En su interés por mostrar las afinidades del grupo, dejó poco espacio para interpretar a los distintos autores. Sobre la obra de Rivas resaltó lo siguiente: «Rivas delinea en su fotografiar imágenes de un hombre dividido entre el deseo del encuentro y la experiencia de la soledad y la extrañeza de sí mismo».³⁴ Se refería a la experiencia de su cambio de vida en Barcelona y la evocación que realizaba de su tierra natal, en los paisajes industriales barceloneses.

En la publicación *Fotografía Europea Contemporánea*³⁵ cuya selección estuvo a cargo del mismo Giovanni Chiamonte, y que incluyó por parte de España a los mismos fotógrafos que habían participado en la exposición *Fotografi Spagnoli Contemporanei*, Chiamonte, explicó con más detalles los valores que constituían la nueva fotografía europea. Su idea consistía en que la creación de la fotografía contemporánea estaba sustentada en el vertiginoso cambio que los fotógrafos habían tenido en su relación con la imagen. Desde los cuentos de aventuras, los libros de historietas, el cine, la televisión, la fotografía y la publicidad. Pero también, el cambio que significó para esta generación los grandes cambios urbanísticos, la aparición de centros industriales y lugares como la periferia. Cambios que dejaron a un lado las costumbres y trajeron maneras distintas de relacionarse entre las personas. Esta renovación de valores tanto personales como colectivos, habían producido un cambio en la manera de encarar el oficio artístico, viéndose en la necesidad, los fotógrafos, de representar su propia situación emocional, desde un entorno que les era a la vez propio y ajeno.

Los ambientes modernos, a menudo lugares en los que la naturaleza había quedado desplazada, o había quedado desplazada la vida en común, atrajeron la mirada de esta generación. Era, desde su punto de vista, el reconocimiento de una pérdida de lugar, lo

³³ *Ibidem*, p.4

³⁴ Giovanni Chiamonte, *Fotografi Spagnoli Contemporanei*, *op. cit.*, p. 5.

³⁵ Giovanni Chiamonte, *Immagini della Fotografia Europea Contemporanea*. Milano: Jaca Book, 1983.

que impulsaba a estos fotógrafos a proyectar sus emociones en lugares sin referentes, en fragmentos, en espacios dispersos.

Por otra parte, la aparición Jean Claude Lemagny es relevante para entender la lectura que se hace sobre la fotografía española –y por ende la de Rivas– en los años ochenta. El concepto de «fotografía creativa», acuñado por Lemagny, sirvió para explicar los intereses de los fotógrafos españoles, que propugnaron por reconocerla como medio de expresión artística: «hoy en día asistimos al auge de una fotografía que se define a sí misma como libertad creadora. Lo que significa que reivindica el derecho de interpretar a su manera, de transformar, y a pesar de no deformar nada, de someter el objeto a la iniciativa del autor».³⁶

En la exposición *Emotions en Aquitaine II L'architecture, sujet, objet ou pretexte*, en la cual Rivas participó, Jean-Claude Lemagny³⁷ describía las fotografías en su relación con la arquitectura, interesadas por la naturaleza y los límites de nuestra percepción de los objetos, más que por los mismos objetos, convertidos, según Lemagny, en «pretextos». Para Lemagny, el fotógrafo crea a partir de algo creado. Interpreta. Y se vale tanto de lo creado, como son las formas, las texturas del material y los espacios; como también de lo que surge espontáneamente en la arquitectura: la luz, la vida que la circunda... todo lo que el creador arquitecto no controla, el fotógrafo lo explora.

Esta idea de la fotografía creativa, se hizo evidente también en los artículos de prensa que mencionaron varias exposiciones del grupo de fotógrafos catalanes conformado por Toni Catany, America Sanchez, Manel Esclusa, Jordi Guillumet, Humberto Rivas, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa y Marta Povo, y que hicieron por Bretaña, Francia en 1986.

El *Ouest-France* anunciaba la exposición de la nueva fotografía catalana que se realizó en la Maison pour tous l'Harteloire: «Una mezcla de poesía de fantástica y de rigor».³⁸ En *Le*

³⁶ Jean-Claude Lemagny, «Tendances de la creativite contemporaine», en *L'architecture: sujet, objet ou pretexte?*. *Photographies contemporaines. Emotions en Aquitaine II*. Aquitaine: ARPA/DRAC, 1983, p. 6

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «La nouvelle photographie catalane: Un mélange de poésie de fantastique et de rigueur», en *Ouest-France*, septiembre de 1986.

*Progrès de Cornailles*³⁹ y en *Le Telegramme* se anunciaba en septiembre de 1986 la exposición en Douarnenez: «Desde los albores de este siglo, con independencia del medio utilizado, la naturaleza de la “Manera Catalana” reside en su doble vocación de conectar lo imaginario a lo concreto».⁴⁰

Como parte de la dinámica creativa que envolvía a la ciudad y la arquitectura, los fotógrafos catalanes realizaron a principios de los años ochenta actividades como *Granollers* en 1983 y *Ciutat Fantasma* en 1985 en Cataluña. A partir de este momento y durante las dos décadas siguientes, Rivas participará en actividades similares, que en muchos casos no estaban relacionadas con la ciudad, pero sí con el hecho de interpretar fotográficamente un lugar específico.⁴¹ En dichas actividades, más que una lectura puntual sobre su obra, se mantuvo una idea general: trascender la literalidad para llegar a una significación más profunda. En ocasiones, su obra se explicaba en relación al misterio, la presencia de la ausencia, el silencio, pero de un modo tangencial.

El aporte de Nelly Schnaith

La persona que más escribió sobre la obra de Humberto Rivas fue la filósofa Nelly Schnaith. Su caso es singular porque fue amiga personal de Humberto Rivas, una persona muy vinculada a su vida y su obra. Nacida en Argentina, conocía a Rivas desde antes de venir a Barcelona, desde el Instituto Di Tella, y junto con María Helguera, los tres habían realizado el viaje al norte de Argentina en el que Rivas realizó su primera serie fotográfica titulada *Norte*. Tras la implantación del golpe de Estado de 1976, Rivas y Helguera la convencieron de ir a vivir a España y la recibieron en su casa. Schnaith, entró en contacto con el mundo de la fotografía en Barcelona gracias a los primeros textos que escribió sobre la obra de Rivas, y obtuvo un cierto reconocimiento que la llevo a participar en

³⁹ «Des Images, Encore Des Images A Douarnenez!», en *Le Progrès de Cornouaille*, 1986.

⁴⁰ «Festival des minorités nationales: Une expo photos... signée des plus grands», *Le Télégramme*, septiembre de 1986.

⁴¹ Actividades y encargos fotográficos: *L'Albufera Visió tangencial*, 1985, Valencia; *Tarraco: objecte i imatge*, 1987, Tarragona; *Porta D'Aigua*, 1989, Barcelona; *Musa Museu*, 1992, Barcelona; *Itinerários de Fronteira*, 1994, Coímbra; *Recorridos Fotográficos ARCO*, 1994, Madrid; *Barcelona a vol d'artista*, 1994, Barcelona; *Alfândega Nova*, 1995, Oporto; *PhotoEspaña, España retrato de fin de siglo*, 1998, Madrid; *Miradas Distantes*, 1999, Valencia; *Sant Cugat del Vallès*, 2000, Sant Cugat del Vallès; *Roma 2000: una mirada española*, 2000, Roma; *7x7x7*, 2001, Bilbao; *Salamanca un Proyecto Fotográfico*, 2002, Salamanca; *Palacio de la Aljafería, Una mirada fotográfica*, 2003, Zaragoza; *Córdoba: Retrato de una ciudad*, 2005, Córdoba.

varios congresos y a escribir sobre la fotografía.⁴² Schnaith es, con seguridad, la persona que más a escrito sobre la obra de Rivas.

Schnaith mantiene una hipótesis que va explicando a partir de varios textos: La fotografía se debate entre dos mundos, por un lado, su capacidad mimética, que es su aspecto representativo, y por otro, su cualidad de imagen, es decir sus posibilidades expresivas de lo imaginario. La misma etimología lo presenta así, volver a presentar, o, la capacidad de imaginar. Y propone entender la obra de Rivas como una cuerda que se tensa entre estas dos ideas, el representativo y el imaginativo.

Esta idea la había comenzado en su texto, *Análisis de una obra*,⁴³ en el que se propuso hablar sobre la fotografía *El Velódromo*, 1980. Schnaith llamaba a reflexionar en el contraste que existe entre la precisión geométrica de las formas y la evocación de una ausencia primordial. En *El Velódromo* faltaba gente, pero a la vez, era el silencio que emanaba de aquel lugar, lo que llevaba a sentir el transito de vagas nostalgias. A nuestro entender, hay una aportación en querer resaltar las estructuras compositivas: líneas, tonos y formas, precisas y escuetamente dibujadas, que, a su vez, provocan un efecto nebuloso e impreciso. «En esta imagen [El Velódromo] se armonizan, sin apariencias de preciosismo, un extremo rigor formal, lindante con la desnudez geométrica, y un poder de sugerencia tal que apremia las facultades visionarias del espectador».⁴⁴ Dio continuidad a esta idea en su texto *Representación e imagen*, al añadir: «a fuerza de rigor visual, obliga, por así decir, a la realidad a desmentirse y mostrarse irreal».⁴⁵ Este es, sin duda, uno de los grandes temas que trata la fotografía de Humberto Rivas.

Schnaith se refirió también en varias ocasiones al silencio y la ausencia: «Los objetos, los seres y los paisajes bordan todos ellos modulaciones del silencio y de la ausencia»⁴⁶. Es

⁴² Nelly, Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina Ediciones, 2011.

⁴³ Joan Queralt, Nelly Schnaith, *Coppola, Humberto Rivas: Fotógrafos Argentinos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982, p. 14.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Nelly Schnaith, «Representación e imagen», en *Humberto Rivas*. Burgos: Espacio Caja de Burgos, Área de Cultura, Obra Social, 1997, p. 1-3.

⁴⁶ Nelly Schnaith, «Un clasicismo propio», en *Humberto Rivas: Los Misterios de la Realidad*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999, p. 15.

preciso entender que su idea del silencio se refiere a un mutismo impuesto por el paso del tiempo. Es el silencio de un grito insonoro. También, Schnaith vio la preocupación de Rivas por la expresión visual del tiempo. «¿cómo lograr que el instante, lo más efímero, muestre su duración?»,⁴⁷ se preguntaba. A lo que respondía que, podía darse con figuras retóricas, empleando metonimias o metáforas, como por ejemplo las flores ya secas o las canas de la vejez. Pero también, el paso del tiempo era evidente en la evocación del vacío y el silencio, en los sitios abandonados, en las calles desoladas, en las camas deshechas, en las casas deshabitadas; del mismo modo que en las naturalezas, el conejo desollado o el pollo muerto eran cuerpos en que la vida había dejado de estar.

Otra aportación que realizó, junto con Joan Queralt, en el texto *Coppola, Humberto Rivas: Fotógrafos Argentinos*, que hemos mencionado al referirnos a la obra *El Velódromo*, consistió en realizar una biografía, la única que ha existido, y aunque corta, recopiló datos importantes en relación a Rivas, sus orígenes, su formación en el Di Tella, su aprendizaje de Juan Carlos Distéfano y Anatole Sanderman, su incursión en el cine y sus primeros años en España.

Compendios de Fotografía

En textos que abarcan la historia de la fotografía en España, la obra de Humberto Rivas se explicó a partir del concepto «documentalismo romántico». Los primeros en acuñar este término fueron Josep Rigol y Eduard Olivella en un artículo publicado en *El Correo Catalán* con motivo de la primera «Primavera Fotogràfica a Barcelona» (1982): «Manuel Laguillo y Humberto Rivas realizan un documentalismo romántico, muy descriptivo, interesado por el entorno urbano, sus gradaciones y degradaciones (operaciones urbanas, edificios envejecidos y sus residuos) con un contenido más intelectual en el primero y sensualizado en el segundo».⁴⁸

⁴⁷ Nelly Schnaith, «Una poética visual del tiempo» en, *Humberto Rivas: Fotografías, 1978-1990*, 1991, p. 21.

⁴⁸ Josep Rigol, Eduard Olivella, «Primavera Fotogràfica para Catalunya. La interpretación de la Realidad». *El correo dominical catalán*, 23 mayo 1982, pp. 14-15.

El año siguiente, en la *Historia de la Fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días* de Beaumont Newhall, el apéndice escrito por Joan Fontcuberta se refirió a la obra de Rivas en unos términos muy similares: «La tendencia experimental va cediendo paso a un documentalismo formalista y subjetivo, no exento de poesía y romanticismo. Ejemplo de ello nos lo proporciona Ferran Freixa, Humberto Rivas, Manuel Laguillo, Jordi Guillumet, Carlos Cánovas, Manuel Sonseca, etc.».⁴⁹ Tres años después, en 1986, la *Historia de la Fotografía Española 1950-1986* escrita por Yañes Polo⁵⁰, volvió a otorgar a Rivas un lugar en el «Documentalismo formalista y subjetivo» junto con fotógrafos como Manolo Laguillo y Carlos Cánovas.

Fue un concepto que se mantuvo a lo largo tiempo en distintas publicaciones. En la *Historia de la fotografía en España* escrita por Publio López Mondéjar tanto en su primera edición de 1997 como en las posteriores de 1999 y 2005, ofrece la misma lectura. Rivas, al igual que Laguillo, Esclusa, Cánovas y Catany, hacían parte de: «un nuevo documentalismo de raíz intimista [...] se trata de una vuelta a la fotografía pura, que refleja la melancolía y la degradación de los espacios urbanos e industriales, y que se caracteriza por su perfección formal y por el distanciamiento con la materia fotografiada».⁵¹

Por su parte, Laura Terré en la *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, 2000, propuso entenderlo en relación con el movimiento *New topographics* de mediados de los años setenta en Europa y Estados Unidos. Un realismo frío y tecnicista, que en España tuvo una buena aceptación. Terré reconoció en Rivas su lugar como impulsor de los fotógrafos catalanes: «animó a los jóvenes fotógrafos a desnudar su obra del falso artificio de la intervención plástica para dotarlo de otro misterio de difícil definición».⁵²

⁴⁹ Joan Fontcuberta, «Apéndice: notas sobre la fotografía española», en, Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1983, p. 322.

⁵⁰ Luis Ortiz Lara, Miguel A. Yañes Polo, *Historia de la Fotografía Española Contemporánea 1950-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

⁵¹ *Ibidem*, p.258.

⁵² Laura Terré Alonso, «Otro fin de siglo: la fotografía en Cataluña, 1975 a 1999», en *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*. Lunwerg Editores, 2000, p. 248.

Lo mismo sucedió en el escrito de Joan Fontcuberta en *La Historia General del Arte de Summa Artis*, se refiere a Rivas como impulsor de un periodo de madurez en la fotografía española, líder del grupo de fotógrafos con los cuales había desarrollado una labor paralela, Laguillo, Freixa, Guillumet, Cánovas, Úbeda, Cumella, Schwartz, Sonseca, entre otros. Y lo describe igualmente parte del: «documentalismo formalista y subjetivo, no exento de poesía y romanticismo, que se inspirará en el paisaje urbano, la ciudad y la arquitectura». ⁵³

Habría que tener en cuenta que estos compendios de historia de la fotografía se escribieron en el momento en que Rivas estaba desarrollando su trabajo, con lo cual no había una perspectiva crítica. Los historiadores de la fotografía española, recurrieron de manera repetitiva a definiciones como documentalismo subjetivo, intimista o romántico; como una manera de dar contexto a algo que guardaba una equivalencias en el entorno internacional: Fotógrafos españoles interesados en registrar los elementos que constituían su realidad inmediata, imponiendo una visión personal.

El término documentalismo subjetivo, surge en un intento por trazar lazos con la fotografía tanto norteamericana como europea. En relación a la fotografía europea, particularmente la francesa, y las reflexiones de Lemagny que acabamos de referirnos. Mientras que respecto a la fotografía norteamericana, había sucedido un cambio significativo en la percepción de la fotografía con la exposición *New Documents* (1967). John Szarkowski, su curador, había planteado un punto de giro entre la fotografía que representaba Robert Frank, y los fotógrafo Diane Arbus, Lee Friedlander y Garry Winogrand:

[Fotógrafos como Robert Frank] hicieron sus fotos al servicio de una causa social. Su objetivo era mostrar lo que estaba mal en el mundo y persuadir a sus compañeros para que lo cambiaran. En la última década, una nueva generación de

⁵³ Joan Fontcuberta, «De la Posguerra al Siglo XXI». *Summa Artis: Historia General del Arte. La Fotografía en España, de los Orígenes al Siglo XXI* (Vol. XLVII, p. 385-472). Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 443.

fotógrafos ha dirigido el enfoque documental hacia fines más personales. Su objetivo no ha sido reformar la vida sino conocerla.⁵⁴

Con grandes diferencias que no es el momento de explicar, la influencia de estas dos visiones de la fotografía más allá de lo documental, abonaron el terreno para que se llegara a hablar de un documentalismo subjetivo. Cuando nos preguntamos de qué manera se definió Humberto Rivas en las *Historias de la Fotografía*, su obra representa la exploración subjetiva de lo representado, a lo que podríamos agregar, si tenemos en cuenta la revisión internacional que rescataba los aprovechamientos del medio: buscando en el motivo riquezas puramente fotográficas.

Años noventa

A partir de los años noventa se reforzaron otras líneas que no se asocian al documentalismo subjetivo. El concepto del artista romántico, la relación entre Rivas y la idea metafísica del arte propuesta por Giorgio de Chirico, y finalmente el concepto de lo siniestro.

Consideraciones en relación al arte metafísico

Marta Gili en la publicación *Humberto Rivas*, 1991, se refirió a la obra de Rivas desde la sensación de extrañeza que producen sus paisajes y los relacionó con la idea del arte metafísico propuesta por Giorgio de Chirico: «Como en las composiciones de De Chirico, el paisaje natural está ausente, como en una especie de experiencia metafísica, eliminando toda violencia, ruido o estridencia que pueda distraer la mirada sobre la escena misma del sujeto».⁵⁵

⁵⁴ John Szarkowski. *New Documents* (Texto de sala), Nueva York: The Museum of Modern Art, febrero 28 mayo 7 de 1967. Disponible en línea: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010 (consultado el 15 agosto de 2019).

⁵⁵ Marta Gili, «Humberto Rivas: del rigor y del silencio», en *Humberto Rivas: fotografías 1978-1990*. 1991, p. 11.

La alusión a la idea de De Chirico la retomó posteriormente Jaume Vidal Oliveras, al referirse a la obra de Rivas. La idea metafísica parte de la sensación que produce ver lo que ya conocemos y nos es familiar, pero de un modo distinto: «como por primera vez»,⁵⁶ dijo Vidal Oliveras. A lo que prosiguió: «más allá de la fisicidad de las cosas. Esto es, un arte de contenidos profundos y antirretínico que rechaza la simple reproducción de las cosas».⁵⁷

Por su parte Vicenç Altaió⁵⁸ también se refirió a que el fotógrafo se proponía construir una metafísica, al interesarse por raras y densas atmosferas presentes en las edificaciones desocupadas. En definitiva, por revelar un mundo incompleto, pero terminado. Fue esta la manera de encontrar salida a un problema que no se resolvía desde la idea del documentalismo subjetivo.

Consideraciones en relación al artista romántico

La búsqueda de Rivas para algunos autores, bien podía compaginarse con los ideales románticos del arte y más directamente con la belleza de lo oscuro, esa otra belleza que desde el romanticismo pasó a formar parte de la estética.

La evocación de un mundo perdido, o de la vasta naturaleza que devora al ser humano, la podemos rastrear desde los inicios de su carrera como fotógrafo, pero desde los ochenta se vuelve más evidente. David Balsells se refirió a esta particularidad en su artículo *chien et loup: scènes de rue et d'interieur*:

Mundo crepuscular: escenas de calles, interiores, donde las fachadas, los muebles se convierten en un paisaje amenazador. Donde el objeto parece animado por una oscura hostilidad. Donde luces pálidas iluminaban un mundo fantasmal temporalmente abandonado por criaturas que suponemos insidiosamente indiferentes si no amenazadoras. Su retrato es crudo, una luz despiadada e

⁵⁶ Jaume Vidal Oliveras, «Bajo el signo de la melancolía», en *Humberto Rivas*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004, p. 19.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Vicenç Altaió, «La Barcelona fotografiada per la metafísica», en el diario *El Mundo*, 28 de septiembre de 1998.

incómoda que revela cuerpos blancos, caras pálidas, miradas (si no ocultas detrás de tapas cerradas) vacías de cualquier ilusión. La humanidad no es sino un hilo de riesgo para ser cortado en cualquier momento, dejando atrás un mundo vacío de almas desoladas.⁵⁹

En la revista *Camera Internacional, Arles Latinoamerica*, el texto de Gabriel Bauret también se refería al respecto: «Humberto Rivas es Humberto Rivas, e infunde sus paisajes, sus naturalezas muertas y sus retratos con un romanticismo propio».⁶⁰ Al igual que lo hizo Cristina Zelich al referirse a los fotógrafos catalanes en su texto titulado *The ways of landscapes: some notes on photography in Catalonia*: «Y es cierto que ellos están obsesionados por la melancolía y un cierto arrepentimiento por la naturaleza en su estado virginal. Los tiempos largos de la exposición que confieren una profundidad particular al agua en movimiento nos recuerdan las fotografías del paisaje del siglo XIX».⁶¹

A nuestro entender lo relevante en la mirada romántica está la escisión del ser humano con la naturaleza, el rompimiento con su ser original, y lo que produce esa sensación de perdida. Ramón Esparza⁶² con motivo de la muestra *Imago 99, 1999*, y del encargo *Salamanca un proyecto fotográfico*, propuso una lectura en ese sentido. Rivas, como el artista romántico, se enfrenta con la perdida, pero desde otro tipo de paisaje, y de un modo equivalente la idea de la perdida para el artista romántico, aparece en sus imágenes la imposibilidad del fotógrafo por acceder a las cosas:

El predominio de los tonos oscuros, bordeando el negro absoluto, el vacío de los espacios, la frialdad de la piedra, evocan el sentimiento romántico ante la Naturaleza, de escisión entre el hombre y un entorno con el que ya no puede vivir la armonía predicada por la ideología pastoral. Rivas traslada ese principio al

⁵⁹ David Balsells, «Humberto Rivas: Entre chien et loup», en *Café-Crème Art Magazine*, 1987, núm. 9, p. 31.

⁶⁰ Gabriel Bauret, «Humberto Rivas», en *Camera Internacional. American edition, Arles 91 Latin America*, 1991, núm. 7, p. 42.

⁶¹ Cristina Zelich, «The Ways of Landscape : some notes on photography in Catalonia», en *Paysages Lieux et non-Lieux: Landscape in contemporary European Photography*. Luxemburgo: Café Crème asbl., 1995, p. 97.

⁶² Ramón Esparza «Los pocos románticos que todavía quedan», en *Imago 99: Encuentros de Fotografía y Video*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 25-31.

entorno urbano y evoca el sentimiento de pérdida que pesa sobre el hombre de finales del XX, de desencuentro con su propio entorno.⁶³

Consideraciones en relación al concepto de lo siniestro

Para el cambio de siglo apareció el concepto de lo siniestro. Utilizado inicialmente por Nelly Schnaith en el mismo sentido que lo propuso Freud, «Unheimlichkeit»: «el sentimiento de inquietud que genera alguna inesperada visión de lo familiar cuando se nos presenta como no familiar, con aire ajeno, pero sin haber cambiado su aspecto habitual».⁶⁴ Schnaith describía las fotografías de Rivas, desde una atmosfera propiciada por la luz, los grises y las sombras, en las que el motivo original se transformaba en otro espacio, otro tiempo detenido, ajeno al orden ordinario del que seguía dependiendo.

Jaume Vidal Oliveras dos años más tarde, volvió a retomar esta idea de lo siniestro, con motivo de la exposición de Rivas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), 2006. Desde su percepción el aspecto siniestro de Rivas estaba muy presente en la ambigüedad entre lo animado e inanimado, lo viviente y lo inerte, lo humano y lo autómatas, también siguiendo la idea de Freud. La ambigüedad que suscita algo extraño y temido, según Vidal Oliveras, no estaba en el modelo sino en el fotógrafo, quien usaba estrategias para romper la resistencia del modelo.

La mirada de Vidal Oliveras, está permeada por una idea de lo tenebroso, por ejemplo, al referirse a sus bodegones los descubre desde la soledad de los objetos: «como la calma que precede a la tormenta, como un prelude de algo misterioso, como el abismo de la soledad».⁶⁵ Siempre está, en su visión de Rivas, la idea del misterio, y de una presencia que no solo es extraña sino turbadora.

⁶³ Ramón Esparza, *Salamanca un Proyecto Fotográfico*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, p.140

⁶⁴ Nelly Schnaith, «Inquietante extrañeza», en *Humberto Rivas: Paisatges*. Girona: Ajuntament de Girona y Fundació Caixa de Catalunya. Schnaith, 2000, p. 26.

⁶⁵ Jaume Vidal Oliveras, «La mirada de la medusa», en *Humberto Rivas: El fotògraf del silenci*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016, p. 123.

Vidal Oliveras percibe sus retratos no como la expresión de un yo interior, sino interesado en el juego de la ocultación, de la ambigüedad y de la fisura. Desde el cual el fotógrafo intenta recrear un mundo de fantasmas: «la pura expresión de lo siniestro».⁶⁶

En su último escrito dedicado a Rivas, Vidal Oliveras encuentra en sus fotografías una alusión constante a la muerte. Inicialmente al entender que en la idea misma del retrato hay una necesidad por perdurar, y con ello, evadir de alguna forma la inevitable muerte. En segundo lugar, por el acto mismo de la fotografía, que distinto a la pintura, necesita la presencia de la persona para ser retratada, y es su «huella» la que queda plasmada, con lo cual cada imagen está relacionada con el hecho que el retratado ya no está, es decir, con su ausencia. Finalmente se fija en la frontalidad que Rivas utiliza sistemáticamente en sus retratos; «el perfil implica una idea de relación, de continuidad, de narratividad... La frontalidad, en cambio, coloca la imagen fuera del relato, de la situación, de la dinámica de la vida que la circunda. Es como si la paralizara y la suspendiera».⁶⁷ Llegando así, finalmente, a la imagen de la Medusa.

Los últimos años

Por último, hay dos miradas sobre el retrato que señalaron aspectos que no se habían tratado. Por un lado, Mariona Fernández con motivo de la exposición en la Galería Hartmann, 2008, habló de la evolución de sus retratos hacia una luz menos cruda. Es una apreciación correcta, que la confirma no solo el hecho de mirar su trabajo, sino testimonios como el de Manuel Serra, positivador de Humberto Rivas, quien estuvo muy cerca a los procesos de copiado y a las exigencias del fotógrafo. Al final de su vida Rivas había dejado su interés por el tono, como de cera, que había concedido a sus retratos durante casi dos décadas. Habría que preguntarse por qué ese cambio de interés. Y quizás algo de la respuesta nos la da el segundo aspecto que trata Fernández en su escrito, el predominio del negro en sus últimos retratos. Un aspecto relevante que hemos tomado a consideración vista su producción, y que no solamente ocurre con los retratos, sino en

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 124.

general en su obra de los últimos años. Finalmente, Fernández se refiere a la lucha entre fotógrafo y fotografiado, en relación a la idea que Rivas tenía en el momento de retratar. Fernández da por desierta la lucha entre ambos: «En esa lucha entre fotógrafo y modelo de que tanto habla Humberto Rivas, se intuye cada vez más la minimización del esfuerzo por ganar y al mismo tiempo la ausencia de reto por parte del modelo; no es sumisión, es entrega, como si el fotógrafo ya supiera que el modelo sabe y los dos se encontrarán, con toda su dignidad a cuestas en este acto, sin reticencias, sin necesidad de duelo, sin fricción».⁶⁸

Otra mirada que ofreció algo diferente a las anteriores fue la de Adriana Lauria con motivo de la exposición en el centro Recoleta de Buenos Aires, 2014. Lauria se refirió a la relación que existe entre algunos retratos de Rivas y los del pintor René Magritte. Relacionó distintas fotografías tomadas al pintor Roberto Aizenberg, por ejemplo, *Roberto*, 1975, con el óleo *El principio del placer* de Magritte (retrato de Edward James) de 1937. Y también lo vinculó con fotografías de Man Ray del mismo Edward James, quien aparece en la misma postura. Sucede lo mismo con otras fotografías de Humberto Rivas tomadas a Roberto Aizenberg realizadas en Europa hacia 1978, basadas según Lauria en el retrato de espaldas que Magritte hizo a Edward Jones, *Prohibida la reproducción*. Esta relación visual, es coherente y paradigma de constantes referencias de Rivas con la pintura. En el caso puntual de Magritte, había dos hechos concretos. Rivas tenía una gran influencia de Magritte desde el principio de su carrera, se comprueba al mirar sus dibujos y pinturas, y al revisar algunas entrevistas que lo confirman. Pero, además, que Roberto Aizenberg es, hasta hoy, el mayor exponente del surrealismo en Argentina y por ende tiene una gran conexión con la obra de Magritte. Los dos artistas fueron cómplices de realizar una imagen influida por Magritte.

Para concluir hay que decir que, de modo general en todos los escritos que se refieren a la obra de Humberto Rivas falta un estudio profundo. Ningún escrito realiza un análisis comparativo entre sus imágenes, sus temas y sus etapas. Como tampoco, una explicación, tanto en el terreno artístico como personal, de causas que llevaron a la consecución de

⁶⁸ Mariona Fernández, *Humberto Rivas: Iluminar*. Barcelona: Galería Hartmann, 2008, p. 3.

las obras. Hubo, en definitiva, un lectura parcial y limitada de su obra, que sin embargo, ofrece elementos de análisis importantes, los cuales hemos intentado aprovechar.

Primera Parte

Argentina (1937-1976)

1. El niño obrero descubre una sensibilidad por el arte

1.1 El Buenos Aires de su infancia

Humberto Rivas nació en Buenos Aires el 14 de julio de 1937. La capital argentina era entonces una ciudad con mucho movimiento. Sus calles estaban iluminadas con anuncios de neón y carteleras de cine. Con casi cinco millones de habitantes,⁶⁹ la ciudad crecía al compás de las anchas avenidas, la cada vez mayor circulación de vehículos y la construcción de sus grandes plazas. El obelisco, icono de la ciudad, erigido en 1936, era atravesado por la imponente avenida Corrientes, ampliada por entonces, y por la avenida 9 de Julio, construida también a finales de la década de 1930. En esos años también se edificó el aeropuerto internacional Ezeiza y el puerto dejó de ser un lugar de despedida de los viajeros para incrementar la entrada y salida de mercancías.

Buenos Aires se alzaba en medio del desastre de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Europa había concentrado sus esfuerzos en la producción de armas, y Argentina, debido a su papel neutral hasta casi el final del conflicto, había encontrado un lugar en la producción de manufacturas y mercaderías, lo que dinamizó la economía del país.

El desarrollo económico atrajo hacia Buenos Aires a miles de inmigrantes del interior, así como a europeos —italianos, españoles y, en menor medida, portugueses—, que desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX llegaron a las principales ciudades argentinas.

⁶⁹ Según el censo de 1947, la ciudad autónoma tenía 1 741 338, y el Gran Buenos Aires, 2 981 043, lo que sumado da 4 722 381 habitantes. Disponible en línea: http://www.mininterior.gov.ar/poblacion/archivos_estadisticas/EvolucionPoblacionProvincias1914.pdf (consultado el 10 de agosto de 2018).

En los años treinta y cuarenta, y debido a esos dos afluentes migratorios, del campo y del extranjero, surgió la clase obrera, protagonista de importantes cambios políticos, sociales, culturales y económicos. Humberto Rivas, nieto de inmigrantes e hijo de obreros textiles, nació como miembro de esa capa de la sociedad.

El crecimiento se percibía entonces no solo en la agricultura, la ganadería y la industria, sino también en la educación y la cultura. Aunque muchos de los llegados conformaron las llamadas «villas miseria» (asentamientos informales de viviendas precarias), otros constituyeron barrios periféricos que, aunque alejados, disponían de una buena comunicación ferroviaria.

Gardel, el mayor exponente del tango, había muerto dos años antes de que naciera Humberto Rivas, pero su estela marcaría la identidad nacional durante mucho tiempo. A decir de Félix Luna, en Buenos Aires había «una producción artística e intelectual cuya primacía en América latina era indiscutible. Novelistas, poetas, plásticos, ensayistas, historiadores, periodistas, dramaturgos y músicos encontraban un interesante mercado que permitía al país jactarse del nivel de su cultura».⁷⁰

En conclusión, Buenos Aires crecía rápidamente en la década de los años cuarenta, y los barrios con grandes fábricas, transitados por obreros, coexistían con una ciudad cosmopolita que, a diferencia del resto del país, se embellecía y prosperaba económicamente.

Humberto Rivas, al ser hijo de obreros, nació en un entorno muy modesto, pero en su adolescencia encontró un ambiente de gran efervescencia cultural. Aunque esto no explica su vocación artística, sí da coherencia al hecho de que una persona con un gran talento y una inexplicable obstinación por el arte pudiera, más en Buenos Aires que en otro lugar, encontrar un escenario favorable y salir adelante por sus propios medios.

⁷⁰ Félix Luna, *Fracturas y continuidades en la historia argentina*, 6.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994, p. 277.

1.2. Sus orígenes

La documentación que hemos podido rastrear nos lleva a su abuela materna. Carmen Picatte Ribeiro, nacida en Luz –hoy, Luz de Tavira (Portugal)–, debió de llegar a Buenos Aires con el cambio de siglo. Por su apellido y algunas fotografías familiares, que en el reverso conservan escrito el nombre de quienes aparecen en ellas, entendemos que se esposó con Francisco Ribeiro, de quien adoptó su apellido. En Buenos Aires consolidaron una familia de siete hijos. Su cuarta hija, Umilina Ribeiro, se casó con Humberto Rivas y de esta unión nacería su único hijo, Humberto Luis Rivas Ribeiro, nuestro fotógrafo.

Los primeros años de Humberto Rivas transcurrieron en casa de su abuela materna, que hablaba a sus nietos en portugués. Ella no sabía leer, así que le pedía a su nieto que le leyera un periódico que le llegaba desde Portugal. Él, que hasta entonces había aprendido a leer y escribir castellano, se sentaba en un taburete de la cocina y pronunciaba los textos en voz alta. Desde entonces, Rivas trabó un afecto especial con la lengua y la cultura portuguesas, a las que volvería después a través de los poemas de Fernando Pessoa, una influencia clave en el desarrollo de su trabajo artístico.

Sabemos que su abuela trabajaba como lavandera en el patio de su casa. Rivas hablaría a menudo de ese patio como un recuerdo muy vívido en su memoria. La conciencia del niño viendo a su abuela lavando ropa, en un ambiente modesto, rodeado de primos y tíos, con la cadencia de la lengua portuguesa de fondo, es lo que nos queda ahora para enmarcar su infancia tal como él mismo la recordaba.

Con 12 años cumplidos, Rivas se trasladó con sus padres a vivir al barrio Martínez. Ubicado en el municipio de San Isidro, que limita aún hoy con el Río de la Plata, y aunque un poco alejado del centro de Buenos Aires, era uno de esos barrios que contaba con estación ferroviaria, algo que había incrementado su población.

Tanto su padre como su madre trabajaban como obreros en la industria textil, concretamente en la fábrica Campomar, con sede en el barrio Belgrano, que contaba con

dos mil empleados y quinientos telares.⁷¹ Siendo niño, Rivas trabajó como ayudante en una gasolinera y posteriormente, con 14 años, se estableció en la misma Campomar. La fábrica empleaba a menores, amparada por la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional impulsada por el Ministerio de Trabajo y Previsión,⁷² que permitía que en los establecimientos industriales trabajaran niños en una proporción de máximo el 30% sobre veinte obreros y el 10% sobre el excedente. Jóvenes de entre 14 y 16 años trabajaban cuatro horas diarias, y los de entre 16 y 18, ocho horas por jornada. En los primeros, el estudio debía realizarse en media jornada, y en los segundos, fuera del horario de labor, teniendo que cumplir diez horas semanales.

Humberto Rivas como aprendiz –único rango sometido a un régimen de aprendizaje—⁷³ trabajaba en la mañana y estudiaba en la tarde. Los estudios, según la misma Comisión Nacional, estaban orientados a la formación técnica; al finalizarlos se entregaba un certificado en el que constaban los estudios cursados, la práctica realizada y la especialidad adquirida; en pocas palabras, eran estudios orientados a formar a los futuros obreros, tal como consta en la misma ley de la comisión: «[La Comisión Nacional de Aprendizaje] podrá instalar, igualmente, escuelas-fábricas en las que, en un régimen mixto de enseñanza y producción, se preparen aprendices para aquellas industrias en que se considere necesario».⁷⁴

La inclinación artística de Humberto Rivas es, en buena medida, inexplicable. En su familia nadie tenía relación alguna con el arte, y en cuanto a su educación suponemos que realizó estudios de primaria y que posteriormente ingresó en la fábrica Campomar, donde

⁷¹ La fábrica Campomar era una de las tres grandes fábricas de hilandería y tejeduría de lana que tenía Miguel Campomar. La empresa, que había comenzado en 1882 con dos telares, en 1940 funcionaba con tres grandes fábricas: dos en Buenos Aires, una en Valentín Alsina (con 2500 empleados y 700 telares), otra en Belgrano (2000 empleados y 500 telares) y una tercera en Colonia (Uruguay), con 2300 obreros. Torcuato Di Tella, «La unión obrera textil 1930-1945», en *Desarrollo Económico*, XXXIII, 129 (abril-junio de 1993), pp. 110-136. Disponible en línea: <https://www.educ.ar/recursos/92428/la-union-obrera-textil-1930-1945> (consultado el 17 de abril de 2018).

⁷² Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional, texto de la ley 12.921 (títulos LXXVI y LXXVII) y decreto 21.817/45. República Argentina: Ministerio de Trabajo y Previsión, 1949.

⁷³ Los menores a los que se refiere el artículo estaban definidos en tres categorías: aprendiz, menor ayudante obrero y menor instruido. El aprendiz era el único sometido a un régimen de aprendizaje: «Aprendiz: pertenecerán a esta categoría todos aquellos que, previa autorización de la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional, complementen su trabajo con la asistencia a los cursos de aprendizaje correspondiente». *Ibíd.*, p. 3.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 5.

realizó estudios nocturnos, pero a partir de ahí no nos consta que haya realizado estudios de secundaria, como tampoco universitarios.

En las clases recibidas en la fábrica es donde encontramos los primeros indicios de su relación con el dibujo. La fábrica, a través de su Asociación Católica de Obreros Textiles y Empleados de Campomar, publicaba periódicamente un boletín en el cual se informaba de las actividades de las Escuelas de Orientación Profesional Campomar. El boletín del año 1952, nombra a Humberto Rivas como uno de los alumnos más destacados, y también se refiere a su «pasión por el dibujo artístico»:

Alumno que finalizó el primer año, Humberto Rivas se distinguió desde su ingreso a nuestras escuelas por la seriedad de su aporte, su educación evidentemente superior y ese afán de superarse característico de los jóvenes que desean triunfar en la vida y se sacrifican para ello.

Además de sus estudios textiles que inició con las mejores calificaciones, siente pasión por el dibujo artístico y para perfeccionarse sigue un curso especial. Además, procura llevar a su espíritu los más variados conocimientos en base a una lectura metodizada y orientada por sus profesores y la dirección.

Es además buen camarada, de espíritu generoso, puesto de manifiesto en numerosas ocasiones al facilitar su carpeta y apuntes a compañeros que se lo solicitaban.

Esperamos de este joven alumno un gran porvenir y que los talentos que hasta ahora ha demostrado fructifiquen, para que al madurar puedan ser puestos al servicio de su vocación, en esta casa donde se orienta y se destinan los puestos directivos a quienes hacen mérito para ello.⁷⁵

Rivas había ingresado en la fábrica con la idea de ayudar económicamente a su familia. Aunque los aprendices ganaban menos de lo que ganaba un peón, en su casa existía la idea de que, de ese modo, pudiera compensar los ingresos que su madre aportaba para que ella se dedicara a los trabajos domésticos. Muy seguramente su madre esperaba que él ocupara uno de esos puestos directivos y que «triunfara» en la vida. Pero no podemos

⁷⁵ «Escuelas de Orientación Profesional Campomar: nuestros alumnos», en *Boletín Obras Sociales Campomar: ACOTEC. Asociación Católica de Obreros Textiles y Empleados de Campomar*, 6 (octubre-diciembre de 1952), p. 17.

decir lo mismo de su padre, quien quiso transmitir a su hijo su amor por el ciclismo y albergaba la esperanza de que fuera ciclista, aunque en el fondo estaba dispuesto a apoyarlo en lo que él decidiera.

Humberto Rivas forjó un carácter muy ligado a los ideales educativos de la fábrica y a los que su madre esperaba de él, es decir, la buena conducta, la exquisita moral, el rigor y la importancia del sacrificio como camino para triunfar en la vida. Creció con la responsabilidad de trabajar arduamente para sacar adelante su familia. Con los años se hará una persona muy perfeccionista y exigente consigo mismo, del mismo modo que, en su madurez, comprenderá muchas de estas conductas «correctas» como contradictorias y obstáculos para el desarrollo del potencial de cada persona. Tiempo después, manifestará el rechazo a la imposición de cualquier norma o dogma.

Algo que no debería llamarnos mucho la atención, pero que debe mencionarse, son las inclinaciones católicas de la asociación. Estudios posteriores⁷⁶ mostraron que no era una política de la fábrica en su conjunto, sino más bien una inclinación de uno de los miembros de la familia Campomar, propietarios de la empresa.

Su infancia también la podemos describir a partir de las características de su ciudad, que formó parte de su imaginario. Algunos textos⁷⁷ han señalado el vínculo que existe entre su obra y el Buenos Aires en el que se crió. El propio Rivas explicó años después que, en las fotografías realizadas durante su primera etapa en Barcelona, a finales de los años setenta, buscaba recrear las calles de su infancia.

Podemos imaginar por un momento el barrio Belgrano,⁷⁸ de calles adoquinadas, arboladas y con casas bajas. El alumbrado con faroles, que colgaban cada media cuadra o

⁷⁶ «Otro miembro de la familia [Campomar] que cumplía funciones gerenciales en la empresa, don Jaime, "tenía cansado al personal" con sermones, pero estaba determinado a salvar sus almas y de paso orientarlos por la buena vía del sindicalismo católico de empresa». Torcuato Di Tella, «La unión obrera textil 1930-1945», *op. cit.*, p. 5.

⁷⁷ Uno de los textos a los que nos referimos es: Jaume Vidal Oliveras, «Fotografía y melancolía», en *Alliance Française 2005-2006 Expositions*, Sabadell: Alliance Française, 2005, p. 10. Así mismo, Manolo Laguillo, «El contexto de una conversación», en *Humberto Rivas*. Barcelona: Fundación Mapfre, 2018, p. 187.

⁷⁸ Juan C. Gargiulo, *iUFA!*, «N.º 486... Mi barrio. 1ª parte.», 2012. Disponible en línea: <http://veji-ufa.blogspot.com.es/2012/01/n-486-mi-barrio-1-parte.html> (consultado el 6 de diciembre de 2017).

en cada esquina, eran encendidos y apagados por empleados municipales. En el ir y venir de los obreros, acompasados por el ruido de la sirena de la fábrica que se escuchaba en la distancia, aparecían también los vendedores ambulantes, el lechero y los voceadores de prensa. No es de extrañar que Rivas encontrara en el barrio Poble Nou de Barcelona, característico por sus antiguas fábricas textiles abandonadas, una relación con su Buenos Aires, así como la atracción por los faroles encendidos en la última hora de la tarde.

Una vez que abandona definitivamente la fábrica, Rivas se sintió cada vez más atraído por el dibujo. Y aunque en un principio parecía que sería ciclista de velódromo, su padre, en un gesto más bien inesperado, decidió vender la bicicleta y comprarle un caballete siguiendo sus verdaderos deseos. Para Rivas, el apoyo de su padre en ese momento fue realmente inspirador. Decidieron que se inscribiría en unos cursos de dibujo por correspondencia.

1.3. Curso de dibujo por correspondencia (1954)

A los 17 años, Rivas se inscribió en el curso *12 famosos artistas* que impartía por correspondencia la Escuela Panamericana de Arte.⁷⁹ Esta, autodenominada «instituto de enseñanza artística profesional», llegó a funcionar tanto en Buenos Aires como en São Paulo, y contó con instrucción docente, conferencias, exposiciones, becas y premios para los alumnos, además de un departamento editorial. El curso *12 famosos artistas*⁸⁰ estaba ideado, como bien dice su nombre, por doce famosos dibujantes de historieta,⁸¹ entre los cuales podemos destacar el italiano Hugo Pratt —creador de *Corto Maltés*—, el español Carlos Freixas y los argentinos Alberto Breccia, Adolfo Mazzone, Pablo Pereyra, Carlos Roume y Enrique Vieytes, todos ellos reconocidos historietistas.

Lo más relevante en esta etapa de su formación es descubrir a un joven que, con recursos económicos limitados, se aferra a algo como los cursos de dibujo por correspondencia

⁷⁹ Entre los distintos cursos que existían para aprender dibujo por correspondencia estaba además la Continental Schools, con sede en Los Ángeles (Estados Unidos), que en un principio funcionó como Instituto Argentino de Dibujo.

⁸⁰ J. Albistur, A. Breccia, R. Claro, Luis A. Domínguez, C. Freixas, A. Mazzone, T. Menna, J. Mottini, P. Pereyra, H. Pratt, C. Roume y E. Vieytes, *12 famosos artistas*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte, 1954.

⁸¹ Antes se referían a la historieta, que es lo que hoy conocemos como «cómic» o «tira cómica».

para hacer frente a una necesidad interior. Pero también cabe preguntarnos si hubo algo de esta formación –que debió de durar un año– relevante para el Rivas posterior.

Podríamos lanzar la hipótesis de que, a partir de su contacto con la historieta, Rivas entiende que la elaboración de una imagen parte de una intención previa. En la historieta, al igual que en el cine, la imagen se concibe generalmente desde un guion, desde una estructura preconcebida. Como se indicaba en las primeras páginas del manual del curso: «Usaremos solamente una palabra que sintetiza toda la base de este método de aprendizaje: sistema».⁸²

Se trata de un aspecto importante. Su obra posterior muestra a un artista que trabaja desde lo premeditado. Rivas aprendió que la creación de una imagen es algo que surge a partir de unas condiciones que incluyen la conceptualización de una idea, la concepción de unas formas que la expresen, el aprendizaje de una técnica y el uso de unos materiales adecuados. Desde estas enseñanzas, la imagen no surge porque sí, como él diría en repetidas ocasiones: «La foto no sale mal, se hace mal». Esta visión procede de un método que se forja desde muy joven, en el que está presente su acercamiento a la historieta y, posteriormente, su relación con el cine.

La imagen, dentro de la historieta, cumple unos objetivos. Transmite unas ideas partiendo de elementos narrativos y estéticos, aprovechando al máximo las posibilidades, como el globo⁸³ o la tipografía. La imagen debe ser capaz de transmitir lo que el artista quiere expresar. Esto puede ser complejo de entender para un joven con 15 años, y quizás no deberíamos dar por hecho que fue así, pero, como veremos, su camino creativo poco a poco se fue cristalizando en torno a estas ideas, y esa primera instancia puede ser parte de una cadena de coincidencias.

También es preciso añadir algo relacionado con la ética con que estos cursos estaban planteados y si acaso influyó en la manera con que Rivas desarrollará su propio trabajo.

⁸² *12 famosos artistas, op. cit.*, p. 1.

⁸³ También conocido como «bocadillo»: es el espacio del cómic destinado a escribir lo que piensan o dicen los personajes.

En las reseñas que explicaban la experticia de cada uno de los doce profesores, se aprecia un particular énfasis en el esfuerzo, la constancia y la dedicación por ser un buen artista: «En el arte no solo hace falta vocación, sino una firme educación de responsabilidad y perseverancia»,⁸⁴ se decía a propósito de Enrique Vieytes. Del mismo modo que del dibujante Alberto Breccia se mencionaba: «Luchó por lo que quería y no le temió al trabajo fuerte».⁸⁵ Y más adelante, al referirse a Joaquín Allistur: «[era] un muchacho tímido, pero con carácter y seguro de sí mismo (siempre supo lo que quería)».⁸⁶ Estos aspectos son importantes para un joven como Rivas que, desde su entorno familiar y su trabajo como obrero, adoptó la exigencia y la autodisciplina como única manera de desarrollar su profesión.

Por último, hay que aludir a una influencia mucho más visual. Humberto Rivas continuó su carrera como dibujante, lo que le permitió dos salidas: por un lado, su trabajo como diseñador, que llevaría a cabo en dos agencias de publicidad; por otro, sus dibujos personales, algunos bocetos de pinturas, que elaboraba con rigurosa factura y firmaba. Son trabajos de juventud que muestran su inquietud por desarrollar desde joven su obra. Al observarlos, vemos que son limpios, meticulosos, rigurosos, realizados con un mínimo de elementos compositivos (Figs. 1-3). Estos componentes también pueden proceder de su contacto con la historieta. Son aspectos que, con marcado acento, se mantendrán en su trabajo como fotógrafo.



Fig. 1. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1965. Lápiz sobre papel. Colección privada.

⁸⁴ *12 famosos artistas, op. cit.*, p. 13.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 3.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 2.

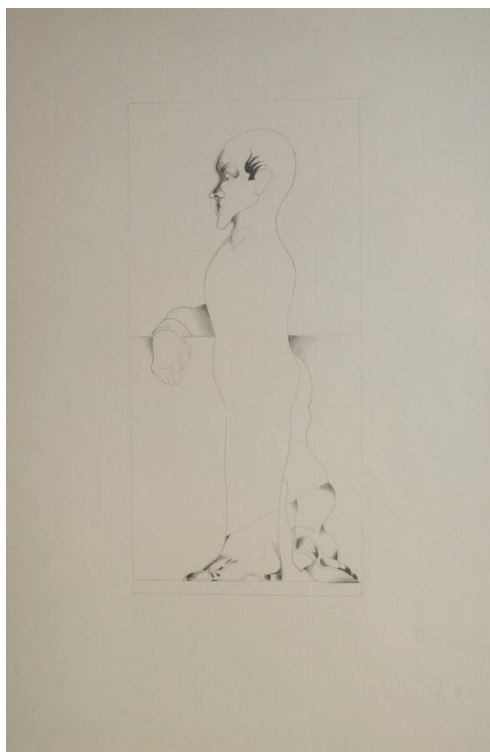


Fig. 2. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1965. Lápis sobre Papel. Colección privada.



Fig. 3. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1965. Lápis sobre papel. Colección privada.

1.4. Trabajo con Rubén Corrado (1956)

Después del curso por correspondencia, Rivas entró a trabajar en la agencia de publicidad dirigida por Rubén Corrado. Gracias a Corrado entró en contacto con la pintura, ya que era uno de sus intereses, aparte de su labor como publicista. Además, Rubén lo introdujo en el mundo artístico y cultural de Buenos Aires y forjaron una larga amistad.

En aquellos años conoció a la que sería su primera esposa, Elvira Fuis. Muy seguramente se conocieron a través del hermano de Elvira, Vladimiro, quien también era dibujante.⁸⁷ Elvira era hija de yugoslavos, y su padre, ebanista, había muerto cuando era niña. Su infancia no había sido nada fácil. El matrimonio duró cinco años y para los dos supuso la manera en que pudieron salir de sus casas. Elvira ocupó en esta relación un lugar casi maternal, muy diferente al que ocuparía María Helguera posteriormente, con quien había

⁸⁷ Vladimiro trabajó con el importante historietista argentino Manel García Ferrer. Probablemente se conocieron en este círculo de dibujantes o a través de Rubén Corrado.

una inquietud en común, el mundo de la imagen y del arte, ya que ella era también artista.

Durante esta época Humberto Rivas comenzó a asistir a clases nocturnas de dibujo al natural en la sociedad Estímulo de Buenos Aires. Allí se juntaba con otros alumnos y entre todos contrataban a un modelo. La práctica del modelo al natural sería una constante en toda la trayectoria de Humberto Rivas.

1.5. Su primer contacto con el cine: Ingmar Bergman

A finales de los años cincuenta, en Rivas se despertó una loca pasión por el cine. Su primer contacto con este arte fue a través de las películas de Ingmar Bergman, que para él fueron toda una revelación. Se convertiría en un espectador asiduo, según él, de los dos cineclubes de la ciudad, que probablemente eran por la época, el Cine Club Núcleo y el cine Lorraine.

En Argentina el cine era un fenómeno muy popular en la década de 1950. La divulgación de lo que después se conoció como cine de autor o cine arte se concentró en los dos espacios mencionados y se extendió durante los dos decenios siguientes. Un hecho que abrió el camino para este tipo de cine en Argentina fue un importante premio que Bergman ganó en el festival de cine de Punta del Este (Uruguay) en 1952. A partir de aquel momento sus películas se conocieron en Uruguay, Argentina y Brasil mucho antes que en otros lugares.

Sommarlek –traducida como *Juegos de verano*, en España, y como *Juventud divino tesoro*, en Uruguay y Argentina– fue el primer filme de Bergman que se estrenó en Buenos Aires, en el cine Lorraine, en 1954.⁸⁸ Su aceptación fue tal que en 1959 el mismo cine realizaba

⁸⁸ Existe una confusión entre la fecha exacta en que se estrenó en Buenos Aires. Nos hemos basado en la información suministrada en la revista *Primera Plana* del 7 de mayo de 1963 en su artículo «Bergman: llega un film de hace 16 años». Disponible en línea: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/extranjero/ingmar-bergman.htm> (consultado el 21 de febrero de 2019).

la primera revisión completa de su obra y en 1967 se anunciaba la decimoséptima.⁸⁹ El cine Lorraine proyectó también a partir de 1955 películas de Serguéi Eisenstein, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. El Lorraine logró congregar un público que seguía las películas de estos autores y las debatía. La afición por este tipo de películas la explicaba así el programador del Lorraine, Alberto Kipnis:

El público respondió fabulosamente y no dábamos abasto con la capacidad de la sala. Con Bergman, por ejemplo, si la función empezaba a las trece, la gente ya estaba a las once. Cuando dábamos sala, ya estaba vendida la segunda sección. Llenábamos todas las vueltas. ¡Era una barbaridad cómo respondía el público! Y siguió respondiendo durante muchos años.⁹⁰

La fascinación de Rivas por Bergman tiene un trasfondo. El clima de sus películas, los personajes y el tratamiento de la iluminación provocaban un ambiente capaz de desencadenar sensaciones personales, en buena medida turbulentas y extrañas, con las que se sentía identificado. Con la obra de Bergman, Rivas toma conciencia de que con el cine, la imagen, la fotografía, puede penetrar en un mundo de sentimientos profundos.

El cineclub en aquel tiempo fue, para muchas personas con una sensibilidad por el arte y de escasos recursos económicos —la entrada era más barata que la de otro tipo de películas—, la posibilidad de acercarse a sus aspiraciones y de encontrar un círculo con inquietudes en común en los que exponer temas intelectualmente más complejos y con una exploración estética diferente. El cineclub permitía otra manera de ver el cine más allá de lo comercial. Esto es a lo que Rivas aspirará, al arte como expresión profunda sin estar determinado por las modas.

⁸⁹ «Bergman estrena en el cable», en *Clarín*, 18 de abril de 1998. Disponible en línea: https://www.clarin.com/espectaculos/bergman-estrena-cable_0_BkfznmY1Ine.html (consultado el 15 de agosto de 2018).

⁹⁰ Pablo de Vita, «GaruaX2: Había una vez un cine, el cine Lorraine», 2012. Disponible en línea: <https://garuax2.blogspot.com.es/2012/02/habia-una-vez-un-cine-el-cine-lorraine.html> (consultado el 10 de agosto de 2018).

Durante los años sesenta, en Buenos Aires comenzaron a aparecer espacios para la tertulia, la disertación y el encuentro. Muy al contrario de lo que ocurría en España, Buenos Aires a comienzos de esa década vivía con gran libertad y excitación el contacto con el arte, que absorbía principalmente de Europa y Estados Unidos, y gozaba de mayor efervescencia y dinamismo cultural que España, donde Bergman no se convirtió en un fenómeno popular hasta los años setenta.⁹¹

En esta pasión por el cine, Rivas decidió comprar su primera cámara fotográfica, una Argus 35 mm de óptica fija. «Como no tenía medios para hacer cine, se me ocurrió comprar una cámara fotográfica para crear imágenes como las de Ingmar Bergman».⁹² Lo que antes había sido la historieta, fue posteriormente el cineclub y finalmente la fotografía: la manera de hacer frente a una necesidad interior.

Decidió entonces, junto a Corrado y otro amigo dibujante a quien no hemos podido identificar, instalar un rudimentario cuarto oscuro en su propia casa. Al mismo tiempo, comenzó a realizar también sus pinturas y continuó trabajando como diseñador en la agencia de publicidad que Rubén dirigía.

2. Actividades a finales de los cincuenta y principios de los sesenta

2.1. Grupo Fórum

Humberto Rivas nunca se refirió a su paso por el grupo Fórum de fotografía. Sin embargo, su presencia en exposiciones y reuniones con él fue una realidad, por lo que explicaremos cuáles fueron los intereses de este grupo de fotógrafos y de qué manera pudieron influir en su trabajo.

⁹¹ El debut de Bergman en España tuvo lugar en la Semana Internacional de Cine de Valladolid —entonces Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos— en 1960 con la película *El séptimo sello*, en versión original en sueco y con subtítulos en inglés. Un año después se presentó en Madrid una versión manipulada por la censura. En Barcelona se conoció el cine de arte y ensayo a través de salas como Publi, Atenas, Alexis, Aquitania y Arcadia en las que, a partir de 1967, se proyectaron películas en versión original y sin cortes, con una mayor difusión en las décadas de los años setenta y ochenta.

⁹² «Señas: Suplemento semanal de las letras y las artes», en *Diario del Alto Aragón*, 6 de diciembre de 1996.

El grupo existió entre 1956 y 1960 y su actividad se puede definir en dos etapas. Los miembros fundadores fueron Sameer Makarius y Max Jacoby, este último también creador de otro grupo anterior, Carpeta de los Diez, que reunió a un conjunto de fotógrafos que había impactado en el mundo artístico bonaerense en su afán por modernizar la fotografía dotándola de mayor subjetividad, expresividad y autonomía mediante la búsqueda estética a partir de sus propiedades, lejos del efecto artístico propugnado por los *fotoclubs* de los años treinta. En la Carpeta de los Diez también estuvo presente una persona de vital importancia para la trayectoria artística de Humberto Rivas, Anatole Saderman, de quien hablaremos más adelante. Por su parte, el grupo Fórum, a diferencia de su antecesor, estuvo influido directamente por las aportaciones de la fotografía subjetiva y por su mayor exponente, Otto Steinert.

En esta primera etapa, y junto a los ya mencionados, estaban Pinéldes A. Fusco, Juan Enrique Bechis y Rodolfo A. Osterman. En 1956 hicieron su primera exposición en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, en la que estuvieron acompañados por dos importantes representantes de la fotografía argentina: Horacio Coppola y Grete Stern.

La aparición de Humberto Rivas en el grupo consta posteriormente, con la publicación de una carpeta publicada en 1959 y prologada por Aldo Pellegrini, en la que aparecía una fotografía suya (Fig. 23), que formaría parte después de la exposición *Vida argentina en fotos* (1981). Las palabras de Pellegrini se ajustaban a las ideas del grupo o, más bien, las alentaba desde la idea de la «fotogenia», entendida como la capacidad para descubrir la belleza de los objetos, dando a entender que del mismo modo que el artista siempre ha buscado la belleza, el fotógrafo busca la fotogenia. Al año siguiente, los integrantes del grupo Fórum participaron en una exposición en el mismo Museo Sívori. Esta sería la segunda etapa, en la que, además de Rivas, se incorporaron los fotógrafos José Costa, Julio Maubecin y Lisl Steiner, y se mantuvieron Makarius, Bechis, Osterman y Fusco.

Durante toda su existencia, las aspiraciones del grupo buscaron superar una etapa de la fotografía argentina determinada por las asociaciones fotográficas. Algunas de ellas, como el Foto Club Argentino (fundado en 1936), la Federación Argentina de Fotoclubes

(1938), y el Foto Club Buenos Aires (1945), permitieron el acercamiento de innumerables fotógrafos a exposiciones, conferencias, clases y diversas actividades. Sin embargo, se fue configurando un modelo sentimentalista, limitado e, incluso, exaltador de valores nacionalistas, y aunque hubo autores de gran originalidad, como Pedro Otero, Feliciano Jeanmart o Jorge S. Picot, por nombrar algunos, las generaciones posteriores percibieron un adormecimiento creativo en estos círculos. Los ideales del grupo Fórum exponían su rechazo a lo que entendían como temas previsibles y atractivos que, en definitiva, no hacían más que alejar la fotografía de su verdadero potencial creativo y expresivo.

Influídos por los fundamentos de la fotografía subjetiva de Steinert y su intención de que las fotografías fueran «puramente fotográficas»,⁹³ el grupo Fórum reclamó el valor de arte para la fotografía y de artista para el fotógrafo, entendiendo la cámara como un medio a través del cual el artista se expresa. Uno de sus objetivos era que la fotografía ingresara en los museos como una más de las expresiones artísticas. En este sentido, se adelantaban a lo que un tiempo después reivindicaron los fotógrafos catalanes en los años setenta y ochenta.

Estos aspectos enriquecieron la idea que Humberto Rivas se fue construyendo de la creación fotográfica como una más de las artes. A la vez que estaba inmerso en un sinnúmero de actividades —visitar exposiciones, ir al cine, dibujar, pintar y trabajar en publicidad—, había dejado el trabajo con Corrado e ingresado en otra agencia que no se ha podido documentar. Su visión de la creación fotográfica tomará forma después, con la aparición de otros referentes, como August Sander, Richard Avedon, Cartier-Bresson, Diane Arbus y el más determinante para él, el fotógrafo Anatole Saderman.

Su primera exposición fue una muestra individual de fotografía en la galería Galatea, en 1959. El año siguiente, en la misma galería, realizaron con José Costa la muestra *Lo*

⁹³ Otto Steinert reivindicó la condición de arte para la fotografía en tres exposiciones llevadas a cabo en 1951, 1954 y 1958, rehuyendo de la fotografía academicista, que desde el siglo XIX había intentado aproximarse a lo artístico desde la imitación de la pintura, y de la fotografía periodística, que durante la Segunda Guerra Mundial había tomado relevancia. En su reivindicación, la «fotografía subjetiva» también retomó trabajos de los años veinte y treinta, fotografías de tipo experimental que a su vez permitieron reconocer una aproximación personal del fotógrafo e incluso una libre interpretación en el espectador.

abstracto y lo figurativo en la fotografía. Además, participó en la exposición que ya mencionamos con el grupo Fórum en el Museo Eduardo Sívori. A una de estas exposiciones asistió Juan Carlos Distéfano, un joven diseñador que había ingresado como director del área de diseño en el recién fundado Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Distéfano, tras ver la muestra, lo invitó de inmediato para que formara parte del equipo del Di Tella.

2.2. Fundación Di Tella

La Fundación Di Tella fue creada en 1958 por los hermanos, Guido y Torcuato Di Tella, hijos del empresario Torcuato Di Tella, dueño de la empresa Siam Di Tella, que desde 1911 se había dedicado a la fabricación de electrodomésticos, automóviles y locomotoras diésel-eléctricas y que llegó a ser una de las empresas más importantes de Argentina.

Los hermanos Di Tella, con una idea moderna de la administración, en la que los fondos privados se orientan hacia actividades culturales y sociales, pretendieron hacer viable un proyecto que vinculara culturalmente a Buenos Aires con Europa y Estados Unidos.

La fundación, apoyada económicamente por la empresa Siam Di Tella, pero también por subsidios recibidos de la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller, consolidó tres áreas de investigación: economía, ciencias sociales y arte. El área dedicada al arte surgió además con el aliciente de mostrar la colección que el Torcuato Di Tella había conformado durante años y que reunía importantes piezas del arte universal.

2.3. Instituto Torcuato Di Tella

El programa de arte se creó el mismo año que la Fundación con el nombre de Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), más conocido como el Di Tella. Sus objetivos, publicados en su día en distintos diarios del momento,⁹⁴ se resumen en contribuir a la promoción y difusión de las artes visuales y desarrollar contactos con centros extranjeros similares.

⁹⁴ John King, *El Di Tella*, 2.ª ed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 69.

Según el profesor John King⁹⁵ –quien ha realizado una extensa investigación sobre el Di Tella–, estos propósitos reflejaban las teorías de modernización que influyeron en el pensamiento de la época.

Para lograr estos fines, el Di Tella buscó inicialmente la manera de exhibir la colección de arte en una sede con un espacio dedicado a galería y con muestras itinerantes. Así mismo, se instauró un premio anual para artistas nacionales e internacionales, cuyas obras ganadoras pasaban a formar parte de la colección. Los artistas de otros países eran invitados a través de sus galerías, mientras que los nacionales lo hacían a título individual, llegado el momento, se conformaba un jurado compuesto por críticos argentinos y extranjeros. Como parte de los premios, se otorgaba una beca para residir en el exterior durante una temporada. Más adelante se intentará con cierto éxito un intercambio en que se traían exposiciones de afuera a la vez que se llevaban exposiciones de artistas argentinos. Todo esto demuestra la voluntad del Di Tella por tender puentes entre la esfera internacional del arte y los artistas locales, así como de situar a Buenos Aires dentro del movimiento internacional.

2.3.1. Recorrido de Rivas en el Di Tella

El Di Tella fue permeable a las corrientes europeas y norteamericanas. Modernizar las distintas disciplinas artísticas (plásticas, música y artes escénicas y experimentales) pasaba por apropiarse de la manera en que se desarrollaban dichas disciplinas en el resto del mundo. Esta idea tenía estrecha relación con «la fascinación argentina por el “viaje a Europa” como medio de perfeccionamiento cultural»,⁹⁶ actitud que se evidencia desde 1900, cuando distintos artistas adoptaron postulados del movimiento impresionista.⁹⁷

En Buenos Aires, al igual que en las principales ciudades latinoamericanas, se creó alrededor del mito de Europa un sentimiento de inferioridad que inducía a peregrinar a

⁹⁵ *Ibídem.*

⁹⁶ *Ibídem*, p. 37. Tomado de David Viñas (1975), *Apogeo de la oligarquía*. Buenos Aires.

⁹⁷ Aldo Pellegrini da esta fecha como el inicio de una continua referencia de los artistas argentinos de los europeos. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 1967, p. 17.

Europa para entrar en contacto con la cultura. Humberto Rivas tenía también esta convicción.

Durante su etapa en el Di Tella, su interés por descubrir el arte se convirtió en el descubrimiento de los patrones del arte occidental. Además, los años sesenta en el Di Tella estuvieron marcados por la multiplicidad de miradas y tendencias en torno al arte moderno en un momento en que el arte, desde corrientes como el expresionismo, el surrealismo, y posteriormente el arte conceptual y el pop, insuflaron otros valores a la tradición estética.

2.3.2. ¿En qué consistía el trabajo del departamento de fotografía?

Con 23 años Rivas entró a formar parte del departamento de diseño dirigido por Juan Carlos Distéfano. Al poco tiempo, debido a la carga de trabajo y a la manera en que Distéfano quería plantear la producción de su área, se creó el departamento de fotografía del que Humberto Rivas pasó a ser director hasta su cierre, en 1970.

El departamento de fotografía estaba al servicio del área de diseño, orientado hacia la promoción del instituto y a la divulgación de sus actividades a partir de folletos, catálogos y publicaciones (Figs. 4-5). La creación de este material se asumía como un proceso creativo, que bajo la dirección de Juan Carlos Distéfano, comportaba un riguroso trabajo en la interpretación visual de las actividades del centro, así como en la factura del producto, el cual debía constituirse en la imagen del instituto, lo que en efecto ocurrió.



Fig. 4. Interior del catálogo Premio Nacional Di Tella, 1965. Foto: Segundo Olguín.

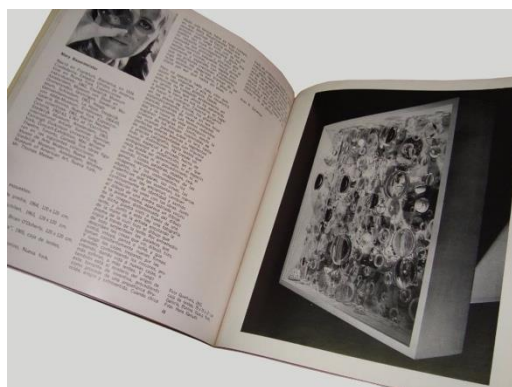


Fig. 5. Interior del catálogo Premio Nacional Di Tella, 1965. Foto: Segundo Olguín.

Desde su departamento, Rivas debía registrar el funcionamiento del instituto: fotos de las instalaciones, equipamiento, áreas de trabajo, oficinas, salas de reuniones y de conciertos, así como del personal, tanto el que trabajaba de manera fija como de jurados y conferencistas. Captar la vida del instituto incluía también sus actividades: conciertos, *performances*, obras de teatro, conferencias, seminarios e inauguraciones de exposiciones. También el registro de las obras expuestas, incluida la colección Di Tella (Figs. 6-9).



Fig. 6. Enrique Oteiza, director del instituto Di Tella, ca. 1962.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 7. Exposición *Más allá de la geometría*, 1967.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 8. Grupo de improvisación de becarios del CLAEM, ca. 1967.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 9. Montaje de la instalación *La menesunda*, 1966.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.

Esta labor, que puede ser interpretada como la de un documentalista, gracias a ciertos factores, Rivas pudo desenvolverse desde una actitud creativa y enriquecerse intelectualmente. Uno de estos factores fue, como dijimos, la libertad con la que le era

permitido encarar su trabajo; otro, el hecho de que estaba en el centro neurálgico del arte de Buenos Aires; y por último, que participaba en algunos procesos de creación colectiva.

Para hacernos una idea de lo que significaba estar en el centro neurálgico del arte en Buenos Aires, podemos citar algunas exposiciones que organizó el Centro de Artes Visuales (CAV).

Las exposiciones se pueden dividir en tres líneas: una, que hemos denominado «historicista», con exposiciones como *El arte de la conquista* (1963), *El arte después de la conquista, siglos XVII y XVIII* (1964), *El arte virreinal: óleos y tallas del Virreinato del Perú* (1966) y *Primeras culturas argentinas: piedras, cerámicas y metales prehistóricos* (1966).

Otra línea, que hemos llamado «internacional», con exposiciones como *Antoni Tàpies* (1961), *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1964: óleos, dibujos, litografías* (1964), *Dos artistas belgas: Alechinsky y Reinhoud* (1964), *El arte actual de Polonia* (1964), *Holanda: la nueva generación* (1965), *Picasso: 150 grabados* (1966), *Óleos de Pedro Figari* (1966), *Artistas alemanes contemporáneos* (1967), *Arshile Gorky y Robert Motherwell* (1967), *Primera bienal mundial de la historieta* (1968) y *Grabados de Edvard Munch* (1969).

Y, por último, una línea dedicada a artistas argentinos: *Luis Felipe Noé* (1963), *Antonio Berni: óleos, collages-alto relieves, grabados, tacos de los grabados y construcciones policromadas* (1965), *Más allá de la geometría* (1967), *Surrealismo en la Argentina* (1967) –en la que participó Humberto Rivas con una pintura (Fig. 36)–, *Julio Le Parc* (1967), *Rómulo Macció* (1967) y *Roberto Aizenberg* (1969).

Es patente en esta diversidad de exposiciones, el acceso que tuvo Humberto Rivas a distintos conceptos del arte, lo que influirá de manera positiva en su concepción del mismo. Sumado a ello, estuvo su participación en proyectos de creación colectiva o apoyo a los procesos creativos. El Di Tella se fue transformando en un espacio de experimentación. Aunque este no fue su propósito inicial, al buscar sintonía con centros y

movimientos similares entró en contacto con otra manera de entender la producción artística. Es el momento que en Europa comienzan a cuestionarse los soportes tradicionales y se incorporan prácticas fuera del mercado que se canalizan en espacios de experimentación. Los tres centros del Di Tella –el CAV, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y el Centro de Artes Escénicas (CEA)–, se vieron permeados por una actitud ecléctica ante la creación, y el instituto, más allá de la idea inicial de mostrar su colección, se vio sumergido en actividades interdisciplinarias.

El CLAEM promovió la investigación en música contemporánea a través del laboratorio de música electrónica creado en 1964, que llegó a realizar el conocido Conversor Gráfico Analógico (1967) –que permitía convertir caracteres gráficos en sonidos, es decir, los músicos podían escuchar la música mientras la escribían–, y también se involucró en distintos espectáculos, como el del artista Alfredo Rodríguez Arias *Drácula, el vampiro* (1966). El CEA, por su parte, propuso obras como *¿Jugamos a la bañadera?* (1966), de la bailarina Graciela Martínez, que utilizó diapositivas en el montaje, y distintos experimentos audiovisuales, como muestras ambulantes en un minibús que recorrió distintas provincias presentando conferencias y espectáculos, el intento de creación de un cineclub y la frustrada intención de hacer unas instalaciones televisivas; finalmente, se decantó por el teatro.

El CEA, desde sus distintas propuestas de carácter multidisciplinar, nos muestra la presencia de Rivas. Un ejemplo puede ser la obra de teatro *Lutero*, de John Osborne, dirigida por Jorge Petraglia en 1965: «La producción también supo utilizar la música electrónica y las diapositivas suministraron un fondo para la acción. El resultado era visual y acústicamente impresionante».⁹⁸ No tenemos claro si se usaron fotografías de Rivas, pero sí que «cualquiera que usara el teatro tenía acceso al personal técnico y al departamento gráfico y fotográfico dirigido por Humberto Rivas y Juan Carlos Distéfano».⁹⁹

⁹⁸ John King, *El Di Tella, op. cit.*, p. 117.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 122.

Fueron muchas las fotografías que Rivas tomó en los ensayos de teatro, cuya gran mayoría se encuentran hoy en la Universidad Torcuato Di Tella (figs. 10-12). Obras como *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro; *Dance Bouquet* (1965), de Marilú Marini y Ana Kamien, y *El niño envuelto* (1966), de Norman Briski. La relación de Rivas con el teatro no debe pasarse por alto, ni formal ni conceptualmente. Rivas se enfrentó por primera vez al retrato, con actores, actrices y cantantes, desde una iluminación artificial en el estudio o el escenario. También fotografió escenografías. Acercarse a la realidad del teatro desde la fotografía es singular en cuanto se trata de escenarios de ficción; al contrario de aquello a lo que se enfrenta el reportero, quien fotografía obras de teatro no le interesa el suceso en cuanto hecho verdadero. Por ello, tiene la libertad de utilizar elementos de iluminación y de encuadre para transmitir lo representado.



Fig. 10. Puesta en escena de Lutero, 1965.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 11. Puesta en escena de Lutero, 1965.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 12. La bailarina Iris Sacacceri, *Love&songs*, creación de Alfredo Rodríguez Arias, 1968. Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.

Humberto Rivas profundizó en un aprendizaje técnico con nuevas herramientas y medios: cuarto oscuro, luces, cámaras. En los retratos de músicos y actores tomados durante esta etapa hay una incipiente semilla que germinaría más adelante: retratos directos, de frente, de perfil o de espaldas, a veces solo la cabeza, o de espaldas dejando ver solo el cabello (Figs. 13-19).



Fig. 13. La bailarina Marilú Marini, ca. 1965.
Foto: Humberto Rivas. Fuente: John King.



Fig. 14. Luis Leal Rey, ca. 1965.
Foto: Humberto Rivas. Fuente: John King.



Fig. 15. *Macbeth* de Roberto Favre, 1968. Foto: Humberto Rivas. Fuente: John King.



Fig. 16. Hoja de contacto de sesión fotográfica a los integrantes del grupo de rock Almendra, 1969.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.



Fig. 17. Marcos Mundstock y mujer caracterizada, ca. 1967
Foto: Humberto Rivas. Fuente: John King.

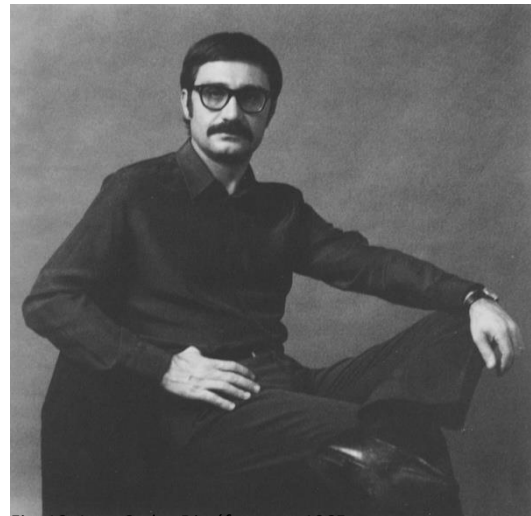


Fig. 18. Juan Carlos Distéfano, ca. 1965
Foto: Humberto Rivas. Fuente: John King.



Fig. 19. Hoja de contactos, ensayo de la obra *Lutero*, 1965.
Foto: Departamento de Fotografía ITDT. Fuente: John King.

En los retratos de grupo, en los ensayos o durante las obras, la iluminación acentúa el gesto, la mueca. Rivas juega con ellos el arte dramático en el que toma riesgos y busca sin remilgos imágenes provocadoras. Muy seguramente, su interés por exaltar la mímica del personaje dio lugar a que se preguntara por el sujeto en sí, y fue trazando un recorrido en el que desaparecería el personaje y surgiría el actor.

Generalmente las fotografías de los ensayos eran utilizadas en la difusión y como presentación de las funciones en la antesala de los teatros. Valga anotar aquí las palabras de America Sanchez (Juan Carlos Pérez Sánchez, 1939), artista argentino que visitó el Di Tella por entonces, y quien años después recibiría a Humberto Rivas y a su familia en Barcelona. America Sanchez se refería de este modo a las fotos tomadas por Rivas: «Al Di Tella fui todas las veces que pude, por las actividades que había, música, cine, teatro, artes plásticas. Y me acuerdo haber visto, cada vez que había una obra teatral, ponían las fotografías de los actores en la entrada. Y eran muy buenas, unos retratos increíbles. Y no conocía el autor, después me enteré de que había sido el Humberto, yo conocí al Humberto por su trabajo».¹⁰⁰

Para concluir este apartado, reproducimos las palabras del propio Rivas al recordar el Di Tella años después:

Recordar el Di Tella y los años 60 no es nada difícil. Corrían en Buenos Aires tiempos donde la cultura era lo cotidiano y el diálogo con otros lugares del mundo, cosa enriquecedora para todos. Después de 30 años de vivir tan lejos, cada vez que vuelvo a Buenos Aires paseo por la calle Florida, paso una y otra vez por donde alguna vez estuvo el Di Tella y lo recuerdo con profundidad. Más allá del recuerdo, me siento agradecido por haber sido partícipe de todo lo que ocurrió en aquellos años, ya que una buena parte de mi desarrollo como fotógrafo se lo debo al estimulante clima en el que trabajé allí.¹⁰¹

¹⁰⁰ Entrevista realizada a America Sanchez, Barcelona, 6 de julio de 2015.

¹⁰¹ John King, *El Di Tella*, op. cit., p. 453.

2.4. Fotografías y exposiciones entre 1960 y 1970

Su trabajo fotográfico personal, hasta antes de comenzar la década de los setenta, estaba en gran medida inmiscuido con el realizado en el Di Tella. Se puede describir del siguiente modo: retratos de estudio, que creemos que realizaba en el mismo instituto, como *Rubén* (1967), *Jorge Romero Brest* (c. 1970), el director y actor Roberto Villanueva (Fig. 20.) en, *Sin título* (c. 1970), *Rómulo Macció* (c. 1970) y *Cipe Lincovsky* (c. 1970), catalogadas como PA32.2-1, PA39.8-1, PSN39-1, PSN38-1 y PA11.5-1, respectivamente; también una fotografía de la ciudad, la única que nos llega hasta ahora de este tipo, publicada en *La persistencia* (1967) de Carlos Espartaco (Fig. 21.), publicación que incluyó también trabajos de Rómulo Macció, Ernesto Deira, Pier Cantamessa y Roberto Alvarado; otra, muy seguramente tomada en el Di Tella, que acompañó el volante de su exposición de 1964 en la galería Lirolay (Fig. 22); y por último, una fotografía tomada en exterior, incluida en la carpeta *Fórum* (1959) que mencionamos anteriormente (Fig. 23).



Fig. 20. Humberto Rivas, *Sin título*, años 60, 23 x 23 cm., gelatina de plata sobre papel baritado.



Fig. 21. Humberto Rivas, *Sin título*, 1967, Fuente: Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas.



Fig. 22. Afiche de la exposición *Humberto Rivas: fotografías*, galería Lirolay, 1964. Fuente: Archivo IIAC.



Fig. 23. Humberto Rivas, *Sin título*, ca 1959. Fuente: Carpeta Grupo Fórum, 1959.

Rivas participó en ocho exposiciones de fotografía durante la década de los sesenta. Después de las tres que ya hemos nombrado dos en la galería Galatea y una en el Museo Eduardo Sívori, hizo parte de una muestra colectiva en la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA) en 1960; en la galería Lirolay la muestra *4 fotógrafos*, junto a Jorge Roiger, José Costa y Ricardo Sansó en 1962; participó en una colectiva en la galería Galatea en 1963; realizó, *Humberto Rivas Fotografías*, en la galería Lirolay en 1964; y participó en la muestra, *El ojo sensible*, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, junto a Roberto Alvarado, Sameer Makarius, Anatole Saderman y Grete Stern en 1967. Más adelante, en el apartado «Humberto Rivas: su faceta como dibujante y pintor» incluido en este mismo capítulo, nos referiremos a otras exposiciones llevadas a cabo en este tiempo.

En 1962 se casó con Elvira Fuis y nació su primera hija, Ana. En 1965 nacería su segunda hija, Cecilia. Ese mismo año inició su relación con el fotógrafo Anatole Saderman. Según Rivas, Anatole Saderman y Juan Carlos Distéfano fueron sus dos únicos maestros.

2.5. Su aprendizaje con Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman

Humberto Rivas reconoció en numerosas ocasiones la influencia que Anatole Saderman y Juan Carlos Distéfano ejercieron en su trabajo. Sin que ninguno de ellos realmente se lo propusiera, le transmitieron principios fundamentales que orientaron su desarrollo artístico.

2.5.1. Juan Carlos Distéfano

Juan Carlos Distéfano, cuatro años mayor que Rivas, procedía como él de origen muy modesto y abuelos inmigrantes, con ascendencia italiana, por el lado de su padre, y española, por el de su madre. Cuando se conocieron, a raíz de una exposición de Rivas, Distéfano ya había culminado sus estudios en la Escuela de Artes Gráficas, una escuela industrial, y en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. En este sentido, Distéfano, a diferencia de Rivas, era una persona formada académicamente.

El primer aspecto que podemos subrayar de la relación que Rivas tuvo de Distéfano gira en torno a la visión que este último tenía del trabajo artístico y la separación que marcó desde el comienzo de su carrera, entre su trabajo como diseñador y su trabajo personal. Quizá fue una idea basada en el papel que desempeñaban los trabajadores en la imprenta en la que trabajó mientras realizaba sus estudios, en donde obedecían ordenes de sus superiores sin ningún tipo de participación o cuestionamiento. Distéfano pensó desde muy joven que mezclar estos dos mundos era un error. Al respecto, decía:

El diseño es una cosa y la actividad artística es otra. El diseñador tiene que desaparecer en beneficio de algo que tiene que promocionar [...] Yo creo que es un error que comienza con la Bauhaus, es una actividad totalmente distinta. En el diseño, alguien de afuera encarga un trabajo, en el arte la motivación es interior.¹⁰²

Si nos fijamos en el trabajo que desarrollaron juntos en el Di Tella, no encontramos su participación como artistas, salvo en una exposición. ¿Acaso puede deberse a que se sentían a sí mismos como empleados? Rivas adoptó esta misma actitud, muy seguramente inspirada por Distéfano. Su necesidad de separar estos dos mundos es significativa y repercute en el talante por verse a sí mismo como artista, como creador.

Rivas explicaba así la diferencia que encontraba entre la fotografía artística y la publicitaria: «Mañana yo voy a hacer una foto de modas para Christian Dior y la quieren hacer al lado de un Mercedes Benz y no al lado de dos caballos, si yo pongo los dos caballos, aunque me guste mucho la foto no cumple su función; pero en la fotografía artística ese límite por suerte no existe».¹⁰³ Tanto la visión de Distéfano como la de Rivas coinciden: el artista o trabaja para sí mismo o para otro.

¹⁰² «Juan Carlos Distéfano, entrevista completa del prof. Juan Lázara para Radio Nacional», 28 de enero de 2013: https://www.youtube.com/watch?v=g5VZ_zEFnFE. (consultado el 20 de marzo de 2016).

¹⁰³ Entrevista a Humberto Rivas publicada en *Brújula (Periódico de Artes): Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno*, abril de 2001, p. 3.

Humberto Rivas no se involucró personalmente en su trabajo publicitario. Él mismo diría en una entrevista en 1991: «Un trabajo en el cual no tengo comprometida mi alma».¹⁰⁴ Y en otra entrevista posterior: «Las fotos comerciales las tomo yo, pero en el fondo, las podría haber realizado otro».¹⁰⁵ Lo que lo llevaba a realizar estos trabajos era la necesidad económica.

Podríamos lanzar la hipótesis de que la separación de estos dos mundos repercutió en su labor artística en dos aspectos. Primero, como hemos dicho, le permitía pensarse a sí mismo como creador. Y dos, su actitud «nada condescendiente» con el modelo, puede derivar, quizá, de su rechazo a la fotografía de moda. Por otro lado, respecto a la estabilidad económica que le proporcionaba su trabajo publicitario, podemos decir que casi hasta el final de su carrera se mantuvo de los encargos fotográficos, aunque a partir de un momento dado su reconocimiento hizo que los encargos –que ya no eran productos para la venta, sino fotografías de una ciudad, por ejemplo–, los pudiera realizar con total libertad interpretativa.

En cuanto a Distéfano, hubo otro factor importante que transmitió a Rivas: el artista visto como la persona que desarrolla un oficio. Aquel que, en el ejercicio habitual de una práctica, llega a tener cierta pericia en su labor y a conocer procedimientos técnicos que le permiten mayor control y exactitud en los resultados. La rigurosidad por respetar los procedimientos que encontramos en el trabajo de Distéfano la vemos también en la obra de Humberto Rivas. Esto puede tener una explicación en los orígenes de ambos, Distéfano desde su educación industrial en la Escuela de Artes Gráficas y Rivas en el tiempo que estuvo en la fábrica.

Rivas se convertirá en una persona muy ordenada y meticulosa. Aprenderá a trabajar lentamente y siguiendo un método, nada será aleatorio en la conformación de su obra. Los elementos que destacábamos en la influencia que pudo ejercer la historieta en su formación cobran un mayor sentido al conocer a Distéfano y se afianza en él la idea de

¹⁰⁴ Entrevista a Humberto Rivas publicada en *Avui ART*, 8 de mayo de 1991.

¹⁰⁵ Entrevista a Humberto Rivas realizada por Silvana Colombo y Hernán Almejeiras. Barcelona, 1 de enero de 1996. Archivo Humberto Rivas (consultado el 26 de marzo de 2016).

que es preciso construir un modo de proceder en lo creativo. Nada es porque sí. Si se quiere llegar a algo, se debe buscar la manera clara y consciente de lograrlo, y una vez hallado se debe repetir y repetir hasta dominar el camino que lo llevó hasta allí, y, solo después, si se quiere, cambiar. En una ocasión le preguntaron a Distéfano si le gustaba experimentar con los materiales, a lo que respondió: «Yo estoy en contra de la experimentación con los materiales. Creo que eso hay que hacerlo en una etapa cuando uno es muy, muy joven, para conocerlos».¹⁰⁶

Sin embargo, el dominio de las herramientas y el conocimiento de los materiales que emplea y de los procedimientos que lleva a cabo tienen un fin más allá del meramente mecánico del obrero fabril o del artesano, deben servir al artista en su capacidad para expresarse, conocerse y descubrirse; esta era la manera en que Distéfano pensaba. Si no se va a ceder ante las imposiciones de algo externo, como la publicidad o el diseño, si solo el creador en su soledad puede aplicarse en construir maneras que lo lleven a plasmar lo más fehacientemente eso que descubre en sí mismo, entonces estará naciendo el artista expresivo.

Rivas, con el tiempo, descubrió en las obras de arte que le atraían y, en su práctica como dibujante y pintor, la posibilidad de expresar su intimidad. Querrá realizar una obra que sea fruto de sus sueños oscuros, turbados o idealizados y entenderá el arte como catalizador y comunicador. Parte de este descubrimiento lo tuvo gracias su relación con Distéfano. Desde su aprendizaje empírico, Rivas vio a Distéfano como el referente de una búsqueda consciente y ordenada de su propio lenguaje. Eran las formas —Rivas desde lo icónico y Distéfano desde lo escultórico— que debían dar lugar a descubrirse y ver reflejado su sentir. La obra en sí debía llevar implícita una emoción más allá de la literalidad.

En 1969 Distéfano obtuvo una beca para residir varios meses en Italia, era su segundo viaje a Europa y esta vez lo hizo con su esposa Griselda y sus hijos. Este viaje coincidió con

¹⁰⁶ Entrevista a Juan Carlos Distéfano publicada en *Brújula (Periódico de Artes): Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno*, noviembre de 1999, p. 2.

el primer viaje que hizo Humberto Rivas con María Helguera a Europa y se encontraron en Florencia. Conocieron de primera mano obras de Masaccio, Giotto y Piero della Francesca. Distéfano insistió siempre en la idea de que el artista debía tener un gran conocimiento de la historia del arte. «El artista se hace no de mirar la naturaleza, sino de mirar obras de arte».¹⁰⁷ Rivas también adoptará esta idea y su trabajo estará influido por cineastas, fotógrafos, pintores y escritores. En esta primera etapa en Argentina nos consta su contacto y su admiración por Ingmar Bergman, por los fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon, August Sander y Diane Arbus, y por los pintores Rembrandt van Rijn, Francis Bacon y René Magritte, además de su conexión con Pessoa. Este abanico de artistas produjo en él una mirada múltiple en torno a la expresión y conformó un terreno fértil que dio sus frutos una vez instalado en España. En Europa, su admiración por estos y otros autores que conoció posteriormente se enriqueció por el contacto de primera mano con sus obras.

Pero su aprendizaje no consistiría solo en mirar, sino también en copiar –como veremos en ejemplos posteriores–, virtud que con mucha seguridad también fue transmitida por Distéfano. Este último reconoció siempre su aprendizaje a través de copiar obras que le gustaban: «Alguien a quien yo he copiado con fervor que es Luca Signorelli, hay un cuadro de él que es la flagelación donde hay una espalda y esa espalda está copiada. [...] el desnudo ondulante, esa especie de s, eso sale de Luca Signorelli».¹⁰⁸ Se refería a su dibujo *Mirando pasar* (1980).

2.5.2. Anatole Saderman

Otra persona que jugó un papel fundamental en su formación fue el fotógrafo Anatole Saderman. Se conocieron en 1968 con motivo de la muestra, *Guerra entre figurativos y constructivistas*, en la galería Van Riel, en la que Rivas participaba con sus pinturas, y Saderman había realizado retratos de los artistas, que se exhibían junto con cada obra. Saderman había nacido en Moscú (Rusia) en 1904. Desde los 14 años vivió una continua

¹⁰⁷ «Juan Carlos Distéfano, entrevista completa del prof. Juan Lázara para Radio Nacional», *op. cit.*

¹⁰⁸ Entrevista a Juan Carlos Distéfano publicada en *Brújula (Periódico de Artes): Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno, op. cit.*

travesía que lo llevó a distintos países: Minsk (Bielorrusia), Lodz (Polonia) y Berlín (Alemania). Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, tuvo que desplazarse a Montevideo (Uruguay) y luego a Asunción (Paraguay), donde vivió entre 1926 y 1927. Fue entonces cuando comenzó a aprender fotografía. A Buenos Aires llegó posteriormente, en 1930, donde abrió su estudio de fotografía en 1934, y desde entonces fijó su residencia en esta ciudad, con excepción de una estancia en Roma entre 1962 y 1966.

Su reconocimiento en Argentina debió desde un principio a sus retratos, principalmente de artistas y personas relevantes de la cultura, a quienes mostraba realizando su labor, pintando, dibujando o simplemente en actitud de reflexión. Sara Facio lo definió del siguiente modo: «El estilo de Saderman es clásico y directo, los modelos asumen poses serenas, distendidas, las expresiones son serias algo introspectivas, jamás crispadas».¹⁰⁹

Desde su llegada, Saderman se implicó activamente en el desarrollo de la fotografía argentina. Primero, como miembro fundador del Foto Club Argentino (1936) y del Foto Club Buenos Aires (1945), y posteriormente como partícipe del grupo la Carpeta de los Diez (1954). Desde su primera exposición, *Retratos de Plásticos Argentinos* (1938), que tuvo lugar en la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes, Saderman mostró su interés por participar, con sus fotografías, de un mundo por el que se sentía atraído, el mundo del arte. En esta ocasión, para que le permitieran hacer la exposición, propuso a cambio retratar a los miembros de la comisión directiva de la institución.

Su práctica de utilizar el retrato como moneda de cambio, además de permitirle acceder a ciertos lugares para mostrar sus fotografías, le permitió conocer a muchos artistas, con quienes intercambiaba un retrato suyo por una obra de ellos, lo que le llevó a formar una colección de los autores más influyentes del momento. También con sus retratos expuestos y publicados en monografías, artículos y prensa, contribuyó a hacer perceptible el mundo artístico contemporáneo.

¹⁰⁹ Sara Facio, *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 1995, p. 74.

Esta actividad, que le valió su reconocimiento en el ambiente artístico bonaerense, estaba sustentada por su mirada de la creación fotográfica, la misma que tenía sobre la creación artística. Su interés por retratar artistas no estaba en formar parte de un círculo, sino en encontrar modelos que se abrieran a otro tipo de retratos: «... si yo ofrecía mi estudio a los pintores era porque sabía que ellos no me exigirían el retrato bonito, sino que serían capaces de soportarse sin máscara, con su aire de entrecasa».¹¹⁰

Su idea del retrato se explica muy bien en sus palabras: «La gente compone ante el espejo una cara que cree es la más bella; pero se equivoca. Los músculos rígidos, el temor ante la propia imagen ocultan la sencilla verdad de una expresión que no todos conocen que –a veces– nosotros mismos nos negamos a enfrentar».¹¹¹

La búsqueda de Saderman no desconocía el «momento» fotografiado, pero lo exploraba de una manera propia. Por ejemplo, se interesaba por entrar en la intimidad de modo espontáneo, pero introspectivo. También lo hacía con una iluminación particular, muy atento a los contrastes, que lo llevaron a una manera muy personal de aproximarse al sujeto. En un sentido, no captaba el momento, sino que permitía descubrir el momento. Su estilo era la mirada de un fotógrafo que reconocía en la imagen una posibilidad de conocer lo humano.

La manera en que Saderman exploraba las propiedades del medio desde su interés artístico fue descrita por Rivas en una ocasión como «la forma plástica de encarar una determinada cosa».¹¹² Sin embargo, Rivas, más allá de buscar sus mismos resultados, reconoció que Saderman era consciente del lenguaje fotográfico que le permitía transmitir una idea propia. Esto lo cautivó y lo motivó a explorar a su manera el medio fotográfico. Si para Saderman era importante que en la fotografía aparecieran elementos que describieran al retratado en su vida real, Rivas, en cambio, se interesó por la persona sin ningún referente, preocupado por el rostro y una mirada hierática, aislando al personaje de toda actividad. Manifestó su interés, muy al contrario de Saderman, por lo

¹¹⁰ Ricardo Figueira, *Saderman*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 10.

¹¹¹ Sara Facio, *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*, op. cit.

¹¹² Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», en *Photovision*, 1990, n.º 21, p. 13.

que el retratado no muestra, aquello que nos hace iguales, por ejemplo, el miedo a vernos a nosotros mismos. Se interesó desde un comienzo por el sujeto sin suceso y sin referentes. Se preguntó por la condición innata de la persona, por él mismo a través del retratado y por aquello que es invisible a los ojos.

Además, adoptó otro principio de su maestro: había que implicarse con el motivo, y ello empezaba por respetarlo. Como diría Saderman: «Tenemos que amar u odiar al modelo, jamás debe sernos indiferente».¹¹³ Del mismo modo, Rivas se empeñó en producir una obra fuertemente emotiva que no creara indiferencia.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta en las fotografías de Saderman es la utilización de la luz. El trabajo que realizó para el libro *Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas*¹¹⁴ (1935), de Ilse von Rentzell, fue quizá su punto partida en el dominio de la luz. Para este encargo, inicialmente tomó las fotos de las plantas en casa de Von Rentzell, pero al verse insatisfecho con el resultado propuso llevar las plantas a su estudio, en donde se enfrentó a la necesidad de resaltar su presencia orgánica, logrando extraordinarios resultados a partir de un minucioso trabajo de luz artificial. Plantas, flores y frutos adquirieron plasticidad y gestualidad.

Saderman insistió en la utilización de una sola luz en el estudio: «Dios ha hecho un solo sol para iluminar este mundo ¡y qué lindo luce! Aconsejo usar un solo reflector para iluminar una cara. En todo caso ayúdense con la luna o las estrellas; nunca con un segundo sol».¹¹⁵ Por su parte, Rivas entendió también la dificultad de trabajar la iluminación del estudio y a la vez las inmensas posibilidades expresivas que permitía. Y se enfrentó al modelo a su manera, con dos luces y no una.

Hemos intentado dar coherencia a una serie de aspectos que se esconden detrás del hecho de que Rivas viera en Saderman y Distéfano a sus dos únicos maestros. Por último,

¹¹³ Sara Facio, *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*, op. cit., p. 75.

¹¹⁴ Ilse von Rentzell, *Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas*. Argentina: Editores Ilse von Rentzell y Cía., Imprenta López, 1935.

¹¹⁵ Sara Facio, *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*, op. cit., p. 74.

cabe destacar un principio común: independientemente del medio que se utilice, del artista depende llevar o no el motivo a sus objetivos, por lo que realizar una obra es ante todo un principio de honestidad y sinceridad consigo mismo. De Distéfano y Saderman «aprendí que, a pesar de nuestras posibles condiciones, lo que va a dar el resultado de lo que nosotros consigamos para expresarnos es nuestro trabajo, y no algo casual».¹¹⁶

2.6. Humberto Rivas: su faceta como dibujante y pintor

Como hemos visto, Humberto Rivas se inició primero como dibujante, y rápidamente entró en contacto con la pintura y la fotografía. Desde finales de los años cincuenta hasta 1968, año en que decide dejar la pintura, lo encontramos desarrollándose en las tres áreas de manera simultánea. Dos artículos de prensa¹¹⁷ dan cuenta de estas prácticas.

2.6.1. Dibujo

¿En qué consistió su práctica como dibujante? El dibujo fue lo que tuvo a mano para comenzar su carrera artística. Llegó a realizar trabajos de gran calidad. Algunos de los cuales hemos podido ver (véanse figs. 24-27) se pueden relacionar con el arte pop y el surrealismo, y con una clara influencia de la pintura de Francis Bacon. Es posible reconocer en ellos la insistencia de Rivas por crear su obra, y aunque no necesariamente se deben vincular a su trabajo posterior, sí existen elementos en común con sus pinturas y sus fotografías: la utilización de los mínimos elementos compositivos, y en el caso de la influencia de Bacon, los rostros desfigurados presentes en retratos fotográficos posteriores.

¹¹⁶ Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁷ «La vida empieza de los 20 a los 30», en *Primera Plana: Artes y espectáculos*, 13 de octubre de 1964, p. 36. «Quién es quién: Humberto Rivas», en *Fotografía*, mayo de 1968, pp. 151-153.



Fig. 24. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1960. Lápiz sobre papel. Colección privada.



Fig. 25. Humberto Rivas, *Sin título* (detalle), ca. 1960. Colección privada.



Fig. 26. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1965. Lápiz sobre papel. Colección privada.



Fig. 27. Humberto Rivas, *Sin título* (detalle), ca. 1965. Colección privada.

Las figuras que dibujaba, aunque son claramente reconocibles, siempre terminan por tener algún detalle inconexo, suplantado. Su línea limpia describe ordenadamente la figura humana en un escenario, una habitación o una ventana en que los elementos corrientes –sofás, sillas, enchufes...– dan contexto a figuras cuidadosamente dibujadas, cuyas partes generalmente varían hacia formas oblicuas o serpenteantes. Sus rostros, a veces desfigurados o transformados por el dolor, la ira o el placer, contrastan en un

escenario cotidiano. También vemos su interés por el detalle, como un zapato o una planta cuidadosamente representados.

Con sus dibujos llegó a participar en cuatro exposiciones en 1963: una individual en la galería Galatea, otra en la misma galería junto con Roberto Rosenfeld; y dos muestras colectivas, una en la galería del Teatro Argentino de la Plata, y otra, en la galería Lirolay junto a Rubén Corrado, Di Mauro, Agustín Di Sciascio, Óscar Grillo y Carlos Panichelli.

2.6.2. Pintura

Rivas pudo realizar una corta pero activa carrera como pintor. Mientras vivió con Elvira y sus hijas, generalmente pintaba de noche, y el día lo dedicaba a su trabajo en el Di Tella: «Intento pintar lo más posible, aunque ahora solo puedo hacerlo de noche».¹¹⁸ De todas las pinturas que llegó a realizar, hemos encontrado seis, algunas de las cuales tenemos los dibujos de los que partía para su elaboración, aunque, los dibujos están firmados, datados y en algunos casos, titulados de modo diferente que la pintura, lo que nos hace pensar que el artista los entendía como obras independientes y no solo como bocetos. Sus pinturas nos han llegado a través de fotos en blanco y negro, pero sabemos que originalmente eran en color, tal como la del ciclista que presentamos a continuación, de colores muy vivos. Este manejo del color también podríamos vincularlo al pop. El soporte no consistía en un rectángulo a modo de cuadro, sino que tenían una base recortada bordeando la figura representada, según parece en algunos casos era de madrea y en otros de lienzo (Fig. 28-38).



Fig. 28. Humberto Rivas, *Manejarse con propiedad*, 1967. Lápiz sobre papel. Colección privada.

¹¹⁸ «La vida empieza de los 20 a los 30», en *Primera Plana: Artes y espectáculos*, op. cit.



Fig. 29. Humberto Rivas, *Ciclista*, 1965, Pintura acrílica sobre tela, 150 x 196 cm. Colección privada.

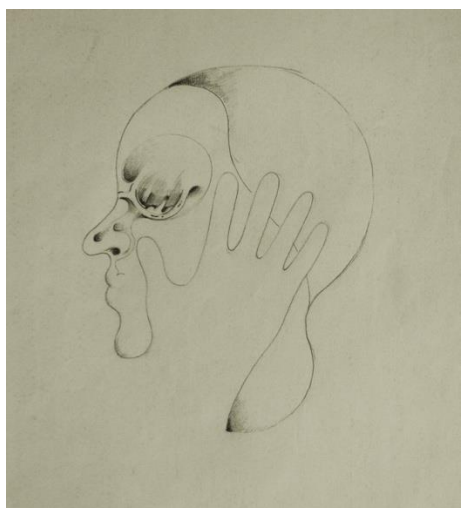


Fig. 30. Humberto Rivas, *Sin título*, 1967. Lápiz sobre papel. Colección privada.



Fig. 31. Humberto Rivas, *Poner la otra mejilla*, 1967. Fuente: Archivo Humberto Rivas.



Fig. 32. Humberto Rivas, *Manejarse con propiedad*, 1967. Lápiz sobre papel. Colección privada

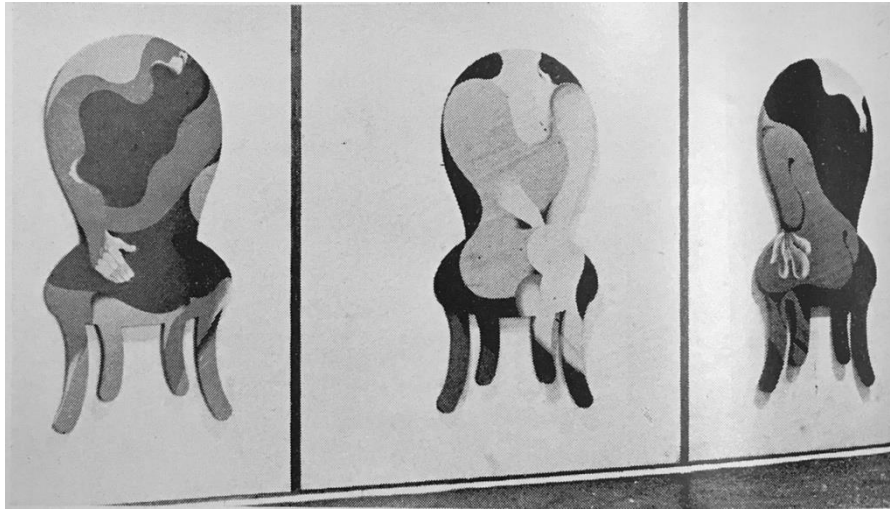


Fig. 33. Imagen de la obra, *Yo, tu él, nosotros, vosotros y ellos* (tríptico), 150 x 210 cm., 1966, expuesta en el Premio Braque 1967, donde obtuvo la 2ª mención en pintura. Fuente: Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

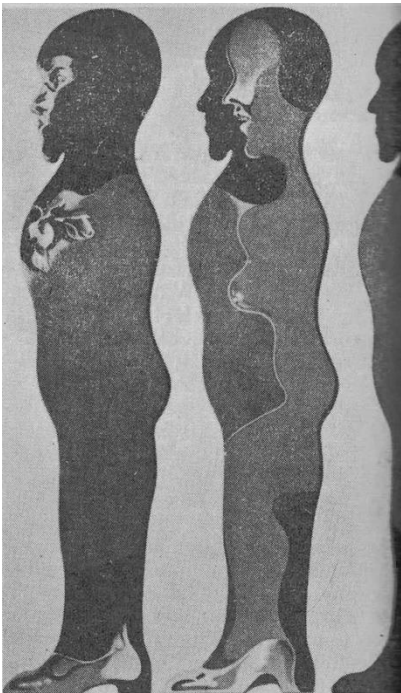


Fig. 34. Humberto Rivas, *Dos de cada tres* (detalle), 1967, óleo sobre tela recortada. Fuente: Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas



Fig. 35. Humberto Rivas, *Dos de cada tres*, 1967. Lápiz sobre papel. Colección privada.



Fig. 36. Humberto Rivas, *Con la cabeza en otra parte*, 1967, óleo sobre tela, 130 x 101 cm. Fuente: Archivo Humberto Rivas

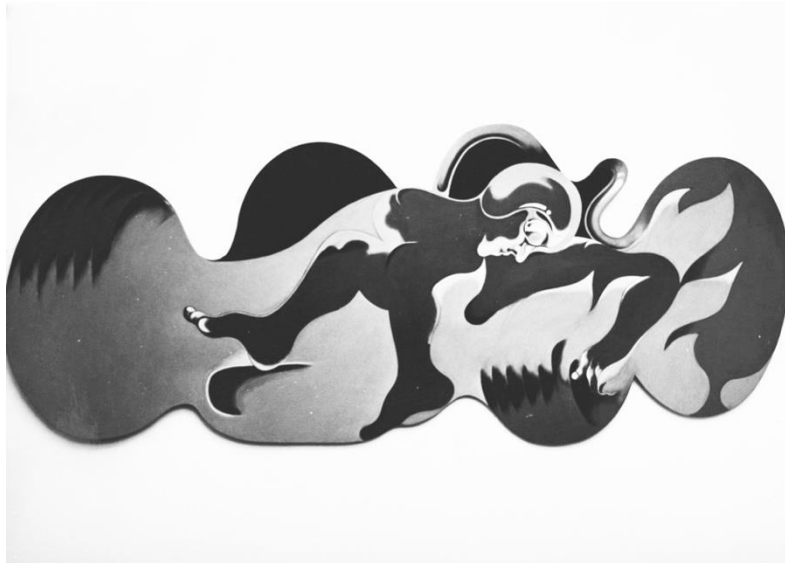


Fig. 37. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1967, óleo sobre tela. Fuente: Archivo Humberto Rivas

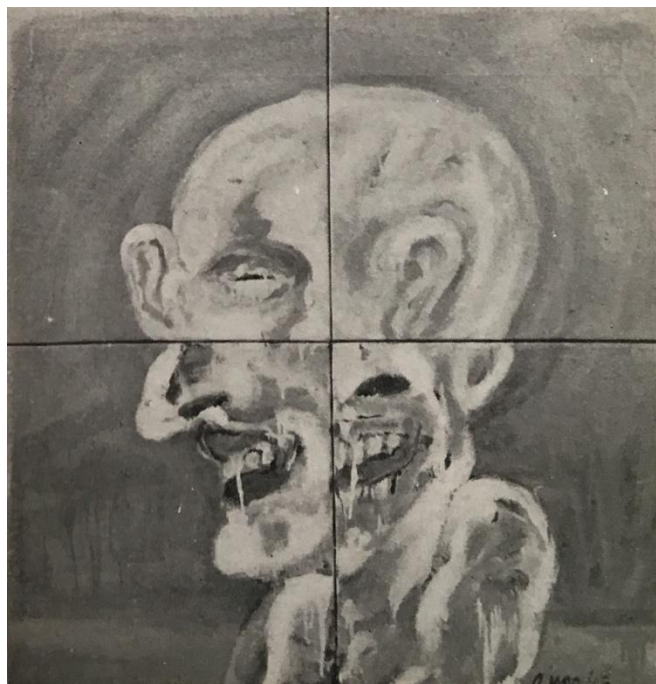


Fig. 38. Humberto Rivas, *Sin título*, 1965, óleo sobre tela. Con esta obra participó en el «Premio Ver y Estimar» de 1965. Fuente: Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas

El crítico Aldo Pellegrini se refirió a sus pinturas en dos ocasiones: en el catálogo de la muestra *Surrealismo en la Argentina* y en su libro *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Pellegrini situó su figura en el movimiento de la «nueva figuración». Dicho término fue acuñado por él mismo en referencia al grupo de pintores conformado

por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Maccio que existió entre 1961 y 1965. Aunque Rivas no formó parte de ese grupo, Pellegrini consideró que los conceptos que definían los ideales de la «nueva figuración», como, por ejemplo, una abstracción más controlada y menos liberada a la espontaneidad, o la ruptura de la misma noción de cuadro, servían para explicar las pinturas de Rivas.

Sus pinturas fueron vistas como «cuadros en los que el contorno de la imagen adquiere forma figurativa (*shaped canvas* figurativo) que sirven de base a imágenes de temperatura expresionista».¹¹⁹ También esta idea de la nueva figuración suponía una integración de distintos lenguajes en el que convergían elementos con los que Rivas tuvo contacto como el informalismo –muy presente en la obra de Luis Felipe Noé– y a la abstracción, aspectos que enriquecían su noción del arte.

La ruptura de los límites entre la figuración y la abstracción a la que se refería Pellegrini, puede entenderse también en un sentido diferente como la ruptura con la tradición del buen gusto. La pintura que Rivas presentó en el premio «Ver y Estimar» de 1965 (Fig. 38), a parte de que muestra una imagen fragmentada, de frente y de perfil, representan un rostro totalmente desfigurado de aspecto desagradable hecho con gruesos trazos. Desde la pintura, Rivas pudo atravesar ciertos límites y experimentar el encuentro con imágenes fuertemente sugestivas. Es algo que llevará posteriormente a la fotografía.

El regreso a la figuración que propusieron pintores como Francis Bacon, Jean Dubuffet, Jean Fautrier y los neofigurativos que representaron la figura humana con técnicas del informalismo, establecía una figuración en consonancia con la abstracción en la que aparecían figuras deformadas. Hay una cita de Francis Bacon que nos puede ayudar a contextualizar las expectativas de Rivas: «¿No se trata de que quieres que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra profundamente áreas de sensación distintas de la simple representación del objeto que pretendes hacer? ¿No consiste en eso todo arte?».¹²⁰

¹¹⁹ Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea, op. cit.*, p. 98.

¹²⁰ David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003, p. 55.

Sabemos que Rivas estuvo influido por las pinturas de Bacon, y que se sentía atraído por esas formas desgarradas, duras, en las que el cuerpo humano no deja de ser la pura pintura, y a la vez, intensas modulaciones resultado de gestos agresivos.¹²¹ En las obras de Rivas se percibe la intención por lograr la intensidad que percibimos en las pinturas de Bacon. Es patente su voluntad de exteriorizar algo oculto que ni él mismo comprende y que fluye en formas onduladas y deformaciones. Las figuras solitarias con fondos planos, transformadas por la ira o el dolor, le muestran la manera con que Bacon ha logrado poner una emoción al descubierto. Una emoción torturada, dolorida. El grito humano, uno de los intereses de Bacon, Rivas lo representa en sus dibujos y pinturas, como un modo de apropiarse de una imagen visceral, distorsionada. Para Rivas, fue la manera de encontrar unas formas que expresaran una sensación, un sentimiento de vida.

No sigamos adelante sin antes preguntarnos por los títulos de sus dibujos y pinturas, por ejemplo: *Dos de cada tres*, *A fin de cuentas*, *Así es*, *Manejarse con propiedad* o *Poner la otra mejilla*. ¿Acaso no hay en ellos una intención por motivar una lectura? ¿Acaso no buscaban sugerir la lectura de las pinturas? Hay aquí una posibilidad de relacionarlo con René Magritte, quien también elaboraba cuadros que, en relación con su título, sugerían una interpretación, como un jeroglífico. Pero su relación con Magritte va más allá, como en su cuadro *Los días gigantes* (1928), en el que una silueta de un hombre acosa una mujer y ambos, hombre y mujer, existen solo dentro de la figura femenina. Es el mismo recorte que propuso Rivas en *Dos de cada tres*. La silueta como contenedor, dentro de la cual se desarrolla el suceso. Pero la relación de ambos artistas va más allá, Rivas, al igual que algunos cuadros de Magritte, construyó historias misteriosas y buscó un poder mágico en la imagen. Otros ejemplos de la influencia que tuvo Rivas de Magritte los ofreció la profesora Adriana Lauria.¹²²

¹²¹ *Ibíd.*, p. 17.

¹²² Con motivo de la exposición antológica de Rivas en el Centro Recoleta de Buenos Aires, en 2014, Adriana Lauria se refirió en el catálogo a algunas de estas asociaciones entre Rivas y Magritte en: *Humberto Rivas: Antología fotográfica 1967-2007*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2014.

2.6.3. Elementos trasladados de la pintura a la fotografía

En su labor de pintor, Rivas vivió un primer acercamiento a la creación de una imagen. Una imagen capaz de invocar un mundo sugerente. Y esto es fundamental en su desarrollo posterior como fotógrafo. Aunque la fotografía y la pintura son medios diferentes y Rivas tuvo que trabajar intensamente para desligarse del método pictórico y dominar el medio fotográfico, hubo un vínculo entre sus dos prácticas: el descubrimiento de que la imagen es capaz de sugestionar al espectador y provocarle emociones profundas. En consonancia con esta idea, tanto en sus fotografías como en sus pinturas, mantiene el respeto por lo figurativo. La figura humana, una calle o una cama. También recurre a los mínimos elementos organizados equilibradamente dentro del cuadro, llegando a una concreción de las formas.

Como parte de una generación de artistas que, en aras de una libertad creativa, entendieron la práctica pictórica desde la apropiación de distintos discursos, técnicas y materiales con los que se transgredía la misma bidimensionalidad del cuadro, Rivas dedujo que una obra funciona, está completa, en la medida en que funciona como lenguaje, es decir, si la forma plástica de la imagen es coherente con el contenido de esa imagen.

El hecho de proceder del mundo de la pintura hizo que Humberto Rivas concibiera el universo de la imagen fotográfica desde el valor de la imagen por sí misma y no por el suceso registrado. De este modo Rivas se aleja de la idea de «captar el momento». Para él, entender la fotografía como documento es solo un prejuicio que perjudica la aceptación de la fotografía como un medio de creación.

En su recorrido como pintor, hizo parte de una muestra colectiva junto a Distéfano, Pablo Suárez y Ricardo Carreira en la galería Lirolay (1965); participó en el «Premio de Honor Ver y Estimar» al que ya nos hemos referido, que se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes (1965); y en el «Premio Georges Braque» en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en dos ocasiones (1965 y 1967), en la última obtuvo una segunda mención.

También realizó una muestra individual en la galería Guernica (1966); participó en la exposición colectiva, *Surrealismo en la Argentina*, en el Instituto Torcuato Di Tella (1967); en la muestra, *Pintura Argentina*, en Portillos, Chile (1967); en la exposición colectiva, *El Arte por el Aire*, organizada por el Museo de Arte Moderno en Mar del Plata (1967-1968); en la Bienal de Arte Hispanoamericano en Medellín, Colombia (1968); en la muestra colectiva, *Guerra entre figurativos y constructivistas*, en la galería Van Riel (1968); y en la exposición, *Artistas argentinos: obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender*, presentada en el Instituto Torcuato Di Tella (1968). En total, como pintor, participó en once exposiciones, entre 1965 y 1968.

2.6.4. Motivos por los cuales dejó la pintura

Aunque Rivas había dedicado más de diez años a sus pinturas, y había obtenido un cierto reconocimiento en publicaciones y exposiciones, e incluso un dibujo suyo hacia parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1968 decidió dejar la pintura y el dibujo de manera definitiva y dedicarse solo a la fotografía. ¿Hubo algún motivo concreto por el cual dejó de pintar?

Si tenemos en cuenta que a partir de 1968 estuvo vinculado a distintos proyectos cinematográficos, podríamos plantear la hipótesis de que uno de los motivos estuvo en el cine y las ganas de realizar sus propias películas. Rivas había llegado a la fotografía por el cine, luego es posible que, al dedicarse de manera exclusiva a la fotografía, quisiera, inconscientemente, realizar un tránsito hacia su verdadera pasión. A esto se podría sumar su encuentro con Saderman que también ocurrió en 1968 y con este, el descubrimiento de las posibilidades creativas de la fotografía.

También es preciso entender que la pintura era la manera en que muchos artistas de su generación se iniciaban en el arte. Buenos Aires había estado al tanto de las distintas corrientes de vanguardia en Europa desde principios del siglo xx, y para cuando Rivas se inició en este arte, la pintura gozaba de la misma actualidad que podía tener en Francia o Estados Unidos. Para confirmarlo, se puede analizar la actividad de grupos como Arte

Concreto Invención o Madi y las consecutivas respuestas estéticas hechas por movimientos vinculados al informalismo, al arte pop, al arte *op* y a la nueva figuración, que en Buenos Aires conformaron un telón de fondo desde el cual surgieron muchos artistas.

Rivas pudo iniciarse en la pintura por la misma inercia del movimiento artístico bonaerense. Y aunque no formó parte de ningún grupo, sí participó en la escena de pintores, y lo más importante, la pintura le permitió experimentar su capacidad de expresión y tomar conciencia de la experiencia estética. Por esto, aunque no volverá a practicarla, conservará un estrecho vínculo con la pintura. Su influencia de los grandes pintores en la iluminación y en el tratamiento de las formas plásticas es, además de evidente, reconocida por él mismo. Con los años se convertirá en un apasionado de la pintura de Alberto Durero, Rembrandt y Johannes Vermeer. Se tomará tiempo para hacer una fotografía argumentando que era como hacer un cuadro y estudiará las composiciones, la tensión de los elementos y la iluminación como lo haría un pintor.

Su paso por la pintura puede ser visto como un primer acercamiento, transitorio si se quiere, hacia la fotografía, donde pudo desarrollar su capacidad creativa. A Juan Carlos Distéfano le ocurrió lo mismo, comenzó por la pintura y finalmente terminó en la escultura. Desde el pragmatismo y la obsesión por realizar algo auténtico y de calidad, ambos entendieron que debían consagrarse a un solo camino si querían llegar a algo, y de manera casi simultánea, sin premeditarlo, ambos dejaron de pintar.

Para finalizar su etapa como pintor, Rivas, estando en las instalaciones del Di Tella, reunió todas sus pinturas en el patio y comenzó a cortarlas con unas tijeras. Cerrar este capítulo en su vida significaba borrar su pasado. Esta reacción tan visceral nos muestra que vivió una relación muy intensa con el arte. La podemos interpretar como un acto de purificación, de sanación. Para saldar las cuentas con su pasado, no bastaba con tirarlas o regalarlas, sino que era preciso destruirlas, que dejaran de existir y así transformar por completo su presente. De este modo dio por sentado el comienzo de una nueva fase en su vida.

2.7. Elvira Fuis, Ana Rivas y Cecilia Rivas

Como hemos visto, en la década de los sesenta ocurrieron distintos acontecimientos que marcaron el rumbo en la vida de Humberto Rivas. El encuentro con Anatole Saderman y Juan Carlos Distéfano, su actividad en distintas disciplinas artísticas, su desarrollo profesional como fotógrafo en el Di Tella y su decisión por dedicarse definitivamente a la fotografía.

Durante estos años intentó formar una familia junto a su primera esposa, Elvira, y sus dos hijas, Ana y Cecilia (esta última cambiaría su nombre original por el de Luna). Sin embargo, con su separación de Elvira, y su posterior partida a Barcelona, poco se supo de su familia en Argentina. Esta parte de su historia quedó oculta en su nueva vida en España, incluso del reconocimiento posterior que se hizo a su figura y su obra. Hay en la relación que mantuvo con su primera familia varios elementos que revertirán en su obra y que intentaremos exponer. Según Luna:

Nosotros, la familia que se quedó en Argentina, es lo que hay detrás, la historia de la familia en Argentina que conforma todo lo que pasó y que no se conoce. Todo lo que pasó en la familia para que este artista este ahí. Este lado no es el más lindo, es el más desconocido, hay ciertas cosas de las que nunca se ha hablado. Esta parte de su historia no se supo, en parte por su misma personalidad.¹²³

A los pocos días de nacer, Ana tuvo un problema mental que terminó por convertirse en una discapacidad. Elvira asumió desde entonces el papel de cuidar a Ana, viviendo casi un efecto simbiótico con su hija. A Rivas, en cambio, se le dificultó muchísimo relacionarse con Ana. Como diría Luna: «Con Ana hay que estar allí para soportarse a uno mismo. [y con mi padre] era muy poco lo que se podía hablar, porque enseguida todo le resultaba mucho». La relación de Rivas con sus hijas estuvo marcada por la separación. A la dificultad de relacionarse con su hija, se sumó su divorcio de Elvira, y finalmente su marcha a España.

¹²³ Entrevista realizada a Luna Rivas, Buenos Aires, 26 de febrero de 2016.

A los pocos años de casarse, su relación con Elvira ya no funcionaba. La atención que necesitaban sus hijas, y el poco tiempo que podía dedicarles debido al esfuerzo que invertía en su trabajo, se sumaron en el momento de su separación. Hay una anécdota contada por María Helguera su futura compañera, que describe la situación de Rivas durante este tiempo: «Una tarde, cerca del instituto, vi pasar a Humberto del otro lado de la calle. Él pasaba con su chaqueta de pana, iba mirando el suelo, absorto en sus pensamientos: jamás he visto a alguien tan triste».¹²⁴

Rivas realmente temía perder a sus hijas, así que tras la separación decidió no irse a vivir directamente con María y su hijo Salvador, sino alquilar un pequeño apartamento y estar solo. Allí viviría seis meses. El apartamento constaba de: sala, dormitorio, cocina y baño. Entre la cocina y el baño estaba repartido su laboratorio de fotografía.

Durante este tiempo María intentó unir estos dos mundos, el de Rivas con sus hijas, pero rápidamente se dio cuenta que de nada servía que ella lo intentara si Rivas no lo hacía. Humberto, sencillamente, no hablaba del tema.

Posteriormente llegaría su viaje a España y Humberto Rivas se había visto incapaz de hacer coincidir su relación con sus hijas con su nueva situación con María y su trabajo. ¿Acaso su salida de Argentina fuera huyendo de la realidad de Ana y su primera familia?

Es fácil imaginar que el hecho de que no pudiera unificar la relación con sus hijas a su nueva relación con María, así como su partida definitiva a España, le hicieran sentir, debido a su sentido de la responsabilidad, que estaba fallando como padre. Nunca quiso abrirse a hablar de estos temas con sus hijas, sobre todo con Luna, a quien tras su marcha a España le repetía que no tenía que hacerse cargo de nada, intuyendo lo que era una realidad: que su ausencia la llevaría a ella a ocupar su lugar. Pero tampoco habló del tema con María y en España fueron muy pocos los que supieron que él tenía otra familia. ¿Pudo Rivas cargar con una culpa? Quizá la respuesta nos la da el tiempo, cuando ya

¹²⁴ Entrevista realizada a María Helguera, Barcelona, 7 de septiembre de 2016.

mayor, y afectado por la enfermedad del Alzheimer, la persona por quien más preguntaba en Argentina era por Ana, como si tuviera algo pendiente.

Su hija Lucía nos manifestó en una entrevista que veía en la personalidad de su padre una dificultad por exponer sus problemas, de lo que intentaba evadirse de cualquier modo. Una vez en España, lo vemos, por ejemplo, obstinado por cumplir con sus obligaciones económicas en Argentina, quizá intentando atenuar la frustración que le producía no poder incluir a su otra familia en su vida actual. Aunque en su día a día no manifestaba los sentimientos que podían acarrearle esta separación, y su interés estaba en el desarrollo de su práctica artística, una terminará influyendo la otra. Muchas de sus circunstancias personales le afectaron de tal modo que su obra se verá impregnada por algo que él mismo no pudo ni quiso controlar. No hablar de sus problemas, y hacer como si no existiesen, era echar leña a un fuego que se cocía dentro, a otra velocidad, y terminaba por exteriorizarse en su obra. También esta actitud puede decirnos que Rivas, gracias al arte, pudo ser un poco más feliz, o al menos, le permitió procesar situaciones que de otra manera habrían sido mucho más difíciles y dolorosas.

Algunos seres sensibles, aquellos a los que parece que todo les duele más, a veces son capaces de elevar lo indecible a un grado de armonía superior. Su sensibilidad, ante este tipo de circunstancias, lo colocaba en un lugar de difícil salida. No soportaba hablar de estos temas, y, sin embargo, calladamente los volcaba en su obra. Su sensibilidad lo llevaba a experimentar en carne propia lugares desolados que luego se hacían evidentes en sus fotografías.

2.8. Encuentro con María Helguera

María Helguera y Humberto Rivas se conocieron en 1968 en el Di Tella. Ambos estaban casados y tenían hijos. María tenía 25 años, estaba casada con Salvador del Carril Estrada y su hijo, también llamado Salvador, tenía cinco años. Trabajaba como recepcionista y se dedicaba a la pintura. Su relación con el grupo de diseño y fotografía formado por Juan

Carlos Distéfano, Roberto Alvarado, Rubén Fontana y Humberto Rivas se afianzó rápidamente.

Se enamoraron la tarde en que él la retrató. Al enterarse Rivas de que Rubén Santantonín le había hecho un retrato, en un acto de puros celos quiso también él retratarla. Fueron entonces al estudio y, mientras se acomodaban, María dijo: «Lo más lindo que tengo son los ojos». A lo que él respondió: «Yo no diría lo mismo». Ella tomó la pipa y la chaqueta de pana de Humberto y se las puso, él entonces la fotografió.¹²⁵

Rápidamente se separaron de sus respectivas parejas y se fueron a vivir juntos. La relación de Salvador, hijo de María y la anterior pareja de esta, desde el comienzo funcionó muy bien con Humberto Rivas, y Salvador terminaría por convertirse en su ayudante, llegando a desarrollar también su carrera como fotógrafo.

Realmente Humberto y María eran muy diferentes entre sí, casi opuestos. Rivas procedía de una familia obrera, trabajadora y humilde, y María, de una familia burguesa. Él, como obrero que había sido, tenía muy clara su relación con el trabajo, con el jefe o el dueño, y procuraba evitar cualquier altercado y manejar este tipo de situaciones con mucho tacto, y era precavido con el dinero, no por avaro, sino porque realmente temía que llegase a faltar; María, en cambio, podía echar todo por la borda si se veía maltratada como persona, y en cuanto al dinero, no llevaba realmente las cuentas. Rivas nunca hablaba de sus problemas, y aunque subterráneamente se viera desbordado, no lo expresaba; María, en cambio, todo lo decía, nada se callaba. Rivas era perfeccionista, calculador, metódico; María se dejaba llevar por sus impulsos y emociones.

Fueron desde el principio una pareja de artistas. Egoístas. Les gustaba asistir a exposiciones, ir al cine o ver películas en casa, viajar y trabajar sin descanso en sus obras. Los libros de artistas, de novelas y de poesía abundaban por la casa. Tuvieron la costumbre de compartir un taller y de trabajar, en muchas ocasiones, con los mismos

¹²⁵ José A. Aristizábal, «Humberto Rivas: Pasión por el arte», en Pep Benlloch, *Humberto Rivas*. Madrid: Fundación Mapfre, 2018, p. 257.

modelos, incluso realizar obras que partían del mismo tema, aunque las desarrollaron de manera independiente y nada tienen que ver unas con otras.

En 1969 decidieron realizar un viaje de cinco meses por Europa. Llegaron a Francia y compraron un coche que, de acuerdo con la empresa Citroën, podían vender a la misma empresa al terminar el viaje, descontándoles un mínimo de dinero. Visitaron así lugares como Francia, España e Italia. María ya había estado antes en Europa, pero para Humberto era su primera vez. Aprovecharon para visitar muchos museos y fue un primer contacto con las obras canónicas del arte occidental, al que Rivas se refirió a menudo como algo muy importante en su carrera. En este viaje fue cuando se encontraron con Distéfano, Griselda y sus hijos. La relación de estas dos familias se afianzó hasta convertirse en una amistad vitalicia. También en este viaje conocieron por primera vez Barcelona y quedaron maravillados con la ciudad, uno de los motivos por los que, seis años después, buscando la manera de salir Buenos Aires, pensaron en regresar a la capital catalana.

3. Últimos años en Argentina

3.1. Regreso a Buenos Aires, 1970

El viaje a Europa coincidió con el cierre del Instituto Di Tella. La institución había entrado desde 1968 en una serie de conflictos ideológicos y económicos. La censura de una obra del artista Robert Rauschenberg, el acoso a jóvenes en las cercanías del instituto por parte de las fuerzas de seguridad del Estado y algunas redadas policiales con el pretexto de la drogadicción crearon rumores de que había una cierta hostilidad hacia el instituto y una presión política. Económicamente, la empresa SIAM estaba en grandes aprietos financieros y desde 1966 había intentado negociar con el gobierno argentino, pero la mirada que tenían los militares del instituto se resumía en *hippies*, marihuana y destrucción de la moral y de las buenas costumbres, lo que dificultaba las negociaciones con el gobierno. Todos estos factores llevaron al inminente cierre del Di Tella.

Rivas se dedicó a trabajar como fotógrafo en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), ubicado en el Centro Cultural General San Martín (CCGSM), entre 1970 y 1973. En distintos textos se ha hecho referencia al trabajo que Rivas llevó a cabo en el CICMAT, pero hasta ahora no se había explicado que es un trabajo que surge del mismo Di Tella, y es relevante explicarlo en la medida en que nos ayuda a conocer los intereses de Rivas. En el momento del cierre del Di Tella, desde el departamento de diseño y de fotografía, y por parte de los técnicos del CLAEM, se propuso la creación de un laboratorio de comunicación audiovisual. Que los distintos centros se juntaran en una unidad interdisciplinaria fue algo que de manera espontánea ya había sucedido, pero es en este momento cuando se lo plantean como una unidad. Existe un comunicado interno firmado por Rivas, Distéfano y los dos encargados del Laboratorio de Música Electrónica, Fernando von Reichenbach y Francisco Kröpfl. La carta estaba dirigida al entonces director, Roberto Cortés Conde, y decía: «Habiendo efectuado un examen de la situación presente del ITDT, y tras un intercambio de ideas acerca del modo más eficaz de integrar esfuerzos y encarar una actividad que por una parte interese por igual a todos y por otra cumpla con necesidades reales de nuestro medio, elevamos a su consideración este proyecto de creación de un Laboratorio de Comunicación Audiovisual».¹²⁶

La propuesta inicial abarcaba cuatro áreas: imagen, sonido, texto y audiovisual (interdisciplinar). En la primera y en la última se pueden ver la figura de Rivas. Respecto al área de imagen, decía: «En esta área se realizaría investigación en estructuras visuales, problemas de imagen en función del tiempo y articulación simultánea y sucesiva de imágenes, etc. Se realizarán experiencias vinculadas a las posibilidades actuales del lenguaje visual. (En principio, esta área estaría cubierta con el personal que hoy forma el Departamento de Gráfica y Fotografía)». Y más adelante decía: «Laboratorio fotográfico, que realizará aportes para su posterior aplicación en slides [diapositivas], filmes, etc.».¹²⁷

¹²⁶ Juan Carlos Distéfano, Francisco Kröpfl, Fernando von Reichenbach y Humberto Rivas, carta mecanografiada dirigida a Roberto Cortés Conde, Buenos Aires [1970]. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Disponible en línea:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762021/language/es-MX/Default.aspx> (consultado el 4 de febrero de 2017).

¹²⁷ *Ibidem*.

Además de permitir la experimentación e investigación en el área integrada de imagen y sonido, el laboratorio buscaba dar apoyo a espectáculos, actividades didácticas, publicitarias, y en general a los medios de comunicación masiva, como televisión, cine, etc. También buscaba avanzar en una teoría general de la práctica audiovisual, lograr financiación externa para las actividades del mismo laboratorio, mediante la producción de audiovisuales, películas y bandas sonoras, y por último, asesoramiento tecnológico y capacitación.

Es significativo que Rivas estuviera involucrado en esta iniciativa y muestra su idea de vincularse a proyectos artísticos, dando continuidad a su experiencia en el Di Tella. Finalmente, la municipalidad se hizo cargo de la iniciativa y fue cuando se creó, al margen del Di Tella, el CICMAT, bajo la dirección de José María Paolantonio, en el que se desarrollaron algunos proyectos interdisciplinarios.

Al mismo tiempo, Rivas fundó su propio estudio de fotografía en el que realizaba trabajos de publicidad. En los años siguientes estuvo dedicado a participar en distintos proyectos cinematográficos y en el desarrollo de su propuesta personal como fotógrafo, marcada por la elaboración de su serie *Norte* y su exposición en la galería Arte Múltiple, en las que se pudo entrever por vez primera un lenguaje propio que desarrollaría posteriormente.

3.2. Su primera serie de fotografía: *Norte*, 1972

Humberto Rivas había llegado a reunir un cierto número de fotografías, lo que podríamos denominar un «corpus inicial», conformado básicamente por retratos. Fue con su serie *Norte* cuando Rivas se lanzó a fotografiar distintos escenarios, paisajes, cementerios y retratos, ya no en estudio sino al aire libre, lo que podemos entender como un paso adelante en su carrera.

La carpeta surgió de un viaje al norte de Argentina en 1972 junto a su compañera María y la amiga de ambos, Nelly Schnaith. Es importante aquí la aparición de Schnaith en la vida

de Humberto y María, a quienes había conocido en el Di Tella. Desde entonces forjaron una amistad que los acompañó toda la vida y que estuvo íntimamente relacionada con la fotografía de Rivas. Nelly Schnaith saldría de Argentina un año después que ellos y se quedaría en su casa de Barcelona durante unos meses, para finalmente organizar su vida en España. Filósofa de profesión, escribiría, además de otros temas, varios ensayos sobre arte y fotografía. Participó también en un seminario de la Fundación Joan Miró sobre «la cultura occidental como una cultura de la imagen», en el que usó fotografías para acompañar su ponencia apoyada por Rivas, quien le facilitó las diapositivas y su biblioteca para que se documentara. Su ponencia tuvo una buena aceptación en el círculo de fotógrafos catalanes que se interesaban por hallar un fundamento teórico y conceptual de la fotografía creativa. Sus propuestas¹²⁸ serían partícipes de ese universo de ideas que acompañaron la fotografía catalana y del que Rivas formaba parte. Siendo su amiga, y escribiendo sobre fotografía, Rivas le encomendó muchos de los textos que acompañaron sus catálogos, convirtiéndose en la escritora más prolífica sobre la obra de Humberto. Sus ideas, muchas de las cuales exploramos en esta investigación, fueron determinantes para la interpretación de su obra.

Con Nelly Schnaith, Humberto y María recorrieron lugares como Jujuy, Salta y Tucumán. Rivas ya había visitado antes esta región del país, en compañía del arqueólogo Rex González para fotografiar restos arqueológicos,¹²⁹ pero fue en este segundo viaje cuando pudo realizar sus propias fotografías. De manera espontánea, se interesó en temas a los que volvió repetidamente a lo largo de su carrera: retratos de los habitantes del pueblo, cementerios, paisajes en el atardecer o en la bruma de amanecer, esquinas de las casas con sus muros resquebrajados o un travesti disfrazado (véanse en el catálogo las fotografías correspondientes a la carpeta *Norte*, 1972).

¹²⁸ Nelly Schnaith publicaría un libro sobre fotografía en el que recoge muchas de sus ideas en torno a este tema: Nelly Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2011.

¹²⁹ Una de las publicaciones en las que Rivas participó fue la de: Alberto Rex González, *Arte precolombino de la Argentina: introducción a su historia cultural*. Buenos Aires: Filmediciones Valerio, 1977.

3.3. Su experiencia en el cine

En ese mismo año de 1972 Rivas tomó clases de realización cinematográfica con el director y guionista David José Kohon y con el director de fotografía Adelqui Camusso, quienes habían trabajado juntos en la película *Breve cielo* (1969).

Entre 1972 y 1973 Rivas participó en dos cortometrajes y en la realización de un medimetraje que no se terminó. El primero fue una propuesta que Kohon y Camusso hicieron a los asistentes a su curso para que realizaran un cortometraje a partir del poema *Déjeuner du matin*, de Jacques Prévert. Casi nada se sabe de este corto, ya que, al poco tiempo de grabarlo, la protagonista pidió a Rivas el material para presentarlo a un *casting* y jamás pudieron recuperarlo.

Después de esta primera experiencia, Rivas y otros amigos suyos, de los cuales hemos podido rescatar el nombre de Martín Siccardi,¹³⁰ formaron una cooperativa con la idea de sacar adelante sus propias producciones y que, a la vez, pudieran aprender mutuamente de los diversos oficios que sus integrantes conocían: cámara, iluminación, guion, etc.

Con esta cooperativa intentaron realizar un medimetraje el año siguiente. La idea original consistió en grabar los distintos episodios sucedidos en la toma de poder del electo presidente Héctor José Cámpora el 15 de mayo de 1973. El medimetraje, con un tinte claramente social, respondía a las expectativas generales de quienes, como Rivas, habían votado en las elecciones presidenciales por Cámpora, el candidato propuesto por Juan Domingo Perón desde el exilio. Con el tiempo, Rivas se arrepintió de este voto, y aunque no era un hombre interesado en la política, se convirtió en un acérrimo oponente del peronismo.

Desde la cooperativa se organizaron para grabar la jornada anterior a la toma de poder, el día en que Cámpora juraba como presidente y lo que sucedería al día siguiente. Llegaron

¹³⁰ En la entrevista realizada por Manolo Laguillo, Rivas se refiere a que eran diez personas, sin dar más detalles. Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 12.

a grabar los acontecimientos ocurridos en la calle, a los políticos y lo que sucedió con los guerrilleros presos llegados al aeropuerto tras ser liberados de la cárcel de Rawson gracias a la amnistía prometida por Cámpora. Pero la presión militar fue tal que, aunque alcanzaron a realizar las grabaciones y las fotografías —la idea era presentar al final una película y una exposición de fotografía—, decidieron deshacerse del material al enterarse de que los servicios del ejército controlaban las grabaciones cinematográficas, pues tuvieron miedo de que culpasen a los asistentes.

Otro hecho al margen de sus trabajos en cine, pero que nos ayuda a visualizar el ambiente político en el cual Rivas se vio inmerso, ocurrió el día 20 de junio de 1973, cuando Perón regresaba a Argentina. Humberto Rivas fue con Salvador del Carril a presenciar la llegada de Perón, pero poco antes de llegar al acto escucharon disparos y, por fortuna, lograron escabullirse entre la muchedumbre y regresar a casa. Aquel día se produjo un tiroteo en el que estuvieron involucrados distintos sectores del peronismo. En el suceso, conocido como la «masacre de Ezeiza», murieron trece personas y hubo más de trescientos heridos.

En ese mismo año Rivas realizó el único cortometraje que se ha conservado, *Unos y otros* (1973). La historia se desarrolla en un descampado en el que una persona enterrada hasta el cuello es maltratada por otro, quien, tras causarle la muerte, lo cubre con arbustos recogidos del suelo y se marcha. El hecho de causar la muerte al otro en estado de indefensión y el asco del verdugo al no querer mancharse con los restos de su víctima, dejan al espectador un mal sabor de boca. No es un cortometraje fácil de digerir, pero era casi un presagio de los años de dictadura que llegarían para los argentinos. El propio título (*Unos y otros*) apunta en este sentido.

En un texto anterior nos referíamos de la siguiente manera a este cortometraje, a su relación con Ingmar Bergman y a una anécdota sucedida durante el rodaje:

Este cortometraje deja ver su capacidad como cineasta. La influencia de Bergman se hace evidente: la tensión de los personajes que pasan por un conflicto interno, una historia angustiosa, lacerante, y el temor por lo que se presiente que va a suceder en la escena y que se alarga, creando una tensión en el espectador que produce un efecto devastador. En *Unos y otros*, una persona tímida y escrupulosa maltrata a alguien que está enterrado hasta el cuello. El cortometraje era una clara revelación de los años de dictadura, represión y desapariciones que vendrían para los argentinos y argentinas. Irónicamente fue rodada en un campo militar. El día del rodaje, mientras se organizaban para irse después de grabar, se acercaron dos militares y les preguntaron qué hacían, a lo que Rivas respondió sin inmutarse: publicidad. Una vez más este guiño a la publicidad, algo bien visto, a lo que recurría para formalidades.¹³¹

Hay algo que llama la atención. En la escena inicial, una lechuza aparece comiéndose su presa, un acto natural que no deja de causar cierta repulsión. ¿Acaso Rivas utilizó este acto natural para lanzar una pregunta sobre la naturaleza humana, que no mata por necesidad, sino por maldad?

El equipo que participó en la producción estuvo formado por los actores Omar Aita y Héctor Calori; ayudantes de dirección, María Helguera y María Isabel Cané; ayudantes de cámara, Mario Ferrara y Ester Bianchi; técnico de sonido, Pepe Gramático; técnico de montaje, Juan Carlos Macías; camarógrafo y fotógrafo, Martín Siccardi; guionista y director, Humberto Rivas.

Entre 1974 y 1975 Rivas trabajó como asistente de Miguel Rodríguez, director de fotografía de la película *La Raulito*, dirigida por Lautaro Murúa. Esta película tuvo un importante éxito en Argentina y en otros países, como España. Nos queda el relato del fotógrafo Marcos Zimmermann, quien fue contratado para hacer las fotografías de escena de la película y tuvo la oportunidad de trabajar con Rivas. «Humberto era un

¹³¹ José A. Aristizábal, «Humberto Rivas: Pasión por el arte», *op. cit.*, p. 259.

técnico enorme y siempre se mostraba preciso y tranquilo, apostado en silencio a un costado de la escena, tomando mediciones de todo con su fotómetro».¹³²

Aunque su producción fue escasa, Rivas estuvo inmerso en un ambiente efervescente en torno a la creación cinematográfica. Muchas de las personas con las que trabajó se convertirían en parte importante del cine argentino, como David J. Kohon, Lautaro Murúa o los actores de *Unos y otros*. Todos ellos formaron parte de una generación que se conoció como la «generación del 60», que realizó importantes producciones nacionales. También se puede destacar el trabajo de Simón Feldman y Martín Suárez. Rivas formó parte de una ola de jóvenes autores que tenían acceso a películas europeas que inspiraron sus propias producciones. El cine de Kohon, por ejemplo, tiene un estrecho vínculo con el neorrealismo italiano al querer mostrar las villas miseria de Buenos Aires. El cine argentino, que desde los años cincuenta había tenido un crecimiento paulatino en su producción, alcanzó grandes éxitos de crítica y taquilla entre 1973 y 1975.¹³³ Sin embargo, este impulso de jóvenes cineastas se verá frenado por los gobiernos militares y la censura que le sucedieron.

Esta pudo ser una de las causas por las que Humberto Rivas no continuó haciendo cine, pero en el fondo quizá estaba también el músculo económico que requería la producción de una película. Durante toda su vida manifestó su interés de volver al cine y realizar sus propias películas, pero nunca lo hizo. Una vez en España trabajó junto al director de cine catalán Isaki Lacuesta, con quien participó en su largometraje *Cravan vs cravan* (2002) y fue director de fotografía del cortometraje *Teoría de los cuerpos* (2004).

¹³² Marcos Zimmermann, «Una Imagen de nosotros», en «Radar», suplemento cultural del diario *Página 12*, 15 de noviembre de 2009. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5694-1004-2009-11-15.html> (consultado el 11 de septiembre de 2017).

¹³³ Paraná Sendrós, «El cine argentino (1945-1995)», en *El Sur del Sur: Argentina su país su cultura y su gente*, 29 de julio de 2014. Disponible en línea: <https://surdelsur.com/es/cine-argentino/> (consultado el 14 de septiembre de 2017).

3.4. Última exposición en Buenos Aires en la galería Arte Múltiple, 1975

Dedicado al cine, desde 1969 no había participado en ninguna muestra de fotografía. Fue en 1975, en la galería Arte Múltiple de Buenos Aires, cuando realizó la que sería su última exposición antes de viajar a España.

En esta exposición mostró un corpus de fotografías formado básicamente por retratos, muchos de la época del Di Tella, otros de la serie *Norte* y algunos más recientes. Rivas se declaró abiertamente influido por Richard Avedon, de quien incluyó en el catálogo de la muestra su famosa frase: «Un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que está siendo fotografiado y lo que él hace con saberlo, es tan importante para la fotografía como su vestido o su apariencia».¹³⁴ La muestra estaba dedicada a Anatole Saderman de quien manifestó su aprendizaje en una entrevista concedida al diario *La Opinión Cultural*.¹³⁵

En el mismo artículo se mencionaron unas pruebas que Rivas estaba haciendo con el fotógrafo Carlos Bosch. Se dijo: «Hay algo injusto en este arte: el personaje tiene una sola oportunidad de ser retratado. Se elige un fotograma y queda estampado, lo cual, según Rivas, es especialmente lamentable. Hace algún tiempo, con el fotógrafo Carlos Bosch, inició una experiencia, obras que incluyen varias tomas: una secuencia de imágenes desde distintos ángulos. El retrato posible sería un prisma con varios puntos de vista».¹³⁶ Podemos ver que los intereses que manifiesta enlazan con la idea propuesta desde el área de imagen del CICMAT cinco años antes: «En esta área se realizaría investigación en estructuras visuales, problemas de imagen en función del tiempo y articulación simultánea y sucesiva de imágenes».¹³⁷ Es revelador que esta idea tenga un desarrollo veinte años después, con sus retratos elaborados a partir de trípticos. Quizás no era la

¹³⁴ Catálogo de exposición. *Humberto Rivas: fotografías*, Buenos Aires: galería Arte Múltiple, del 5 al 22 de noviembre de 1975.

¹³⁵ Luis A. Aubele, «La exposición de fotografía del retratista Humberto Rivas: Los personajes en la pared», en *La Opinión Cultural*, 16 de noviembre de 1975, p. 5.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Juan Carlos Distéfano, Francisco Kröpfl, Fernando von Reichenbach y Humberto Rivas, carta mecanografiada a Roberto Cortés Conde, Buenos Aires [1970], *op. cit.*

construcción de un «prisma con varios puntos de vista», pero sí una composición hecha a base de varias fotos que permitían una lectura unísona del retratado.

Siguiendo con esa última exposición en Buenos Aires, en sus fotografías también vemos referencias a August Sander y Diane Arbus, de quienes ya conocía sus trabajos. Aquí es manifiesta la idea que anotábamos anteriormente: la relación con sus maestros. En Rivas, es posible ver una parte de su producción en la que con talento imita a sus maestros hasta que encuentra su propio camino.

En esta muestra vemos que ha estado sumergido en una etapa de formación, su descubrimiento de la fotografía moderna y los nuevos paradigmas del retrato fotográfico. Los retratos de Avedon, Sanders y Arbus marcaron distancia con la fotografía documental, destacando una visión personal hacia lo fotografiado y una manera diferente de aproximarse al mundo, a los otros. Desplazando lo dado hacia territorios en que las cosas se mantienen aún susceptibles de ser conocidas. Los grupos humanos, feos, anormales y marginados retratados por Arbus, estaban marcados por una distancia personal en la que lo desagradable pasaba de ser algo rechazado a algo desconocido. Era una aproximación hacia instancias tanto personales como socialmente rechazadas.

El precedente de Sanders también es importante. En su truncada serie *Antlitz der Zeit* (*Rostro de una época*), interesado por representar personas y grupos humanos a partir de información tanto personal como social, Sanders se aproximó a una enigmática particularidad del sujeto.

Los retratos expuestos por Rivas habían sido elaborados desde esa misma conciencia de la distancia, intentando hallar en los sujetos algo más que lo que se supone de ellos. En este sentido, más que la utilización de un lenguaje propio, vemos un descubrimiento, una relación creativa con sus propios maestros que luego le permitirá independizarse y darle forma a su propia mirada.

3.5. Últimos años en Argentina

Lo que propició la salida de Humberto Rivas y su familia de Buenos Aires fue la creciente represión político-militar previa al golpe de Estado de marzo de 1976. Hay que tener claro que Rivas no fue un exiliado político, como fue el caso de Griselda Gambaro, a quien le censuraron su novela, *Ganarse la muerte* y le pidieron expresamente que abandonara el país. O como también fue el caso de la pintora Marcia Schwartz, amiga de Humberto y María, quienes la recibieron en su casa en Barcelona después de que allanaron su domicilio en Buenos Aires. La respuesta que dio Rivas, ante la pregunta de si había abandonado Argentina por motivos políticos, fue: «No, por motivos políticos directamente conmigo o con mi entorno, no; pero la violencia política que había en ese momento allá era insostenible, gente que desaparecía o mataban».¹³⁸

Las circunstancias que los llevaron, a él y a María, a tomar la decisión de irse, comenzaron cuando se enteraron, a través de Jorge Gimballi, de que tenían informes abiertos en la policía. Gimballi era el último esposo de la madre de María, quien tenía amistad con un comisario de la policía y, sospechando de María y sus hermanos, había pedido informes sobre toda la familia. En dichos informes María aparecía como una pintora de familia acomodada, lo cual no despertaba sospechas, pero de Rivas se decía que «recibía mucha gente y estaba bajo control».¹³⁹

En este tiempo un amigo de Humberto Rivas, Enrique Raab, les pidió a María y a él que refugiaran activistas en su casa, a lo que se negaron. Poco después, Enrique apareció asesinado enfrente de la casa del escritor Manuel Mujica Láinez. Unos meses más tarde, el exesposo de María, Salvador del Carril, también les contó que tenía un seguimiento y que en su casa estaba refugiado un activista. El ambiente era cada vez más tenso. Al decir de Juan Carlos Distéfano en una entrevista en que recordaba estos años: «Cuando el muerto no aparecía en el terreno de al lado, aparecía al frente, los tiros de las ametralladoras se escuchaban todos los días».¹⁴⁰

¹³⁸ Entrevista a Humberto Rivas publicada en *Brújula (Periódico de Artes)*, op. cit., p. 2.

¹³⁹ Entrevista realizada a María Helguera, Barcelona, el 23 de abril de 2015.

¹⁴⁰ «Juan Carlos Distéfano, entrevista completa del prof. Juan Lázara para Radio Nacional», op. cit.

En 1975 Humberto y María, embarazada, decidieron esperar a que naciera su hija para luego salir del país. Lucía nació en octubre y fue entonces cuando Rivas envió dos cartas a conocidos suyos, una a Caracas y otra a Barcelona. Aunque en un principio la idea era ir a Venezuela, todo cambió con la respuesta positiva de America Sanchez desde Barcelona.

El 12 de enero de 1976 zarpaban del puerto de Buenos Aires, rumbo a Barcelona, Lucía, Salvador, María y Humberto. Llevaban tres baúles, uno con toda la ropa y las pertenencias, otro con el equipo fotográfico que Rivas había podido comprar al Di Tella y un tercero con las pinturas y el caballete de María. Atrás quedaban el padre de Salvador, las hijas de Humberto, la madre y hermanas de María y muchos amigos, algunos de los cuales, como Aizenberg, Distéfano, Gambaro, Schnaith y Schwartz, llegarían al poco tiempo a su casa en Barcelona, cuando se implantó definitivamente la dictadura en Argentina tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

Segunda Parte

España (1976-2009)

4. Primeros años en España (1976-1980)

4.1. Llegada a España, 1976

Tras una parada en Lisboa, el barco atracó en el puerto de Barcelona la primera semana de febrero. Allí los estaba esperando America Sanchez, quien sería determinante para Rivas, no solo por alentarlos a venir, sino porque fue quien le proporcionó los primeros contactos que le permitieron introducirse en la ciudad condal.

America Sanchez, al igual que Rivas, se había iniciado como dibujante a los quince años (1954). Su salida de Argentina, no fue debido a la situación político militar, sino a sus ambiciones personales. Como dibujante había llegado a trabajar en la agencia de publicidad Agens, una de las más prestigiosas de Buenos Aires, pero, en un momento dado sintió que eso era lo más alto a lo que podía aspirar estando allá, entonces decidió buscar suerte fuera de su país. Pensó en Barcelona porque allí vivían algunos tíos suyos, y por las facilidades de hablar el mismo idioma. Se lo propuso a su amigo Alberto Di Mauro y finalmente realizaron el viaje juntos. Habían llegado en octubre de 1965 al mismo puerto donde ahora iba a esperar a Humberto y su familia.

Es significativo saber que las causas que llevaron a America Sanchez a vivir en Barcelona, no eran situarse en una ciudad cuna de la cultura, como lo podría querer un artista en las décadas posteriores, sino la presencia de un familiar y su dificultad con aprender otro idioma. Realmente, tal como nos contó, Barcelona era el principio de una travesía que no continuó (su idea era estar por tres meses). Anotar esto es relevante en la medida en que nos permite situar la dimensión real de lo que significaba migrar a Barcelona. La ciudad que encontraron tanto America Sanchez como Humberto Rivas, era muy diferente a la ciudad cosmopolita de los años posteriores; Barcelona estaba saliendo de cierto

provincialismo, y distaba mucho del Buenos Aires del que procedían, aunque por esta misma razón tenía otro encanto, las cosas estaban por hacerse.

America Sanchez sabía que Rivas podía encontrar trabajo fácilmente en Barcelona. Él mismo se había instalado muy rápidamente. Según sus palabras: «Yo traje un material muy actualizado, porque aquí [en Barcelona] estaban en la época de Franco, estaba todo super retrasado. Yo vine con un material modernísimo. Cuando me tomaban para trabajar, era una figura; entonces, había estado muy bien lo que había aprendido en Buenos Aires».¹⁴¹ En este mismo sentido, Pepe Ribas, uno de los promotores de la revista *Ajo Blanco*, recuerda la renovación y audacia de America Sanchez, cuando se planteaban las cuestiones relativas al diseño gráfico en la reuniones fundacionales de la publicación: «Pep Rigol propuso a Juan Carlos Pérez Sánchez [America Sanchez], un diseñador argentino que daba clases en Eina y que se había convertido en una referencia de la modernidad gráfica».¹⁴² Era evidente que ambos artistas, Rivas y America Sanchez, habían vivido un periodo de efervescencia en Buenos Aires, y que España a finales de los sesenta y principios de los setenta intentaba resarcir el aislamiento en que se encontraba con respecto a los movimientos artísticos europeos y norteamericanos. La recepción positiva que suscitó la presencia de ambos, salvando su talento, tuvo mucho que ver con el marcado contraste en que los dos países habían vivido el meridiano del siglo XX.

Los contextos económicos y culturales de ambas ciudades eran muy diferentes. Buenos Aires en los años sesenta era una ciudad cosmopolita, dinámica y de mentalidad universal; mientras que en Barcelona no había festivales, museos dedicados al arte moderno, ni exposiciones importantes, no existían proyectos culturales ni el mundo editorial¹⁴³ con el que será conocida, y que justamente se desencadenará a partir de la década siguiente; con todo, era la ciudad más moderna de España. Buenos Aires, en cambio, era la capital editorial en lengua española a principios de la década del sesenta, con editoriales como: Ed. Tor (1916 y 1971), Ed. Losada (1938), Emecé Editores (1939),

¹⁴¹ Entrevista realizada a America Sanchez, Barcelona, 6 de julio de 2015.

¹⁴² José Ribas, *Los 70 a destajo: Ajo blanco y libertad*, Barcelona: RBA, 2007, p. 264.

¹⁴³ Por nombrar algunas de las principales editoriales: Editorial Planeta existía desde 1949, en 1982 compra las editoriales Seix Barral y Ariel, en 1989 compra Ediciones Deusto o *Destino* y en 1991 Espasa-Calpe. Por otra parte, la editorial Tusquets fue fundada en 1969, el mismo año que la editorial Anagrama.

Ed. Sudamericana (1939); y más pequeñas como: Ed. Leviatán (1942), Ed. Jorge Álvarez (1963), Compañía General Fabril Ed. (ca. 1960), Centro Editor de América Latina (1966) Ed. De la Flor (1966), todas estas interesadas en promover autores contemporáneos, así como la editorial de la Universidad de Buenos Aires, EUDEBA, que publicó tiradas de decenas de miles de ejemplares baratos de textos clásicos. Es en el cambio de los sesenta a los setenta, cuando Barcelona se convierte en el centro de las editoriales en castellano. No es casual que los principales artífices del «boom» latinoamericano¹⁴⁴ llegaran a vivir en la ciudad condal. Es en este cambio de ciclo en el que se ve envuelta la figura de Humberto Rivas y America Sanchez en la capital catalana, una Barcelona que, intelectual y culturalmente despertaba de un aletargamiento y miraba al resto del mundo con ansias de actualizarse y enriquecerse. Fue cuando la ciudad se abrió a la influencia de modas y costumbres de otros países. La aceptación que tuvieron tanto America Sanchez como Humberto Rivas es comprensible al revisar la situación de entonces y que hoy parece impensable. Este contraste también se hacía evidente en la actitud misma de los dos artistas: ambos venían con una dinámica incorporada a sus trabajos en Buenos Aires y se caracterizaron por la profesionalidad y predisposición que traían implícita, y que hizo que se adaptaran rápidamente a la realidad contemporánea. Sumado a esto, jugaba a su favor la idiosincrasia del porteño, una persona dinámica y curiosa. Estas son algunas de las causas que explican la excepcionalidad de Humberto Rivas en el círculo de jóvenes fotógrafos catalanes.

Tras recogerlos en el puerto, America Sanchez los llevó a un hotel en Vallvidrera donde pasaron algunas noches. De allí se trasladaron a un apartotel en la calle Ganduxer y poco después se instalaron definitivamente en el apartamento de la calle República Argentina, n.º 162, donde vivirían los próximos 20 años. Al cabo de dos semanas, por mediación de America Sanchez, Rivas conoció al escultor Xavier Corberó, quien le encargó su primer trabajo: retratos de distintas personalidades de la cultura catalana.

¹⁴⁴ Los principales escritores que conformaron el fenómeno literario conocido como el «Boom» latinoamericano fueron: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. García Márquez vivió en Barcelona entre el 1967 y 1974, Vargas Llosa entre 1970 y 1974, y Cortázar residía en París pero viajaba constantemente a Barcelona, al igual que Carlos Fuentes, quien vivía a caballo en distintas ciudades europeas. La estrecha relación con Barcelona se debió a la agente literaria Carmen Balsells, quien desempeñó un papel crucial entre los autores y la industria editorial.

4.2. Trabajo con Xavier Corberó, su primer encargo de retratos

La relación de Rivas con Corberó solo duró un año. Según Rivas, Corberó era una persona muy conflictiva y finalmente decidió dejarlo. El encargo de retratos a distintas personalidades de la cultura catalana, había surgido desde el Centro de Actividades e Investigaciones Artísticas Corberó (CAIAC), fundado en 1972 y dirigido por el mismo Corberó, con sede en su ciudad natal, Espulgues de Llobregat. Fue un intento por dar visibilidad al mundo artístico e intelectual de su tierra de origen.

Corberó había nacido en una acomodada familia de metalúrgicos y plateros, tras estudiar en la Escuela Massana de Barcelona –una escuela de arte aplicado en la que de manera singular se enseñaban humanidades–, en los años cincuenta, con veinte años de edad, pasó cinco años en Londres, asistiendo a la escuela Central School of Arts and Crafts, sin estar realmente matriculado. Tras esta estancia en Inglaterra, Corberó inició un proyecto muy ambicioso de modernización de la cultura. Este interés fue la razón por la cual encargó a Rivas retratos de artistas e intelectuales. Su idea era realizar un libro –aunque nunca llegó a concretarse– que permitiera visibilizar personalidades relevantes de la cultura. Bajo esa misma idea, años después, Corberó hospedó en su casa al escritor Robert Hughes, para que escribiera su libro *Barcelona*, así mismo estuvo implicado en la selección de esculturas que la ciudad de Barcelona adquirió para su instalación en el espacio público en la década de los ochenta, esto gracias a las relaciones que cultivó con marchantes de arte y políticos influyentes.

Para Rivas, desde su situación de recién llegado, fue el trabajo perfecto ya que le permitió conocer una importante parte del mundo artístico e intelectual de Barcelona. Entre 1976 y 1977 retrató a personalidades como Joan Brossa, Terenci Moix (seudónimo de Ramón Moix i Meseguer), Joan Miró, Josep Pla, Salvador Espriu, Charlie Rivel (pseudónimo de Josep Andreu i Lasserre), Federica Montseny a quien retrató en el exilio al igual que a Josep Tarradellas, entre otros. Rivas incluyó estas fotografías en sus primeras exposiciones, lo que a su vez le sirvió como puente para mostrar su trabajo.

4.3. La Barcelona cultural de la Transición

A su llegada a España, Rivas había cruzado de refilón las dos dictaduras: la que comenzaba en Argentina y la que en España daba sus últimos coletazos con la muerte del dictador Francisco Franco. Se encontró así con un contexto muy complejo y contradictorio, pero del que interesa destacar el entusiasmo de amplios sectores de la sociedad española.

En 1975, con la muerte del dictador, se había iniciado lo que se conoció como la Transición española (1975-1982). En 1976 las cortes franquistas aprobaron y sometieron a referéndum la Ley para la Reforma Política, con la cual se derogó el sistema político franquista y se convocaron unas elecciones democráticas. En 1977 se formó gobierno en cabeza de Adolfo Suárez y se redactó una nueva constitución ratificada por referéndum en 1978. Sin embargo, la inestabilidad del proceso y la presión de los sectores inmovilistas de la sociedad española se manifiestan en el intento fallido de golpe estado en 1981. Al año siguiente se realizaron las primeras elecciones, ya en democracia, en las que, por primera vez desde 1936, se formó gobierno, un partido de izquierda o progresista, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

Los siete años que duró la Transición española, y que coinciden con los primeros siete años de Rivas en Barcelona, fue el resurgir de la izquierda en España; un periodo de cambio, de tensiones, de revueltas juveniles y reivindicaciones sociales. Un periodo en el que la dictadura se convirtió en el enemigo común, uniendo a todo el que compartía los anhelos de libertad.

Aunque existió en España, como en todo el globo, la idea de un mundo bipolar establecido por la guerra fría, en el que a partir de 1968 se ofrecieron dos relatos globales entre los que elegir, el liberal y el comunista; durante la Transición, la emancipación popular, más allá del slogan político, se vio unificada por la ilusión de la libertad, el necesario derrocamiento de un régimen autoritario, la construcción de un país en el que existiera libertad de expresión y de información, moderno, abierto y con instituciones

creadas democráticamente. Esta efervescencia tenía un telón de fondo: las protestas de mayo del 68 en Francia, la lucha ante el imperialismo (ideal de la revolución cubana y del fin de la guerra de Vietnam), el reconocimiento de nuevos movimientos sociales como la contracultura, el feminismo, el movimiento negro y el respeto a las minorías sexuales tanto en Europa como en Estados Unidos, entre otros.

En la calle había reivindicaciones de los movimientos sociales y sindicales, colegios profesionales y asociaciones de vecinos pidiendo mejoras laborales, salariales y de infraestructuras; movimientos estudiantiles pidiendo la derogación de la Ley General de Educación (1970), la puesta en libertad de los alumnos detenidos, y la retirada de sanciones a los profesores y alumnos expedientados. Hubo temporadas en que la universidad estuvo cerrada, y las librerías progresistas se convirtieron en los centros difusores de la cultura.

Además de la escena política, hubo una exaltación de las diferentes manifestaciones culturales, motivada principalmente por el rock y el movimiento *hippie*, asumido a su vez como un símbolo antifranquista, de renovación y de cambio. En Cataluña –como en Euskadi y Galicia–, la euforia cultural tenía mucho que ver con distintivos de la identidad nacional como el idioma; fue cuando apareció «La Nova Canço» cantautores como Guillermina Motta, Lluís Llach, Raimon, Joan Manuel Serrat, entre otros. Además, tomó fuerza la salsa y la rumba catalana, esta última encarnada en el reconocido Gato Pérez que ofrecía sus conciertos en el club Zeleste de la calle Platería, un punto encuentro que también apostó por la música jazz-rock, y en los años ochenta por presentar bandas de punk. Por poner un ejemplo de la manera como se permeó la música local, basta con mirar a la leyenda del flamenco, Camarón de la Isla, quien dejaría a un lado su segundo nombre para la aparición de su disco *La leyenda del tiempo* (1979) en el cual su música se impregnó del jazz y el rock, el bajo eléctrico y la batería aparecieron acompañando los versos de Federico García Lorca que interpretaba. Del mismo modo el guitarrista Paco de Lucía se abriría a otras influencias; ambos músicos llevarían el flamenco a las músicas del mundo, mostrando su versatilidad más allá de ser una música local. Con el rock sonaron las canciones que hablaban de sexo y de drogas, los Rolling Stones, Jimy Hendrix y Janis

Joplin. Los Beatles habían llegado a Barcelona bajo un estricto protocolo de censura en 1965. Casi diez años después, el 4 de octubre de 1974, Frank Zappa & the Mothers of Invention ofrecieron un concierto en Badalona, ese mismo año, también en Badalona se presentó la banda británica Jethro Tull. Al año siguiente se organizó el primer festival importante de música rock, *Canet Rock* (1975) al que asistieron unas cuarenta mil personas; después llegaron los Rolling Stones en 1976 y Bob Marley en 1980. «El Rock era un arma contra lo establecido y había que inventar espacios donde debatir y desarrollar el ímpetu para transformar la vida cotidiana y cambiar el mundo en profundidad desde la nueva acracia»,¹⁴⁵ dijo Pepe Ribas, que para entonces ya era el director de la revista *Ajo Blanco*, y la revista se había convertido en interprete de los ideales libertarios y contraculturales.

Comenzó a comercializarse la historieta gráfica vinculada al comic underground americano de los años sesenta, virulenta y agresiva. Los quioscos se llenaron de estas revistas, algunas comunistas o anarquistas, otras que simplemente expresaban planteamientos de ruptura con lo que era el franquismo: *Por Favor* (1974-1978), *Viejo Topo* (1976-1982 y 1993-), *Ajo Blanco* (1974-1980 y 1987-1999), *Star* (1974-1980). En general, hubo una eclosión en todos los ámbitos de la creación: artes plásticas, música, cine, literatura y artes escénicas.

En este sentido se consolidó una escena contracultural. La libertad y la revolución que la juventud enarbolaba se vivía con igual intensidad desde el escepticismo de quienes creían que los hippies habían fracasado, que lo único que valía transformar era la vida de uno mismo y vivir el día a día; o en cambio, aquellos con ideas planetarias desde el naturismo, la ecología, las comunas y las cooperativas. (estas dos visiones están presentes en las publicaciones de las revistas *Star* (1974-1980) y *Ajo Blanco* (1974-1980 y 1987-1999))

Como parte de la escena artística surgieron también «los revolucionarios de salón», un grupo de intelectuales y artistas de izquierda provenientes de la burguesía catalana, muy alineados con la prensa. Se conocieron como «La Gauche Divine» y se reunían

¹⁴⁵ José Ribas, *Los 70 a destajo: Ajo blanco y libertad*, op. cit., p. 200.

habitualmente en la discoteca bar *Bocaccio*, otro punto de referencia además de Zeleste. Allí frecuentaron escritores, arquitectos, diseñadores y fotógrafos. Entre estos últimos se destacaron: Leopoldo Pomés (1931), Colita (pseudónimo de Isabel Steva Hernández, 1940), Javier Misherachs (1937-1998) y Oriol Maspons (1928-2013).

4.4. Humberto Rivas al margen de la contracultura barcelonesa

Una vez en Barcelona, Humberto Rivas se encontró con las esperanzas de cambio de un país que comenzaba un nuevo periodo. Aunque su posición era evidentemente progresista y democrática, no se involucró de manera activa en la dinámica política del país. Tampoco experimentó la excitación del movimiento *Hippie*. Aunque le gustaba el rock e incluso habían estado con María en el concierto de Deep Purple en Londres durante su primer viaje a Europa en 1969. En casa de ellos el rock no sonaba con la devoción con que sonaba en las comunas de los jóvenes barceloneses.

Rivas estaba en otra etapa de su vida, era mayor y tenía dos familias por las cuales velar. Sin embargo, se benefició de este ambiente de ruptura, de iniciativas nuevas y de cambio. Se adaptó muy rápidamente a dos escenas concretas: la de su trabajo en publicidad y el ambiente alrededor de la fotografía. Este último giraba entorno a la galería Spectrum, único espacio donde se exponían fotografías, allí realizó su primera muestra al año siguiente de llegar. Igualmente tendió puentes con personas vinculadas a la nueva escena cultural, gente del mundo del cine como el director Jaime Camino Vega y galeristas como Marisa Díez de la Fuente propietaria de la galería Ciento.

Por su parte, jóvenes fotógrafos catalanes como Pere Formiguera, Manel Esclusa o Joan Fontcuberta, a mediados de los setenta, cuando comenzaban su desarrollo profesional, se encontraban indagando en una fotografía de tipo experimental. Exploraban el proceso técnico de un modo creativo, desde hacer visible el formato del negativo en las copias, hasta los desenfoques, la manipulación, la intervención, el fotomontaje, la parodia o el absurdo. Esta manera de explorar el medio contenía un trasfondo. Sus fotografías manifestaban un desencanto con la realidad, una necesidad de transformarla, de

intervenirla incluso de una manera violenta. Imágenes que no proponían una sola lectura, sino que se abrían a múltiples formas de ser entendidas. Una actitud que puede ser vista como una reacción hasta cierto punto política de lo que estaba sucediendo, un rechazo al *statu quo* impuesto.

Si en sus propuestas plásticas iniciales estos jóvenes fotógrafos catalanes evidenciaban una rebeldía, la asumieron desde una actitud proactiva ante las circunstancias sociales. Comenzaron a organizarse en grupos, trabajando de modo horizontal, divulgando manifiestos, planteando estrategias para dar a conocer su propia producción y pasándose unos a otros los pocos libros que llegaban a España.

Por su parte, Humberto Rivas a su llegada mostró un interés más claramente intelectual, pero no una voluntad de contribuir con su tiempo y energía a un nivel de militancia y activismo político. Siempre dio prioridad a su obra y no se interesó por tareas que no repercutieran en esta o en su familia. De modo general tampoco era una persona muy interesada en los acontecimientos políticos.

Cabe preguntarnos ¿en qué aspectos de su trabajo es visible un interés por las condiciones sociales, y cuál es el componente político en su obra, si acaso lo hay?

En toda persona y en toda obra se pueden rastrear o interpretar elementos políticos. En Rivas hay algo trascendente: la manera como transcurrió su infancia y juventud. Las circunstancias de haber trabajado como obrero textil definieron la autodisciplina y el rigor con el que desarrolló su obra. Su procedencia de familia humilde y las vicisitudes que vivió en Buenos Aires, produjeron en él una sensibilidad por la desigualdad social, la pobreza y el sacrificio que los integrantes de los estratos más bajos de la sociedad hacen a diario para sobrevivir. Esto se evidencia en el texto que escribió en referencia a su viaje al norte de Argentina en 1972:

Parte importante de nuestro enriquecimiento era la conciencia de que todo ese atractivo que hacía el deleite de los turistas, está en la realidad basado en el mantenimiento de un pueblo en un nivel doloroso de pobreza, que las chozas que componen el pueblo de Yavi crean un panorama hermoso [...] que podemos fácilmente ir a contemplar, fotografiar o filmar, mientras ellos mastican «coca» para no tener hambre porque no hay que comer, se emborrachan como fácil e ilusorio consuelo, o simplemente envejecen prematuramente y entonces, morir e ir a engrosar los cementerios llenos de tumbas de barro, con alguna que otra de mármol, que como un símbolo grotesco de la injusticia se eleva más alta que todas.¹⁴⁶

La empatía que muestra por el sufrimiento de los otros, la conciencia que los hermosos y pintorescos pueblos que visitó, están tejidos con hilos de pobreza y necesidad, y a la vez, su agudeza al reconocer que hasta en el cementerio es patente la arrogancia de quienes tienen, configuran una mirada sentimental que prevalece en las fotos que realizó. En dicha serie, seleccionó ciertos grupos representativos del folclore local, los músicos, los niños, los sembradores, y los representó de un modo realista.

Por otro lado, también lo vimos interesado en filmar y fotografiar los acontecimientos ocurridos en la toma de poder del electo presidente Héctor José Cámpora (1973), y cuando se dirigió a formar parte del recibimiento masivo que esperaba el regreso de Juan Domingo Perón, cuando los sorprendió el tiroteo y tuvieron que regresar. Aunque no nos quede el material realizado –del cual tuvo que deshacerse por miedo a que inculparan a los manifestantes–, podemos decir que su presencia en este tipo de actos, es preciso entenderla como parte de la euforia colectiva por los acontecimientos históricos y no porque asumiera un papel activo en las manifestaciones. Tanto en los acontecimientos sociales, como en las manifestaciones culturales presentes en su serie *Norte*, Rivas buscaba pretextos para indagar en una búsqueda personal.

Pero también el marco político en ocasiones condicionó su trabajo. Prueba de ello es el cortometraje, *Unos y otros* (1973), cuyo tema central es la tortura. Fue realizado en un

¹⁴⁶ Humberto Rivas, notas personales, Archivo Humberto Rivas (consultado el 15 de marzo de 2017).

momento de fuerte tensión política en Argentina previo a la dictadura. Es relevante la manera como plantea el tema, es decir, evade lo documental al no referirse a personas, momentos ni lugares concretos. En el corto representa un acto de maldad sin cuestionarlo. Lo cual es fuertemente sugestivo y produce tanto o más impacto que un documental sobre la tortura. Y aquí si vemos, a diferencia de lo mencionado anteriormente, una preocupación por transmitir la angustia. Si acaso Rivas toma partido ante una situación concreta es con *Unos y Otros*, y lo hace a través de la encarnación del suplicio.

Las fotografías que realizó a transexuales y prostitutas en España también permiten una lectura en clave política. En Barcelona, como decíamos, hubo una prolongación de las reivindicaciones de la libertad sexual que se vivían en Europa y Estados Unidos en los años sesenta. Sus fotos se correspondían con una búsqueda diferente de la sexualidad emprendida colectivamente a partir de mayo del 68. Un público joven en su mayoría, que buscaba visibilizar el cuerpo humano desde perspectivas diferentes a los desnudos publicitarios propuestos desde la sociedad de consumo, fuertemente cuestionados y criticados desde el plano filosófico y literario.

Otro vínculo lo encontramos en la serie *Huellas* de la Guerra Civil, proyecto que redondeó a finales de los noventa y que incluye fotografías tomadas a lo largo de más de quince años. La realización de esta serie fue motivada por sus recuerdos de exiliados republicanos en Buenos Aires. Al recorrer los escenarios en España donde tuvieron lugar los conflictos bélicos, se implicó retratando sobrevivientes de la guerra, mostró su sensibilidad hacia los problemas de la guerra. Del mismo modo, es una serie en la que no se puede hablar solo del documento puesto que es patente la intención del fotógrafo por lograr su propia imagen.

Así pues, el enlace de su trabajo con situaciones de aversión o apoyo a determinadas causas políticas, sociales o económicas las vive de un modo personal. En diversas entrevistas manifestó su idea de la libertad de pensamiento y su sensibilidad hacia el tema de la censura, que muy seguramente tienen su fundamento en los episodios vividos

en Argentina. Dijo Rivas: «todo el mundo tiene absoluta libertad para decir lo que piensa mientras no imponga la censura».¹⁴⁷ También declaró en repetidas ocasiones su rechazo a los nacionalismos. Cuando se le preguntaba si se sentía fotógrafo argentino o español, solía responder que los nacionalismos no le interesaban y que simplemente se sentía fotógrafo. Algunas personas que lo conocieron hacia el final de su vida, han comentado que Rivas manifestó sentirse anarquista.¹⁴⁸ Si se sintió anarquista, fue en el sentido de la individualidad, comentaba su hijastro Salvador. Es un matiz importante, el anarquismo que enfatiza la autonomía del individuo tiene que ver con una idea filosófica, más que con un movimiento social. El tipo de anarquismo que no aboga por una revolución para eliminar el Estado sino por la elevación del individuo más allá de las convenciones exteriores, morales, ideológicas, de costumbres, etc. El centro de todo está en la experiencia y búsqueda individual. Rivas podría definirse como «anarcoindividualista». Buscó entender los problemas humanos desde su propia experiencia y a través de su obra, no desde ideales externos.

A nivel creativo construyó un criterio coherente con sus ideas: se permitía escoger una retórica desde la cual crear y era radical al desenvolverse desde un vocabulario estrictamente fotográfico, pero aceptaba perfectamente que otros fotógrafos escogieran retóricas diferentes. La idea de que sus propios límites no tenían porque ser los límites de los otros. «La grandeza de Humberto es que es capaz de decir: yo voy a expresarme de esta manera, pero, que bien que los demás lo hagan de formas tan distintas. Para él, eso era un enriquecimiento del propio lenguaje fotográfico»,¹⁴⁹ nos manifestó Joan Fontcuberta.

¹⁴⁷ Entrevista a Humberto Rivas realizada por Kilian Cruz Dunne, 9 de diciembre de 1996. Santander. Archivo Humberto Rivas (consultado el 10 de febrero de 2018).

¹⁴⁸ Dos testimonios que justifican esta afirmación: uno, de Francisco Navamuel, quien fue su ayudante hacia el año 2000, nos dijo haber conversado de política con Rivas y este le manifestó sentirse anarquista. Y otro, el de Jaume Vidal Oliveras, que mantuvo largas conversaciones con Rivas desde el año 2000, constata también una sensibilidad próxima al anarquismo.

¹⁴⁹ Entrevista realizada a Joan Fontcuberta, Barcelona, diciembre de 2019.

4.5. El arte y la cultura toman de nuevo impulso en España

Rivas se ubicó en ese punto medio en el que era mayor para muchas de las reivindicaciones populares, pero gozaba de una mentalidad abierta que distaba mucho del dogmatismo con el que veían la actividad fotográfica algunos contemporáneos como Maspons o Miserachs. Desde su situación, tanto él como su esposa María Helguera, pudieron aprovechar el ambiente efervescente de un país que buscaba abrirse a las influencias extranjeras y vincularse con movimientos internacionales.

En Cataluña, a finales de los sesenta y principios de los setenta, varios aspectos propiciaron una activación del mundo cultural. Por un lado, hubo un gran dinamismo económico, y aunque se vivió una inflexión con la crisis del petróleo de 1973, se mantuvo una inercia en el desarrollo económico debido a la afluencia de capital extranjero inyectado a la industria y a las divisas derivadas del turismo.

Un elemento fundamental en la dinámica cultural fue la aparición de una nueva clase media que se interesó por la cultura y que incentivó el mercado del arte. Iniciativas que apoyaron la creación emergente, la obra gráfica y el arte conceptual, que en definitiva introdujeron una nueva sensibilidad acorde con los cambios que se avecinaban. Espacios como la galería 42 (1973); La Sala Vinçon (1973); la galería Ciento (1974); la galería Maeght (1974); la galería Eude (1975); y la galería G (1975) –cuyo logotipo fue diseñado por America Sanchez– realizó la primera monográfica de Warhol en España (1975-76); la galería Joan Prats (1976); y la galería Mec-Mec (1976). Una de las fundadoras de la galería 42, Elvira Maluquer, explicaba la dinámica del mercado en su galería del siguiente modo: «Fuimos capaces de crear y fidelizar una clientela muy interesante, de arquitectos, abogados, médicos, artistas y gente joven que quería empezar a coleccionar, con los que crecimos juntos y a los que les ofrecíamos la posibilidad de comprar a plazos».¹⁵⁰ Así mismo, en los años setenta aparecieron distintas publicaciones de revistas especializadas: *Gazeta de Arte* (Madrid, 1973), *Batik* (Barcelona, 1973), *Guadalimar* (Madrid, 1975), *Artes*

¹⁵⁰ Javier Martín, «Entrevista 10+una a Elvira Maluquer», en *Conservar el arte contemporáneo español*, noviembre de 2013. Disponible en línea: <http://www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1183-entrevista-10una-a-elvira-maluquer> (consultado el 5 de noviembre de 2018).

Plásticas (Barcelona, 1975), *Artil.lugi* (Barcelona, 1977), entre otras. Y junto a estas, surgió también una nueva generación de críticos.¹⁵¹

El patrocinio y apoyo del sector público vino posteriormente, en los ochenta y noventa, cuando a nivel de Estado y desde la Generalitat de Catalunya, se impulsó una política de infraestructuras culturales. Respecto a la iniciativa privada, la creación de la Fundación Joan Miró en 1975, fue determinante en el papel difusor del arte, y podría decirse que ocupó el lugar que faltaba a nivel institucional, a través de un programa de exposiciones y actividades educativas, informativas y promocionales. También, la Fundación fue determinante para el impulso que la fotografía necesitaba. Allí se llevaron a cabo exposiciones como: *Fotografía Fantástica a Europa i U.S.A* (1978); *Photography as Art, Art as Photography* (1979); y muestras de fotógrafos locales como *Secuencias & series* (1980) de Mariano Zuzunaga, y *Atraco* (1980) de Jordi Sarrà. Además, se llevó a cabo el primer encuentro entorno al estado actual de la fotografía, las *Jornades Catalanes de Fotografia* (1980), y se expuso la colección de Sam Wagstaff, alrededor de la cual se estructuró la primera edición de la *Primavera Fotogràfica a Barcelona* (1982). Por último, fue en la Fundación Miró donde se intentó fundar un departamento de fotografía (1985) que, aunque efímero, permitió la creación de un fondo; una muestra tangible del interés que se tuvo por involucrar a la fotografía en las dinámicas del arte: fondos, colecciones, museos, etc.

También podemos señalar la importante actividad que realizaron la Caixa de Barcelona (Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona) y la Caixa de Pensions (Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares), inicialmente como entidades separadas dieron apoyo a varias exposiciones y certámenes, uno de ellos el FotoPres que se inauguró 1982 coordinado por Pep Rigol, certamen vigente al día de hoy. A partir de 1990 las dos entidades se fusionaron y pasaron a llamarse, Fundación Bancaria «La Caixa» (Fundación Bancaria Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona), fue cuando se estableció el Departamento de Fotografía bajo la dirección de Marta Gili, donde se llevó a

¹⁵¹ Para obtener datos más precisos del mundo de las galerías y la crítica en Barcelona: Jaume Vidal Oliveras, *Galerismo en Barcelona: el sistema, el arte, la ciudad*. Barcelona: Polígrafa; Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 134.

cabo un amplio trabajo de promoción y difusión de la fotografía durante doce años. Después, Gili pasaría a ser la directora del Jeu de Paume de París (2006-2018). El impulso de las cajas de ahorros y sus respectivas obras culturales se amplió de manera significativa en los años ochenta y noventa: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Caja de Madrid, Caja de Burgos, Caja de Ahorros de Asturias, Bilbao Bizkaia Kutxa, y bancos extranjeros como Fundación NatWest, entre otros.

A partir de los años 80, con la consolidación de la democracia, el Estado, y también las distintas administraciones autonómicas sentaron las bases para la creación de una infraestructura cultural, aunque sea dicho de paso la creación de este «sistema artístico español» ha sido objeto de grandes polémicas y agrias críticas. Desde el primer gobierno socialista se encaminaron distintas acciones en relación con la cultura, con la idea en proyectar la idea de una España moderna. En Barcelona, estas acciones estuvieron coordinadas desde las administraciones de la Generalitat, el Ayuntamiento y la Diputación; y desde el gobierno central en Madrid con la creación de plataformas tan importantes como el Centro Nacional de Exposiciones (CNE) en 1983, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, ambos en 1992.

Según el profesor Jaume Vidal Oliveras, a partir de los sesenta en Barcelona a diferencia de Madrid, la inversión privada incentivó el mercado del arte. Sin embargo, con la normalización del Estado en la década siguiente, la iniciativa privada que desde Barcelona había tomado protagonismo, no pudo competir con las nuevas políticas de promoción del arte contemporáneo y la aparición de plataformas como el CNE, MNCARS y la feria de arte ARCO en Madrid. Todo esto hizo que la capital tomara las riendas de la cultura, dando de nuevo un carácter centralista al país.

Este mismo proceso se manifiesta también en el ámbito de la fotografía: muchas actividades que comenzaron en Barcelona luego se desplazaron a Madrid. Un ejemplo de esto fue el festival de la *Primavera Fotogràfica*, que llegó a constituirse como un festival de referencia en Europa, se intentó emular desde Madrid con PhotoEspaña surgido en

1998, el cual ya no sería bianual como la *Primavera*, sino que se realizará cada año. Otro ejemplo fue lo sucedido con la colección Wastag, los contactos se realizaron desde Barcelona, pero quién sirvió de intermediario para conseguir el apoyo financiero fue el Photocentro en Madrid. Debido a esto, la colección después de visitar Barcelona se desplazó a Madrid. Si bien a Barcelona llegaban exposiciones importantes tanto a la galería Spectrum como a la Fundación Miró, el tipo de exposiciones que se presentaron en Madrid fueron monumentales: la Biblioteca Nacional de Madrid presentó *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* (1981); *Idas y Caos: Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (1984); y en el círculo de Bellas Artes se presentó *259 imágenes* (1983). Da la sensación que Barcelona (ciudad de Ferias y congresos, como se la conocía), emprendía diversas actividades que Madrid institucionalizaba, les confería poder y dinero.

Sin embargo, hay que hacer dos matices en esta dinámica que hemos planteado: el primero, la aparición de tres plataformas pioneras en Madrid a finales de los setenta en los cuales se involucraron los mismos fotógrafos catalanes: el *Photocentro* entre 1974 y 1975, la revista *Nueva Lente* entre 1971 y 1983, y la revista *Photovisión* que ha tenido varias etapas, la primera entre 1981 y 1988, la segunda entre 1990 y 1998 y la tercera desde el año 2000. Otro matiz, la aportación irrefutable de las actividades catalanas consistió, en que muchas de las actividades emprendidas entorno a la fotografía, no solo se desplazaron hacia la capital sino por todo el país.

Aunque se había intentado formar un Departamento de Fotografía en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid en 1984, que con la absorción del museo con el nuevo MNCARS, nunca llegó realizarse; y también un Departamento de Fotografía en la Fundació Joan Miró en 1985 que no tuvo continuación; fue en 1986 cuando se consolidó un proyecto serio en base a adquisiciones, el Institut Valencià de Arte Moderno (IVAM). Pero además aparecieron importantes focos en Zaragoza (Galería Spectrum Sotos, 1977); Valencia (I Jornades Fotogràfiques a València, 1984); en Galicia: Vigo (Fotobienal, 1984), Lugo (I Mostra Fotogràfica, 1985) y La Coruña (Centro Galego de Artes da Imaxe, 1989); Guadalajara (Semana Internacional de la Fotografía, 1985); Canarias (Centro de Fotografía

Isla de Tenerife, 1989); Almería (Centro Andaluz de la Fotografía, 1990); Zarauz (Photomuseum, 1992); Murcia (Colectivo Mestizo 1992); Salamanca (Imago Encuentros de Fotografía y Video, 1996), entre otros.

El hecho que Humberto Rivas se hubiera instalado en Barcelona, le permitió estar en contacto con todas esas actividades desde su surgimiento. También, y debido a la presencia que hubo de fotógrafos catalanes en la escena de Madrid su obra fue publicada en *Nueva Lente* y *Photovision*, e incluida en la muestra *259 imágenes* (1983) en el Círculo de Bellas Artes. Barcelona no fue el único lugar donde se emprendieron actividades, pero sí donde se dio un planteamiento innovador, serio y con influencia en todo el país (y en el exterior, como veremos más adelante). Actividades que contribuyeron a un cambio de paradigma, de la fotografía como captación de la realidad, a la fotografía como expresión artística, con los mismos derechos y necesidades que cualquier rama del arte en el ámbito social.

4.6. El ambiente fotográfico español

Fue en el contexto de los años setenta cuando surgieron unas iniciativas orientadas a dignificar la fotografía como una más de las artes. Un tipo de fotografía que, a diferencia de la periodística o publicitaria, buscó su lugar en el sistema institucional de la cultura y del arte, con presencia en museos, galerías y publicaciones. Los mismos intereses que habían tenido los integrantes del grupo Fórum en Buenos Aires, pero que, a diferencia de lo vivido por Rivas en Argentina, en España terminará por abarcar, en su proceso legitimador, un ámbito mucho mayor vinculando la esfera institucional, académica y de mercado, así como la aparición de una crítica y de una revisión historiográfica. En los años setenta se inició un periodo sin precedentes en la fotografía española, que se consolidará en la década siguiente.

La primera manifestación clara por desligar a la fotografía de su vertiente documental la encontramos en la creación de la revista *Nueva Lente* en 1971. A través de sus páginas se manifestó la voluntad por hacer un punto aparte con la fotografía «neorrealista» de los

años cincuenta y sesenta; y, con lo que llamaron el «documentalismo vacío y retórico que dominaba la fotografía hecha en asociaciones y salones fotográficos».¹⁵² *Nueva Lente* se propuso reivindicar la fotografía como práctica artística. Vale la pena ir un poco atrás para explicar cuál fue el tipo de fotografía a la que se enfrentaron los postulados de la revista.

Entre las décadas del cincuenta y sesenta, el entorno fotográfico español había vivido un cambio de paradigma estético, impulsado por grupos de fotógrafos y publicaciones, constituidos principalmente en Madrid, Barcelona y Almería, los cuales se retroalimentaron entre sí. La fotografía española, regida hasta los años cincuenta por los conceptos pictorialistas, o bien, por una fotografía que registraba las manifestaciones de la vida cotidiana, pero sin valores formales ni cualidades técnicas, consiguió un cambio significativo derivado de las corrientes internacionales, en el que se instauró una nueva idea de la imagen fotográfica, ser un instrumento de cultura y de comunicación. Una interpretación de la realidad en la cual estaba implícito el estatus de autor.

En Madrid surgió el grupo «La Palangana» (1959), formado inicialmente por los fotógrafos Rubio Camín (1929-2007), Leonardo Cantero (1907-1955), Gabriel Cualladó (1925-2003), Francisco Gómez (1918-1998), Ramón Masats (presente en el grupo de Barcelona) y Francisco Ontañón (1930-2008). Algunos procedentes de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Tras abandonar el grupo Camín, Masats y Ontañón, se incorporaron Juan Dolcet (1914-1990), Fernando Gordillo (1933-2015) y Gerardo Vielba (1921-1992). Fueron conocidos como «la Escuela de Madrid». Por su parte, en Barcelona estaban los fotógrafos Xavier Miserachs (1937-1998), Oriol Maspons (1928-2013), Ricard Terré (1928-2009), Leopoldo Pomés (1931), Joan Colom (1921-2017), Ramón Masats (1931) y Julio Ubiña (1921-1988).

Estuvieron muy influidos por revistas como *Popular Photography* y *Life*, y por la muestra *The Family Man* (1955), así como por los fotógrafos Robert Frank, Cartier-Bresson y Ernst Hass. Las referencias extranjeras son evidentes, por ejemplo, en el caso de Miserachs, la

¹⁵² Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», en *Editorial Concreta*, 2000, núm. 00. Disponible en línea: <http://www.editorialconcreta.org/La-revista-Nueva-Lente-como-objeto> (consultado el 6 de septiembre de 2018)

influencia que tuvo fotógrafo William Klein (1928), lo llevó a idear su libro *Barcelona Blanc i negre* (1964). Desde objetivos distintos e incluso destinos profesionales distintos, establecieron una homogeneidad de planteamientos dentro de lo que se denominó un «nuevo realismo». Buscaron, tanto en las calles como en los entornos periféricos de la ciudad y los pueblos, explorar voluntariamente los límites del medio –fragmentaciones del encuadre, la falta de nitidez y la presencia del grano– para conseguir una imagen que, siendo documento, transmitiera la exploración subjetiva de lo documentado. Compartieron así mismo una preferencia por publicar sus fotos en revistas o libros, más que en realizar exposiciones.

En 1950 se creó en Almería la Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL), que del mismo modo se propuso abandonar los planteamientos pictorialistas e impulsar una renovación del lenguaje fotográfico. Desde su creación se fundó un comité directivo integrado por Oriol Maspons, Gonzalo Juanes, Ricard Terrè y Gabriel Cualladó, además de sus dos fundadores, José María Artero y Carlos Pérez Siquier. La presencia de fotógrafos tanto de Madrid como de Barcelona en el comité, dejó ver su voluntad inicial de ser portavoz de esa nueva generación de fotógrafos. Lo consiguieron con la creación de la revista homónima de la agrupación que estuvo en circulación entre 1956 y 1963. Con un notable éxito de divulgación, AFAL fue el altavoz del nuevo realismo documental, una plataforma de divulgación a través de la cual se mostró la obra de reconocidos fotógrafos europeos y norteamericanos a los fotógrafos españoles, al mismo tiempo que dio a conocer la producción nacional en el extranjero gracias a los contactos consolidó en el exterior.¹⁵³

A parte de la revista AFAL, estos grupos y fotógrafos reivindicaron sus postulados a través de las revistas: *Arte Fotográfico* (1952) e *Imagen y Sonido* (1963-1980). Esta última, estuvo dirigida por Josep M^a Casademont hasta 1975, cuando cambió su nombre a *Eikonos*. Una cita de Casademont publicada en *Imagen y sonido* (1969), nos pueden ayudar a entender ese nuevo concepto de fotografía documental: «El proceso total debe consistir en convertir la realidad en imagen, con el fin de que esta imagen restituya de

¹⁵³ Estableció contactos con La Bussola y la Gondola en Italia; los 30 x 40 en Francia; y el Cercle Charleroi en Bélgica. Datos recogidos en: Carlos Canovas, *Temps de silenci : panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

nuevo al espectador esta realidad comunicándosela de un determinado modo y en un determinado sentido».¹⁵⁴

Casademont fue además coordinador de la sala Aixelà (1958-1974), uno de los pocos espacios en Cataluña donde se exponían fotografías con cierta regularidad. Allí alcanzaron a exponer fotógrafos de la nueva generación como Joan Fontcuberta, Manel Esclusa o Toni Catany. En cuanto a espacios de este tipo, los pocos que existían eran asociaciones fotográficas, librerías o, como el caso de la misma sala Aixelà eran a la vez tiendas de venta de material fotográfico con lo cual se sufragaban los gastos del espacio. Podemos nombrar algunos otros como: la Agrupació fotogràfica de Catalunya, donde en 1957 expusieron Terrè, Miserachs y Masats; la Sala de la Librería Abril en Madrid en la que expusieron Cualladó, Romero y Aguilar (1957); la sala Darro, también en Madrid; y la sala Texa de Bilbao en la que expusieron Cualladó y Gómez en 1957.

4.6.1. Nueva Lente: la fotografía como práctica artística

Si el principio rector de nuevo realismo consistía en convertir la realidad en imagen y comunicarla de un determinado modo; *Nueva Lente*, de manera contraria, proclamará en sus editoriales y desde la misma selección de las imágenes, la idea de que la realidad será «el objeto a utilizar»¹⁵⁵ valorando a la imagen por su capacidad plástica.

La estrategia para desarticular la idea de que la fotografía es el testimonio de la realidad objetiva, consistió justamente en valerse de lo intrascendente, las escenas cotidianas y mundos irreales, y hacerlo de modos nada ortodoxos «imágenes descompuestas, tomas vacías, ángulos ridículos, ambientes poco (o mucho) aprovechados, deformaciones exageradas, visiones esperpénticas (o pretendidamente defectuosas)».¹⁵⁶ Este tipo de

¹⁵⁴ Josep M. Casademont, «El tercer ojo», *Imagen y Sonido*, 1969, núm. 69, p.7. Tomado de: Eric Mira, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991, p. 36.

¹⁵⁵ Pablo Pérez Mínguez, «Comentario a un porfolio de J. C. Gautrand», en *Nueva Lente*, 1973, núm. 12, p. 24. Tomado de: Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», *op. cit.*

¹⁵⁶ Luis Garrido, «Por una fotografía pobre», en *Nueva Lente*, 1974, núm. 34, p. 19. Tomado de: Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», *op. cit.*

fotografía requería tanto en su producción como en su recepción de un dominio intelectual, ya que a diferencia de la fotografía que comunica o narra, las imágenes que proponía *Nueva Lente* «no se entienden a simple vista y aparecen absurdas, vacías, *malas* o técnicamente fallidas».¹⁵⁷

Distintos fotógrafos, y la propia filosofía de la revista en sus distintas etapas, fomentó una actitud ecléctica y de experimentación a través de la manipulación, el apropiacionismo o la escenificación, en busca del *shock* visual y la sorpresa. Imágenes desconcertantes y hasta cierto punto perturbadoras para la tradición cultural hispánica, podían resultar mordazmente críticas, por ejemplo, las fotografías de Pablo Pérez Mínguez.

A su vez, la revista se caracterizó como objeto de edición más que como soporte de fotografías: incluía textos, fotografías, diseño; a través de sus editoriales se proclamaban ideas y conceptos entorno a la fotografía, que a la vez invitaban a los lectores a participar con sus propuestas, promoviendo no solo la construcción de un público sino de unos productores.

En la primera etapa de la revista, bajo la dirección de Pérez Mínguez y Serrano (1971-1975), hubo un desborde de ideas entorno a la libertad creativa. En la necesidad de ampliar la mirada sobre la imagen fue patente la relación con los *mass media*, el cómic, el grafiti, las tarjetas postales, etc. La revista, mostró su interés por el proceso de creación y recepción de la imagen, y no solo sus cualidades formales o documentales. La ampliación de los límites de lo fotográfico los llevó a tender puentes con el arte conceptual y en sus páginas se publicaron trabajos de algunos artistas conceptuales españoles.¹⁵⁸ Además apoyó el uso que distintos artistas dieron a la fotografía, por ejemplo, para documentar acciones, conciertos, poesía visual, «obras» efímeras, etc.,¹⁵⁹ también aquellos con claras

¹⁵⁷ Pablo Pérez Mínguez, «Comentario a un porfolio de Pepe Diniz», en *Nueva Lente*, 1975, núm. 35, p. 6. Tomado de: Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», *op. cit.*

¹⁵⁸ Los números de las revistas que publicaron artistas relacionados con el arte conceptual se puede consultar en: Enric Mira, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», *op. cit.*

¹⁵⁹ En Madrid se creó el grupo ZAJ (1964-1996), pionero en el ámbito nacional en las prácticas del Happening y la performance.

referencias al dadaísmo y al arte conceptual,¹⁶⁰ o aquellos que se valieron de la fotografía como soporte para directamente intervenir sobre ella, o trabajar a partir del recorte o el collage.¹⁶¹

A partir de 1975 con la dirección de Rueda, se dio un giro hacia lo irreal y fantástico en el que se destacaron fotógrafos como: Pere Formiguera, Rafael Navarro, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Jorge Rueda, Elías Dolcet, José Miguel Oriola, quienes propusieron imágenes ficticias e imaginarias en acorde con tendencias surrealistas y neo dadaístas.

Humberto Rivas alcanzó a salir en la edición número 72 de *Nueva Lente*,¹⁶² en un artículo escrito por Joan Fontcuberta, quien destacó en su trayectoria de fotógrafo, sus orígenes en la pintura y el dibujo. Así como su papel de puente con la nueva generación de fotógrafos argentinos, refiriéndose a la exposición *Fotógrafos Argentinos*, que se había organizado en la galería Spectrum hacía unos meses.

Reconoció en sus retratos un profesionalismo, y la importancia de un trabajo así, ante lo que entendía como un periodo de crisis de este género. Pero también, añadió ciertas frases que no deben pasar inadvertidas, al ser esta una primera lectura que se hace desde el entorno fotográfico español: «retratos sobrios, transparentes [...] un retrato así nunca será aséptico: ¡sudan humanidad!».¹⁶³ Cabe destacar que esta lectura, dista mucho de la realizada por Lyliane Boyer el año anterior, y por Manolo Laguillo el año siguiente,¹⁶⁴ quienes habían notado en su trabajo una búsqueda por la desnudez, la identidad, imágenes ambiguas o inexpresables.

La definición de lo humano o humanidad por parte de Fontcuberta, sitúa sus retratos en un mundo de sentimientos o emociones en común, en cierta medida cercanos, afables.

¹⁶⁰ El arte conceptual en España estuvo liderado en Madrid por Alberto Corazón y Nacho Triado, y en Barcelona por los integrantes del *Grup de Treball*.

¹⁶¹ Joan Fontcuberta, «De la Posguerra al Siglo XXI», en Juan Miguel Sánchez Vigil, *Summa Artis: Historia General del Arte. La Fotografía en España, de los Orígenes al Siglo XXI* (Vol. XLVII, p. 385-472), Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 437.

¹⁶² Joan Fontcuberta, «Humberto Rivas», en *Nueva Lente*, 1978, núm. 72, p. 35.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁴ Ideas expuestas por Boyer y Laguillo, de manera respectiva en: Lyliane Boyer, «Humberto Rivas: Portraits vus de l'intérieur», *op. cit.* Manolo Laguillo, *Humberto Rivas: Fotografía, op. cit.*

Cómo él mismo lo dice: nunca serán escépticos. Sin embargo, los retratos de Rivas eran estáticos y se sumergían en una atmósfera enigmática. Y en cambio de ser transparentes eran mudos y extraños. Su sobriedad, estaba en la austeridad, pero no en su serenidad, ya que por sí mismos al verlos provocan cierta incógnita, un silencio bajo el cual está presente el latido inquieto del fotógrafo.

También Fontcuberta planteó una relación de Rivas con el fotógrafo Richard Avedon, al enunciar el valor excepcional que este último encontraba en el retrato: el hecho que el retratado sepa que está siendo fotografiado. Esta comparación ya había sido hecha por el mismo Rivas, al haber incluido esta frase de Avedon, en el catálogo de su exposición en Arte Múltiple en el año 1975. Entonces, surge la sensación de que quizás la obra de Rivas, dentro de los parámetros de *Nueva Lente*, o bajo la visión de Fontcuberta, gozó de una aceptación, pero no de un entendimiento. ¿cómo se podía entender una imagen que colindaba con ciertas formas clásicas, en un momento en que los idearios de la revista promulgaban una estética casi que anti fotográfica: el recorte, el fotomontaje, etc.?

Querer otorgarle valores humanos, o incluso, traer a colación retratistas como Halsman, Karsh, Newman y el mismo Avedon, como hizo Fontcuberta en su texto, para así enmarcar a Rivas en el amplio terreno del retrato contemporáneo, nos hace pensar que hubo por su parte una lectura precipitada. Porque las intenciones de Rivas eran ya singulares. Su producción se movía en unas coordenadas muy precisas, eran retratos hechos desde un lenguaje estrictamente fotográfico pero que no aceptaban una mirada distendida, eran más bien la expresión de algo, escenarios sutilmente escogidos en los que primaba la inconexión y la ambigüedad. El retratado y su mirada siempre frontal, era el centro de algo por entender y no un eje mas de la composición. (Las imágenes publicadas en *Nueva Lente* corresponden en el catálogo con: PA78.8-1, PA59.11-1, PA26.2-1, PSN81-1, PA37.10-1, PA51.1-1.).

Años después, Marta Gili ofreció también su versión sobre el contraste que pudo significar Rivas para el entorno de *Nueva Lente*: «Después de un período de rechazo del realismo fotográfico y de hegemonía de las técnicas de manipulación, Rivas proponía

regresar a un respeto absoluto por la presentación pura y directa de la realidad. Escudriñar las cosas, sus más íntimos detalles, sus formas más sutiles, su textura más nimia era (y lo sigue siendo), para Humberto Rivas, una forma de poner la cámara fotográfica al servicio de su propia subjetividad».¹⁶⁵

4.6.2. Humberto Rivas: entre dos generaciones

Por su edad, Humberto Rivas debió haberse unido al grupo de fotógrafos que integraban Miserachs, Maspons, Colita, Pomés, etc., a quienes conoció, y en algunos casos como con Miserachs, llegaron a mostrarse sus trabajos mutuamente. Sin embargo, se integró al grupo de los jóvenes fotógrafos de manera casi automática. Una razón para que esto ocurriera, es que Rivas fue presentado por America Sanchez, quien tenía contactos con la esfera del arte conceptual y diversos sectores culturales en Barcelona, y dicho círculo compartía intereses con los fotógrafos jóvenes. Algunos, como el caso de Eduard Olivella, realizaron trabajos de documentación y colaboración con artistas. Otro motivo fue la galería Spectrum donde Rivas llegó casi de inmediato, y alrededor de la cual se organizaron los jóvenes fotógrafos catalanes. Los unió la visión que compartían acerca de la fotografía: un medio de expresión a la par de cualquiera de las artes. Sentirse a sí mismos como artistas.

Esta idea, también fue la razón por la que ambas generaciones de fotógrafos se distanciaron. Los más veteranos, entendían que el lugar de la fotografía en la sociedad estaba en las revistas, los semanarios de difusión internacional (*Life*, *Paris Match*, etc.) la prensa, la publicidad, las vayas en las calles, cumpliendo una función «útil». En palabras de Miserachs: «imágenes a la vez bellas e informativas, contundentes y sugestivas, cultas y comprensibles para el gran público».¹⁶⁶ Para los más jóvenes, la fotografía en cambio, era entendida como un medio de expresión artístico, y buscarán su lugar en las instituciones del arte: galerías, museos, colecciones, festivales, etc. Pero la diferencia no

¹⁶⁵ Marta Gili, *Humberto Rivas*, Barcelona: Lunwerg Editores S.A., 1991, p.11

¹⁶⁶ Xavier Miserachs, *Criterio fotográfico: notas para un curso de fotografía*, Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1998, p. 27.

estaba solamente en la manera en que se divulgaba o el público al que se dirigía. De fondo surgieron serias diferencias estéticas e ideológicas.

En una primera instancia, la generación precedente, bajo la idea de que la fotografía ya tenía su lugar en los medios de comunicación, productora de cultura, ligada a unas necesidades sociales o económicas, fue reacia al hecho de que a la fotografía se le quisiera asignar un lugar en el arte. Ver fotos elevadas a la categoría de obra de arte en las que primaba un análisis conceptual, una exploración personal, fue visto como un trabajo hecho solamente para la satisfacción del que la hacía, en una especie de autocomplacencia mental, poética o lírica, y no dejaba de entenderse como fotografía inútil y elitista. No se comprendía la idea del coleccionismo, la copia única (con la que algunos fotógrafos comenzaron a trabajar) y los altos precios; ideas contrarias a su principio comunicativo en el que primaba la divulgación masiva, las múltiples copias y los bajos precios.

La postura de Miserachs saldría a luz más adelante en su artículo *La venganza del arte*¹⁶⁷: «En nuestra voluntad comunicativa, la inclusión en el arte era prescindible, y la profesión era el terreno donde aplicar nuestro eventual talento. Nos hubiera parecido ridículo separar nuestra producción comercial de otra más personal».¹⁶⁸ Para Xavier Miserachs, la fotografía tenía contadas características con las artes plásticas, y Oriol Maspons llegó a afirmar que: «El peor enemigo de la fotografía es el arte».¹⁶⁹ La expresión la dijo al salir de visitar la muestra *Imatges* (1996) del Centre d'Art Santa Mònica, en la que se presentaba la colección del centro, que para entonces contaba con una presencia importante de los fotógrafos más jóvenes –de Rivas incluía seis fotos–. Pero, ¿por qué tal afirmación? La respuesta era una: al pretender la fotografía acercarse al arte, olvidaba su más simple esencia: su utilidad como documento vinculada a los medios de comunicación. La actividad profesional del fotógrafo quedaba subyugada a su propia idea del artista, y la palabra arte, para ellos, amparaba muchas mediocridades: el manierismo que representó en su tiempo la revista *arte fotográfico*, la plusvalía del mercado artístico,

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 15.

o incluso, en el mismo sentido que se criticó el *Di Tella*, como algo esnob. La palabra arte, de maneras diversas, se ubicaba en las antípodas de la fotografía dinámica, viva, social y humana que promulgaban.

Principalmente en Catalunya, ni unos estaban tan cerca del reportaje social, como de las fotos de moda y los reportajes, anhelando el prestigio de ser publicado por una revista importante; ni otros estaban en la plusvalía del mercado, puesto que en su afán de trabajar en libertad (sin editores, agencias de publicidad, etc.), a sus primeras exposiciones no asistían más que ellos mismos, y uno compraba las fotos del otro, cuando no las intercambiaban.

Sin embargo, ante la percepción de que la fotografía que buscaba una posibilidades expresivas era «inútil», en cuanto se hacía para unos intereses particulares; es pertinente traer las reflexiones de Fontcuberta, portavoz de los más jóvenes:

No se trataba de a qué público se destina la fotografía, sino qué puede ser la fotografía. Es decir, nosotros en realidad no rechazábamos la fotografía de reportaje, en la publicidad, en las revistas ilustradas, o en los libros, ni mucho menos; lo que nosotros decíamos era que la riqueza de la fotografía se ampliaría en la medida en que diésemos cabida al máximo de espacios posibles, incluso el espacio del arte ¿Por qué no, alguien puede expresarse a través de la cámara? [...] en ningún momento se estaba negando que la fotografía documental tenía un papel fundamental en nuestro tiempo.¹⁷⁰

En la primera *Primavera Fotogràfica* (1982) se había abierto un espacio para los fotógrafos vinculados al nuevo realismo, con la idea de recuperar una historia y situar las propuestas contemporáneas en un marco histórico. Fontcuberta, Zelich y Rigol, fueron personalmente a hablar con Misercachs para incluir sus fotografías, pero, este no entendía la importancia de que las fotografías se expusieran, lo veía como algo innecesario, aunque finalmente accedió a prestar sus negativos. Al parecer, a partir de allí ocurrió el primer desencuentro. De repente hubo más y más exposiciones, comenzaron a abrirse

¹⁷⁰ Entrevista realizada a Joan Fontcuberta, Barcelona, 19 de diciembre de 2018

galerías y a hacerse publicaciones, fotógrafos como Maspons, Miserachs, Colita, Masats, se sintieron como sobrepasados por los acontecimientos.

En el momento en que se desencadenaron tantas actividades en relación a la fotografía como herramienta artística, esta brecha generacional se abrió aún más. Los distintos actos que se llevaron a cabo en la década siguiente fueron vistos desde las bases de un «mitin político» por conseguir la hegemonía ideológica. Se creó la sensación de que el grupo de jóvenes fotógrafos catalanes lo que querían era asegurar un protagonismo desde el seno de las artes plásticas, a base de deslegitimar lo que para los otros era una auténtica profesión fotográfica.

Se podía estar de acuerdo o no, con la manera en que se le otorgaba un valor artístico a la fotografía, pero lo que parecía inverosímil, era que se los atacaran de tal modo y no se reconociera el esfuerzo por buscar en las instituciones públicas y privadas el apoyo para este medio. Al respecto volvamos a las reflexiones de Fontcuberta:

Lo que no entiendo es que ellos, que por edad y generación, comparten y son amigos de los grandes editores, de los políticos, de la inteligencia del momento, nunca se esforzaran en que las personas de su generación, que en un momento dado era quienes decidían políticas culturales, economía... todo; nunca hicieron como de *lobby* para que la fotografía saliese beneficiada de esto. Fue la generación de después la que empezó a intentar convencer a los que estaban en la administración pública; cuando Miserachs, Maspons y todos ellos los tenían muy por la mano, habían crecido juntos.¹⁷¹

A la generación anterior no se le puede negar el gran valor que tuvo en su propia producción y su planteamiento de ruptura respecto a los ambientes anquilosados de los aficionados de los foto-club. Sin embargo, ellos tuvieron la urgencia de sobrevivir como profesionales, su objetivo fue consolidar una infraestructura profesional, tal como lo

¹⁷¹ *Ibidem*.

buscó Robert Capa cuando inició la agencia Magnum¹⁷², pero en ningún momento se plantearon la construcción de una infraestructura cultural en la que hubiese escuelas o colecciones para el estudio histórico de la fotografía. Habían salido a la calle sin nada más que una cámara. Su educación vino de las revistas ilustradas. Mientras que los otros, los más jóvenes, habían pasado por la universidad y casi todos se convirtieron también en profesores universitarios; desde una perspectiva diferente intentaron ampliar la idea de la fotografía.

Por otro lado, aunque los jóvenes no encontraron el apoyo de los portavoces de la generación anterior, no se puede decir que con todos existió esa animadversión. Hubo una mejor sintonía con fotógrafos como Ricard Terré (1928-2009) o Francesc Català-Roca (1922-1998). Este último, hijo del reconocido fotógrafo español Pere Català i Pic (1889-1971), fue, en cierto sentido, equivalente a Rivas; no en su búsqueda formal, pero sí en cuanto a su generosidad con los jóvenes fotógrafos: «era una persona muy transversal, siempre tuvo su estudio abierto, lo podías consultar y te daba su opinión».¹⁷³

Humberto Rivas ya era conocedor de un nuevo panorama fotográfico que se estaba implantando en todo el mundo: la fotografía creativa,¹⁷⁴ tal como se conocerá a partir de la década siguiente. Sus intereses –los de Rivas–, hacen parte y contribuyen al mundo de la fotografía como herramienta artística. Sus inicios como dibujante y su experiencia en el Di Tella lo ubican con intenciones más allá de los estrictamente fotográficos, e intentará servirse de la fotografía para desarrollarse profesionalmente como un artista.

Sus expectativas se insertaron, desde siempre, en el amplio mundo las artes visuales, el cine, y la pintura en sus distintas etapas, desde la románica a la contemporánea. Por este motivo reconocía el mismo valor a una pintura que a una fotografía, una serigrafía, un grabado; y mas allá del mundo icónico, a la poesía. El arte, para Rivas, fuera cual fuera el

¹⁷² La principal motivación de Robert Capa en la creación de la agencia *Magnum* radicaba en que los fotógrafos independientes debían exigir ciertas medidas de protección a corporaciones como *Life*, por ejemplo: tener el control del contexto en que eran publicadas sus fotos, conservar los derechos de autor y ser dueños de los negativos. Más información en: Alex Kershaw [Edición formato digital], *Sangre y Champán: la vida y época de Robert Capa*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2010, pp. 207-210

¹⁷³ Entrevista realizada a Joan Fontcuberta, Barcelona, 19 de diciembre de 2018

¹⁷⁴ Jean Claude Lemagny fue quien utilizó el término de fotografía creativa por primera vez. Jean Claude Lemagny, «Tendances de la créativité contemporaine» en *Monuments historiques*, 1980, núm. 100, p.33-36

medio desde el que se concibiera, debía ser capaz de transmitir ideas, emociones, percepciones; debía poder contener un mundo que permitiera la comunicación afectiva e intelectual entre dos o más sujetos.

El interés por reivindicar la fotografía como arte lo acercó a los jóvenes fotógrafos. Dejar de verla al margen, como un arte menor o como un medio de comunicación de masas. La fotografía como medio de expresión. A través de ella se podía comunicar a un nivel estético, se podía dar una visión de algo más allá de lo puramente informativo. En este sentido, no es que tocara elevarla a la idea de obra artística, es que tocaba quitarle el peso de ser la representación objetiva de lo real. La calificación que se le había otorgado: un medio capaz de captar la realidad; desde su criterio, la mantenía amarrada a unas condiciones objetivas de realidad y no a una búsqueda creativa.

Esta posición lo distanció con algunos de los fotógrafos que representaban los intereses del nuevo realismo. En algún momento, bajo su criterio, se excluyeron las fotografías de Leopoldo Pomés y por poco también las de Colita, de la exposición *Retrato de la fotografía española* (1995). Al parecer, no había encontrado en sus fotografías una correspondencia entre lo que decían y la manera como lo planteaban (sobre esta anécdota volveremos más adelante). Sin embargo, tuvo gran empatía por fotografías de Gabriel Cualladó o del mismo Mishrach. Esto nos hace pensar que más allá de los postulados de una generación o de otra, Rivas valoraba el rigor con el que se lograba producir una obra completa en su forma y contenido, capaz de transmitir un contenido profundo.

Digamos que, en su criterio pedagógico, el fotógrafo debía ser consciente de que estaba creando una imagen y no solamente registrando un momento, y eso significaba ir más allá de las etiquetas de fotografía artística, de moda o periodística, la imagen debía ser capaz de emocionar. Por poner otro ejemplo, Rivas admiraba la obra de Eugene Smith, le parecía magnífico que pudiera trabajar de una manera tan espontánea, totalmente contrario a como él lo hacía.

4.7. Galería Spectrum, Grup Taller, CIFB, galería Fotomanía: una red de relaciones

En el año 1973 Albert Guspi (1943-1985) y Sandra Solsona, abrieron el primer espacio dedicado enteramente a fotografía en España, la galería Spectrum, ubicada en unos bajos, en la calle Balmes n.º 86. La galería fue el lugar donde germinó esa nueva generación de fotógrafos como: Josep Rigol, Manel Exclusa, Pere Formiguera, Toni Catany, Joan Fontcuberta, Mariano Zuzunaga, Jordi Guillumet, entre otros, a la que se sumaría Humberto Rivas y que terminaría por consolidar la fotografía en el marco de difusión de los circuitos del arte en Cataluña, pieza fundamental para el nuevo ciclo de la fotografía española.

La galería comenzó realizando exposiciones de fotógrafos internacionales, como: Irina Ionesco (1930), Franco Fontana (1933) y Jeanloup Sieff (1933-2000), así como de autores españoles. A partir del otoño de 1977 gracias a un acuerdo que logró Guspi con Focica S.A., representante de la marca Canon en España, la galería empezó a recibir un apoyo económico de Canon, pasando a llamarse Spectrum Canon, formando parte del circuito de exposiciones implementado desde distintas galerías que Canon mantenía en Europa: Canon Photo Gallery de Amsterdam, Ginebra, París, y el Diaframma Canon de Milán. Así incorporó a su programación fotógrafos clásicos como Richard Avedon, Walker Evans, Erich Salomon, Aaron Siskind, Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron, estos dos últimos, fotógrafos del siglo XIX; todos ellos se mostraban por primera vez en España. Spectrum Canon inició también la publicación de un periódico mensual *Spectrum News*, e incorporó la venta de libros importados sobre fotografía. Todos estos aspectos atrajeron a una serie de gente joven que sentía inquietud por la expresión artística desde la fotografía, volviéndose un punto de encuentro.

Su creador, Albert Guspi, fue una persona muy importante para el surgimiento de la fotografía como expresión artística. A parte de la galería, en 1975 fundó el Grup Taller d'Art Fotogràfic, que funcionaba, entre otras actividades, como escuela de fotografía, eso también gracias al apoyo de la marca Canon. En 1978, Guspi creó el Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB, 1978-1983) en el que se agruparon la galería y el Grup

Taller, siendo a la vez un lugar de exposición y de formación. Aprovechando el apoyo económico de Canon, Guspi creó una red de salas fotográficas en distintos lugares de España, promoviendo exposiciones itinerantes. Incentivó a distintas galerías a mostrar las exposiciones que llegaban a Barcelona, a cambio de pagar los importes de ida y vuelta de las obras. Se sumaron así la galería Tau de Sant Celoni; Yem Foto de Alcoy, que pasó a llamarse Yem Spectrum Canon; se inauguró la galería Spectrum Canon en Zaragoza (1977); la galería Redor de Madrid (1979) que pasó a denominarse Redor Canon; y, por último, Spectrum Canon de Girona.

Era evidente que al ser Spectrum el único espacio expositivo en la ciudad, Humberto Rivas entrara en contacto con Guspi. La primera actividad en la que participó con él, fue en el *Taller mediterráneo de fotografía* llevado a cabo en el verano del 76, en Cadaqués (España). Ideado según el festival de Arles,¹⁷⁵ al que Guspi había asistido un año antes, se basaba en talleres de una semana de duración, dictados por autores nacionales e internacionales, incluía exposiciones, librería, tienda de material fotográfico, un cuarto oscuro y una sala de conferencias. Humberto Rivas dirigió dos talleres entre el 9 y el 21 de agosto junto a Luis Poirot, Jorge Rueda, John Thorton y Van Degryse.

Al año siguiente, en 1977, Humberto Rivas presentó por primera vez su trabajo en Barcelona, y lo hizo en la galería Spectrum Canon. Durante el mes de febrero expuso veintiún retratos, junto a las fotografías de Carlos Bosch, fotoreportero argentino afincado en Barcelona desde 1976. Que ambos realizaran esta muestra, dejaba ver que el clima que describíamos anteriormente, no afectaba en absoluto a otros que como Bosch se desempeñaban como reportero. Seguidamente, en marzo, participó en la exposición *Fotógrafos Argentinos*, realizada en la misma galería. Para esa ocasión, además de Rivas y Bosch, se sumaron los fotógrafos Oscar Bony, Oscar Burriel, Eduardo Comesaña, Jorge Fisbein, José Lamarca y Rolando Paiva. En el mes de abril, de nuevo junto a Bosch, llevaron la exposición a la galería Tau de Sant Celoni. En la exposición de *Fotógrafos*

¹⁷⁵ El festival ha tenido diferentes denominaciones. Cuando se fundó en 1970 se llamó Rencontres internationales de la photographie d'Arles, posteriormente, Les Rencontres d'Arles.

Argentinos fue la primera y única vez que se presentó como fotógrafo argentino, rápidamente fue adoptado por los fotógrafos catalanes y presentado como tal.¹⁷⁶

En esta primera exposición, aparecieron mezclados retratos de personalidades de la cultura catalana y bonaerense: Jorge Luís Borges, Joan Miró, Rómulo Macció, Salvador Espriu, por nombrar algunos (Fig. 39-41). Aunque es sabido que en este tipo de retratos hay una preeminencia del retratado que prevalece muchas veces sobre la calidad del retrato; en este caso, la calidad de la fotografía se imponía, dejando ver unas intenciones manifiestas del autor. Incluso, podemos pensar que Rivas hubiera entendido como más interesante el retrato de alguien anónimo, con ciertas cualidades intrínsecas al concepto del retrato y no la celebridad que eclipsaba el valor de la imagen. En este caso, de modo circunstancial, esos retratos eran el guiño perfecto para introducirse en Barcelona. No había mejor carta de presentación que estar fotografiando a personalidades tan relevantes y exponerlos en la galería Spectrum Canon.

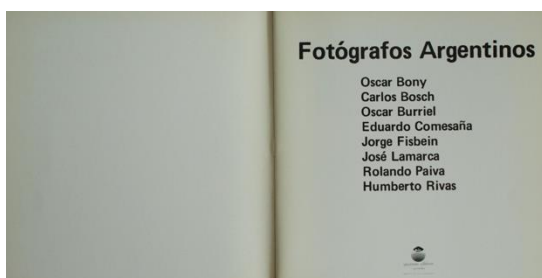


Fig. 39. Portafolio Spectrum editions, 1977. Fuente: Archivo Humberto Rivas.

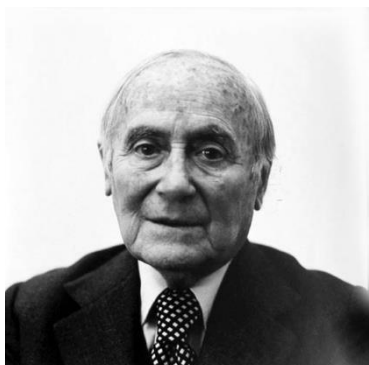


Fig. 40. Humberto Rivas, *Joan*, 1976-77, 30 x 30 cm., gelatina de plata sobre papel baritado.



Fig. 41. Humberto Rivas, *Rómulo Macció*, años 60, 22 x 30 cm., gelatina de plata sobre papel baritado.

¹⁷⁶ Desde 1980 Rivas se presenta como fotógrafo español en exposiciones como: *Fotografía española actual* (1980) en distintos lugares del Reino Unido; *Fotographie Catalane* (1982) en la galería Photo Fnac de Bruselas del 2 de septiembre al 2 de octubre; *Fotògrafs de Barcelona* (1982) del 1 de junio al 10 de julio en Fnac Forum en París; y en la galería Fuji de Sao Paulo *13 Fotógrafos Contemporâneos Espanholes* (1982), entre otras.

Su exposición fue muy bien recibida: «Humberto Rivas nos deparó una de las mejores exposiciones de la temporada 76-77»,¹⁷⁷ escribía Fontcuberta en la revista *Nueva Lente*. También en el suplemento *30 días en imágenes*, decía: «en una de las más trascendentales exposiciones llevadas a cabo por la galería Spectrum. La obra del argentino Humberto Rivas...»;¹⁷⁸ incluso desde Buenos Aires, *La Nación* lo anunció con el título: «Fotografías argentinas en España».¹⁷⁹

Los retratos de Humberto Rivas mostraron su sobriedad y su excelencia técnica de un modo muy personal que sorprendió, sobre todo, a aquellos que habían seguido la revista *Nueva Lente* y que, tras varios años, veían la necesidad de superar aquella rebeldía inicial por algo más maduro y consolidado. A finales de los 70, la misma sociedad catalana y española, había comenzado a evolucionar y era obvio que las propuestas artísticas también lo hicieran. La actitud de la revista, visualmente más agresiva, correspondía a un contexto político del final de la dictadura en el que se respiraba un ambiente de incertidumbre. Con el paso del tiempo, fotógrafos como por ejemplo, Joan Fontcuberta, adquirieron un lenguaje más sereno, y, aunque podía contener una crítica al medio fotográfico y su relación con la realidad, se asumiría desde actitudes más depuradas. Uno de los más significativos aportes de Rivas consistió en liderar esa etapa de maduración. Demostrar que era posible crear desde el respeto absoluto por el medio, logrando fotografías tremendamente personales y expresivas.

La amistad entre Guspi y Rivas se afianzó y ese mismo año fue invitado a dictar un seminario de cuatro meses sobre el Retrato en el Grup Taller d'Art Fotogràfic. Lo impartió dividido en dos partes: una técnica, dedicada a la iluminación en estudio y exterior; y otra práctica, en la que permitía a los alumnos realizar sus propios retratos, que finalmente podían publicar a modo de libro o portafolio por Spectrum Editions. En este seminario Rivas conoció a Manolo Laguillo, quien además de ser su alumno, se volvería su amigo. Juntos saldrían a fotografiar la Barcelona periférica en los años siguientes.

¹⁷⁷ Joan Fontcuberta, «Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁸ Hermandad pictórica aragonesa, «Galería Spectrum», en *30 días en imágenes*, 1977.

¹⁷⁹ «Fotografías argentinas en España», en *La Nación*, 8 de marzo de 1977.

Su siguiente exposición la realizó en 1979, en la recién inaugurada galería *Fotomanía* (1979-1983), que bajo la dirección artística de la joven Cristina Zelich, abrió un espacio más a la divulgación de la fotografía creativa. Con el tiempo, Zelich se convirtió en una dinamizadora vital para el desarrollo de este arte en España. Para esta ocasión, el catálogo de la muestra de Rivas lo escribió Manolo Laguillo. De formación filosófica, Laguillo, propuso ideas reveladoras de las intenciones y la búsqueda que Rivas emprendía. Laguillo destacaba la manera en que Rivas transformaba los elementos cotidianos en algo misterioso. Los definió como fotografías ambiguas e inexpresables, arguyendo: «la realidad misma, deviene pretexto sobre el cual construir, materia prima a metamorfosear en un objeto bidimensional que reproduce sin ambages y hasta el mínimo detalle un mundo a la vez que reticentemente alude a otro».¹⁸⁰ En el catálogo, junto al texto de Laguillo apareció el retrato de *Violeta la Burra* (1978) y una de sus Naturalezas: los pollos colgando de *Sin título* (1978), tema que hasta ahora comenzaba a desarrollar. (Véase en catálogo Nº PA150.12-1 y PA239.6-1)

El fotógrafo Manuel Serra, fue otra persona a quien Rivas conoció en estos años. Serra, regresaba de estudiar en Inglaterra, entró en contacto con Manolo Laguillo y a través de este conoció a Rivas. Se veían en el CIBF los jueves, cuando se abría un espacio de charlas. Con el tiempo, cuando Rivas tuvo un volumen considerable de trabajo, Manuel Serra trabajó para él positivando sus copias. Hoy día sigue siendo la persona que, bajo los encargos del Archivo Humberto Rivas, realiza las copias de su obra.

Otro fotógrafo que formó parte de este círculo de la galería Spectrum fue Mariano Zuzunaga. Había llegado a Barcelona desde su Perú natal en 1975, pero enseguida marchó a Nueva York donde permaneció por un año. A su regreso a Barcelona entró en contacto con Pere Formiguera a quien había conocido en su primera estancia, y este le presentó a Cristina Zelich, fue ella quien le dio el teléfono de Humberto Rivas. Zuzunaga lo llamó para acordar una cita, conocerlo, mostrarle sus fotos y ver el trabajo de este. El día que estaban reunidos en casa de Rivas, llegó Manolo Laguillo. Aunque ya se conocían, fue aquel día que Zuzunaga y Laguillo entablaron amistad.

¹⁸⁰ Manolo Laguillo, *Humberto Rivas: Fotografía, op. cit.*

4.8. Su impacto en los fotógrafos catalanes

Humberto Rivas para estos fotógrafos representaba la figura del hermano mayor, en parte porque los sobrepasaba en edad. Fotógrafos como: Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Manolo Laguillo, Manel Esclusa, Ferran Freixa, Mariano Zuzunaga, Manuel Serra, tendrían poco más de veinte años cuando Humberto llegaba casi a los cuarenta. Con el único que estaba cercano en edad era con el mallorquín Antoni Catany i Jaume conocido como Toni Catany, que en esa década del setenta se había mudado a Barcelona con la inquietud de la fotografía y había llegado al entorno de la galería Spectrum. Con Rivas llegaron a consolidar una estrecha amistad. La figura de Catany es singular. Y tiene muchas cosas en común con Rivas. Posee como él, un concepto artístico de la fotografía. También fue autodidacta, y tuvo que realizar algunos encargos –reportajes de viajes para el diario la Vanguardia y para la revista Destino– para poder sostenerse económicamente. Pero su vida entera la dedicó a producir su trabajo personal. Es una obra autobiográfica, estructurada a partir de temas clásicos: retrato, naturalezas, paisajes y desnudos. Catany desde el comienzo se interesó por técnicas diversas como el calotipo, y fueron los largos tiempos de exposición de estos métodos, los que le permitieron reflexionar sobre los objetos a fotografiar, el valor que tenían para él y el cuidado de las composiciones, llegando a realizar un amplio trabajo de naturalezas.

Sin embargo, la obra de ambos es muy distinta. Catany, en sus naturalezas crea una serie de altares con objetos cuidadosamente dispuestos a partir del trabajo con la luz, los reflejos y las sombras. Siempre, tras una atmósfera ensoñada, evoca un ambiente lírico y sacro en el que prevalece un sentimiento dulce. Sus retratos también manifiestan esa dulzura. Los retratados observan desde un lugar seguro. En cambio, los retratos de Rivas parecen estar en un estado de abatimiento. Como si hubieran sido fotografiados en el justo instante en que se están perdiendo así mismos.

En Catany se manifiesta una suerte de idea de belleza con mayúscula. Él era un esteta. En los desnudos, por ejemplo, la fuerza de los músculos y las contorciones del cuerpo se asemejan a las raíces de un gran árbol que salen de la tierra. Son imágenes que quieren ser bellas. La obra de Rivas en cambio no busca intencionadamente ser bella, bonita o

dulce. En Rivas aparece la duda, el miedo, una presencia inquietante alrededor de la cual se crea una tensión extraña. Rivas buscaba otra belleza.

Cabe preguntarnos ¿por qué Catany no fue un punto de referencia para otros fotógrafos de la manera como lo fue Rivas? Quizás porque la obra de Catany pudo ser leída bajo una cierta idea pictorialista. En cambio, la obra de Rivas permitía ser leída desde una tesitura actual. Elementos como el sujeto y la ciudad –temas muy vigentes–, representados desde un mundo hermético. Además, su personalidad afable y culta, todo esto propiciaba una esfera de interrelaciones.

Desde el primer momento los fotógrafos catalanes lo apadrinaron. Algunos incluso sin llegar a explicarse muy bien su trabajo, veían en él un profesionalismo, una seriedad a otro nivel. La capacidad por transmitir sin estruendos, demostraba el dominio de un oficio con el cual comenzaba a permitirse hablar desde un terreno propio. Para ellos que hasta ahora comenzaban sus carreras era un estímulo. Además, debemos recordar que en esos primeros años, Rivas estaba realizando los retratos de personalidades muy conocidas en ese entorno –Joan Brossa, Joan Miró, Josep Pla, Salvador Espriu, o el mismo Borges–, y eso también marcaba una distancia y un respeto. Se construyó desde el comienzo una relación de maestro con pupilos; jóvenes inquietos y talentosos que se beneficiaban de su experiencia. Algunos incluso, como el caso de Fontcuberta, con la fuerza que tenía de ir por su cuenta, seguía con atención sus recomendaciones. Ellos buscaban referentes, Rivas y el aval de su cultura le daba seguridad a este grupo.

Los testimonios orales de sus compañeros fotógrafos coinciden en que Rivas fue un punto de referencia desde su llegada. Su forma de ser era serena, amable, con un humor muy fino que usaba a menudo la ironía, y una gran facilidad para socializar. Proyectaba la imagen de una persona madura, que no se daba importancia a sí misma. Además, tenía un discurso alrededor de la fotografía en el cual era perceptible sus inicios como dibujante, pintor, su pasión por el cine y en general un estrecho vínculo con las artes debido a su formación en el Di Tella.

Laguillo lo describió del siguiente modo: “Era muy ilustrado, culto, pero sin parecerlo. Rivas tenía una gran capacidad para entender las cosas y explicarlas con una sencillez y evidencia que se imponían de una forma extraordinaria”.¹⁸¹ Pero además del personaje y su humanidad, estaba su obra, la cual hablaba por sí misma y de la que él hablaba poco, pero que en buena medida le daba autoridad. Mariano Zuzunaga lo resumió en una frase: “Rivas era autor y esa autoría le daba autoridad”¹⁸². Por su parte, Joan Fontcuberta recordaba la figura de Rivas reuniendo esas dos ideas: «Nos parecía un personaje muy solido. Un personaje venerable, de consenso. Humberto siempre estaba como por encima. Llamaba acuerdo. Eso lo daba, tanto el personaje, su humanidad, como la obra muy solida, sin estridencias, perseverante. En Rivas hay que valorar tanto al individuo con sus cualidades humanas, sociales; como al artista, al productor de una obra que va a ser un referente en la fotografía española de entonces».¹⁸³

Al ser mayor, era evidente que tenía más responsabilidades y no pasaba muchas veces el día entero en los mismos círculos. Pero en cambio, tenía un entusiasmo apabullante por la fotografía, que contagiaba. Su casa estuvo abierta desde el primer momento para mostrar sus fotos y mirar las de los demás, y también para jugar ajedrez, al parecer siempre andaba buscando contrincantes.

Su trabajo desconcertaba a aquellos descendientes de *Nueva Lente* que podían verlo como un posclásico, y al mismo tiempo daba el norte a otros como Manolo Laguillo, Carlos Cánovas, Manel Úbeda, Ferran Freixa, Manuel Sonseca, Jordi Guillumet para quienes aparecía como heredero de una escuela en consonancia con la quintaescencia de Weston y el retrato social de August Sander, pero con un matiz poético y personal. Había tocado las fibras sensibles en un tiempo y lugar al reivindicar con su obra, las posibilidades de expresión que podía ofrecer la fotografía desde sus propias cualidades.

En los cuatro años siguientes a su llegada realizó cinco exposiciones, dos en la galería Fotomanía, una en Spectrum Canon, otra en el restaurante que tenía el director de cine

¹⁸¹ Entrevista en vídeo a Manolo Laguillo, 2010, Archivo Humberto Rivas

¹⁸² Entrevista en vídeo a Mariano Zuzunaga, 2010, Archivo Humberto Rivas

¹⁸³ Entrevista realizada a Joan Fontcuberta, Barcelona, diciembre de 2018.

Jaime Camino, ubicado en el barrio el Born, y una última en los encuentros de fotografía de Prato, Italia.

Daniel Giralt-Miracle, quien en los años siguientes sería la persona responsable de las Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña, muy vinculado a los festivales de la *Primavera Fotogràfica a Barcelona*, y que tuvo la oportunidad de compartir con Rivas, nos contó su percepción de la influencia de Rivas en los fotógrafos catalanes:

Humberto Rivas es un fotógrafo intelectual, hay un trasfondo literario, filosófico, que se forma desde Argentina, en el instituto Di Tella, una institución puntera, y el mundo de Borges como un componente. Él se forma en un Buenos Aires que estaba en la cima de un esplendor intelectual. Circunstancias de la vida lo trasladan a Europa, pero él viene con un bagaje distinto a todos los fotógrafos catalanes de la época que vienen de la foto, son fotógrafos artistas; pero Rivas era un fotógrafo intelectual, en la contemplación, en la selección, en el enfoque, el clima cromático, incluso cuando analiza personas, nunca son poses, siempre son psicologías.¹⁸⁴

También, Giralt-Miracle, esgrimió otro argumento que puede dar matices a este encuentro.

Los fotógrafos catalanes son mediterráneos, luministas, epicúreos, exaltación de la fiesta. Humberto era una antípoda, y aquí contrastó brutalmente. [En sus fotos] hay una tristeza ambiental, psicológica, existencialista de las cosas. Hay una cierta melancolía. Fíjese, la música catalana de la sardana es estridente, exaltada, las flautas... El tango es una música llena de melancolía, el baile del tango es gris, es íntimo, nunca es descontrolado. Cuando llega a España sorprende, es distinto, además es de un rigor tremendo, nunca muestra banalidades, si las realiza no las muestra, y siempre toma algo trascendental.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Entrevista realizada a Daniel Giralt-Miracle, Barcelona, 13 de julio de 2015.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

En esos años se conforma un grupo de fotógrafos que, con algunos cambios, se mantendrá al frente de las distintas actividades: Toni Catany, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Pere Fomiguera, Ferran Freixa, Manolo Laguillo, Josep Rigol, Manel Úbeda, Mariano Zuzunaga, Humberto Rivas. En 1978 realizaron *35 Fotògrafs*, lo que propusieron como una «primera subasta d'obra fotogràfica a l'estat espanyol», en la recién inaugurada galería *Procés* ubicada en el número 7 de la calle San Eusebio de Barcelona. Ese mismo año salió la revista *Papel Especial* editada por Josep Rigol, Pete Sans y Jordi Sarrà, de la cual solo se publicaron tres números, pero cabe resaltarla como parte de las estrategias por reivindicar el papel de la fotografía creativa en el mundo de la cultura. Ese mismo año de 1978 comenzó a funcionar el CIFB, así como distintas galerías de arte comenzaron a presentar obra fotogràfica: la galería Eude con la muestra de Pilar Aymerich (Barcelona, 1943) en 1977, y la galería 491 con la exposición de Joaquim Pla Janini (Tarragona, 1879 - 1970) en 1979.

Se formaron grupos como FOTO-FAD (1974) que a partir de 1979 será ANFA-FAD (Associació Nacional de Fotògrafs Autònoms); Grup Tau (1976) al rededor de la galería Tau de Sant Celoni; Grupo Alabern (1976); y Colectiu Captació Imatge 3 Peus (1976). Estos grupos tuvieron una corta existencia y estarán circunscritos al periodo inmediatamente anterior a la llegada de Rivas, una de las razones por la cual no participó en sus actividades.

Algunos de estos grupos nacen de centros de enseñanza, o como estrategias de colaboración. En el caso del grupo fotogràfico Alabern, fue un colectivo de fotógrafos vinculado a la galería Spectrum, que se juntaron con la idea de ayudarse a promocionar sus trabajos, y como una manera de autoformarse. El grupo Alabern tenía unos intereses más surrealistas, experimentales, en la realización de una fotografía más manipulada, quizás otro de los motivos por los cuales no encontramos la presencia de Rivas. En el caso de FOTO-FAD (1974),¹⁸⁶ es relevante referirnos a la exposicion *Joves fotògrafs catalans* (1978), una muestra significativa en la medida en que va a estar coordinada –además de

¹⁸⁶ Más información acerca de las actividades de este grupo: Cristina Zelich, *La fotografia «creativa» a Catalunya, 1973-1982*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2018, p. 49.

Manuel Úbeda miembro del grupo— por el crítico e historiador Daniel Giralt-Miracle, quien escribió el texto para el folleto de la exposición. La presencia de Giralt Miracle, cuyas ideas sobre Rivas traíamos a colación anteriormente, es importante en esos primeros intentos por conformar grupos de trabajo. Para los fotógrafos jóvenes era importante que críticos e historiadores hablaran de sus trabajos. La exposición se realizó en la sede de Manresa de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, más conocida como Caja de Barcelona, siendo la primera de una serie de colaboraciones que se realizaran con las cajas de ahorros, de lo que hablaremos más adelante.

4.9. Quedarse en Barcelona, la publicidad

De la poca correspondencia que hemos podido encontrar de estos primeros años en Barcelona, hay una carta que Humberto Rivas escribió a sus padres el 21 de abril de 1976. En esta, deja ver su entusiasmo y sus posibilidades laborales, pero también su preocupación por la estabilidad económica de ellos en Argentina.¹⁸⁷

Nosotros estamos muy bien, la casa es muy cómoda y el trabajo cada vez es mejor. Ahora a parte del trabajo fijo que tengo ya me empezaron a dar trabajo en otros lados, así que trabajo mucho. Cuando podemos paseamos. Acá el mar está muy cerca y podemos ir fácilmente. Las montañas también, algunas las vemos desde la ventana de nuestra casa. [...] ¿Cómo se arreglan con todos los despelotes de guita [dinero] que hay allí? No dejen de avisar si tienen problemas.¹⁸⁸

Muy posiblemente a través de Xavier Corberó, o de America Sanchez, Rivas conoció a Lluís Blanc, quien le propuso trabajar como fotógrafo para su agencia de publicidad. Inicialmente Blanc le encargó unas fotografías de corsetería, las ejecutó tan bien (según nos contó Blanc), que a partir de ese momento la empresa trabajó exclusivamente con Rivas todas sus campañas, desde el 1979 hasta el 1992, año en que la agencia cerró definitivamente. Blanc Publicidad era una pequeña empresa de unas diez personas, pero tenía muy buenos clientes. Principalmente realizaba las campañas publicitarias para la

¹⁸⁷ Cartas personales de Humberto Rivas, propiedad de Lucía Rivas (consultado el 20 de agosto de 2016).

¹⁸⁸ *Ibidem*.

casa británica de moda Burberry. De ese modo, Rivas pasó a tener un trabajo estable, que le proporcionó lo suficiente para vivir con su familia en Barcelona y enviar dinero a sus hijas en Buenos Aires.

El trabajo con Blanc era intenso, pero se realizaba puntualmente. Es decir, para Burberry realizaban dos campañas, en primavera y otoño. Cuando esto pasaba, durante diez o quince días Rivas se dedicaba exclusivamente a ese trabajo. Otros clientes como Myrurgia o Christian Dior, con los que Blanc comenzó a trabajar posteriormente, no le obligaban cumplir un horario, trabajaba cuando salía un encargo puntual. En este sentido tenía una regularidad durante todo el año, a la vez que flexibilidad para organizar su tiempo. Por su parte, esporádicamente realizaba otros trabajos publicitarios, pero nada similar con la cantidad de trabajo que le proporcionaba Blanc.

Blanc y Rivas realizaron muchos viajes juntos. La dinámica de su trabajo era la siguiente: generalmente se trasladaban a París a buscar las modelos, luego viajaban por tres o cuatro días a los lugares que les interesaba para localizar los sitios, donde realizarían las fotografías. Luego regresaban a Barcelona, Blanc organizaba un equipo de trabajo de unas seis personas entre modelos, ayudantes, maquilladores y modista; finalmente se dirigían al emplazamiento elegido, donde permanecían más o menos una semana.

Burberry insistía en realizar las fotos en sitios exclusivos: villas, hoteles, castillos, etc. No se escatimaba en gastos en ese sentido. Entre los muchos lugares que llegaron a visitar, podemos citar: Viena, París, Versalles, Nueva York, Suiza; en Italia estuvieron en varios lugares: Venecia, la región de Toscana, Lago de Como y Sicilia; también estuvieron en Grecia y la India. En el viaje que realizaron a la India, hay una anécdota que nos ilustra el grado de responsabilidad con que Rivas encaraba su trabajo publicitario. Según nos contó Lluís Blanc¹⁸⁹, cuando regresaron a Barcelona después de pasar una semana en la India, tras revisar el material, Rivas le dijo que tenían que volver porque las fotos no habían quedado tal como las quería. Para ahorrar gastos, volvieron con una sola modelo y Lluís

¹⁸⁹ Entrevista realizada a Lluís Blanc, Barcelona, 23 de abril de 2015.

Blanc hizo de ayudante. Eso también dice mucho de su amistad. No era una relación de jefe y empleado, todo lo contrario. Blanc sabía que Rivas era un gran artista, incluso él y su esposa, en algún momento comenzaron a recibir clases de fotografía con Humberto Rivas. Este a su vez, animaba a Blanc a que trabajara en otra de sus pasiones, la escultura. «Deberías creértelo», solía decirle.

Durante los casi quince años que trabajó en publicidad, quedó patente la división que trazó entre este y su trabajo personal. Humberto Rivas siempre entendió que gracias a la estabilidad económica que le proporcionaba la agencia podía dedicarse a realizar su obra. Blanc era consciente de esto, ya que él mismo estaba interesado por el mundo del arte, había estudiado dibujo en París y estaba interesado en la escultura y esporádicamente en la fotografía. Entendía que para Rivas eran dos mundos diferentes: uno con el que ganaba el dinero para vivir, y otro, con el que estaba implicado personalmente. En la agencia, Blanc era quien se reunía con el cliente y, cuando llamaba a Rivas, era para hablar sobre ideas ya definidas y solucionar cuestiones prácticas, como el lugar y las fechas en que se realizarían las fotos, aunque a veces le dejaba cierto margen para que lo hiciera a su manera. Rivas lo tomaba con total responsabilidad, como hacía todo en su vida, pero para él era un divertimento, aprovechaba los encargos publicitarios para resolver inquietudes técnicas. Cuando iba a localizar utilizaba una Polaroid para tener registros de los sitios, tenía en cuenta el recorrido del sol para saber la hora a la que debían volver. Tomaba nota de todo, era meticuloso y perfeccionista. Siempre trabajó con sus cámaras, la Hasselblad para exteriores y eventualmente la Linhof para fotos de estudio (accesorios, perfumes, etc.).

Solía conservar por algún tiempo las copias, por si le pedían de nuevo el material, pero como hemos dicho, no tenía ningún interés más allá del estrictamente profesional, y mucho menos en mostrarlas. Todo ese material se terminó perdiendo. Hemos tenido acceso a algunas copias en positivo que Luis Blanc conservó. Comprenden el periodo entre 1980 y 1983 realizadas para la marca Burberrys. Aunque al observarlas es evidente que son hechas por un profesional y que había trabajado con la máxima calidad, son fotos sin ninguna trascendencia y nada tienen que ver con su trabajo personal. Son fotos

banales, sin interés, anodinas, en las que los modelos, luciendo una colección de ropa de moda, posan de modo aparentemente desapercibido y casual en algún lugar idílico: una pareja caminando por los jardines de alguna mansión, unos amigos sentados en una barca, una modelo recostada sobre un muro con el mar de fondo o una pareja en la terraza de un restaurante, son algunos de los motivos. La marca vendía la idea del glamour, personas con estatus posando para un fotógrafo que los sorprende en un momento de paseo o de descanso. Una imagen sistemática, que mantiene las convenciones de la publicidad de moda. En ningún momento Rivas desarrolló una idea propia, ni se sirvió de esos temas para su obra. Muy al contrario de alguien a quien hemos venido citando para entender a Rivas, y que una vez más se encuentra en las antípodas, un fotógrafo que sí hizo de la fotografía publicitaria un arte, Leopoldo Pomés.

Rivas generalmente no firmaba sus trabajos publicitarios, salvo que el cliente se lo pidiera. Esta actitud también difiere mucho de la disposición que tenía hacia su trabajo personal, y muestra una vez más la diferencia de intereses, ya que era categórico en decir que una vez terminada una fotografía se debía firmar inmediatamente. Era vehemente al referirse a estas como «mis fotografías». Las otras, las publicitarias, aunque las hiciera él, no las entendía como suyas.

Además de realizar esos trabajos, Rivas fotografió la obra escultórica de Blanc. Esta experiencia, contada por el propio Blanc, nos da más elementos para conocer nuestro fotógrafo: «lograba hacer una fotografía de tal manera que tu no podías hacer una lectura determinada, no permitía que influyera ni la luz ni la composición, para no tener una lectura equivocada. Era muy honesto».¹⁹⁰

Desde el momento en que llegaron a Barcelona con María y sus hijos, no tenían pensado quedarse a vivir en la capital catalana. Salvador del Carril siempre pensó que iban a regresar, y María guardó por varios años los baúles con la idea de que los necesitarían para el regreso. Rivas, en cambio, desde un primer momento no manifestó nostalgia por Argentina. Era como si necesitara pasar la página y comenzar de nuevo. En Barcelona

¹⁹⁰ *Ibidem*.

estaba encontrando un lugar propicio para desarrollar su carrera, y el encuentro con Blanc hacía posible dedicarse por entero a su obra. Además, desde Barcelona tenía la posibilidad de viajar por Europa. En pocas horas podía desplazarse a Francia y ver exposiciones de artistas que le interesaran. Si bien era cierto que había llegado en un momento preciso a España, todo lo que encontró, lo encontró en un momento preciso y oportuno para él.

4.10. Primeras fotografías en España, 1976 – 1980: un periodo de apertura

La obra de Humberto Rivas se caracteriza por tener una homogeneidad de principio a fin y en muchos sentidos: técnicos, formales, temáticos. No existen cabos sueltos, ni tampoco banalidades. Existe en ella algo concreto y profundo, que buscó reiteradamente de distintas maneras. Uno de los aspectos más significativos, es cómo a lo largo del tiempo se entrecruzan sus motivos e intenciones. Como si en el presente tejiera a la vez un pasado y un futuro. Unas veces, volviendo sobre ideas a las que había prestado atención años atrás, y otras, proponiendo ideas que profundizaría más adelante. En ese ir y venir fue depurando sus formas y su técnica.

A continuación, nos referiremos a las fotografías que realizó en sus primeros años en España, entre 1976 y 1980. Primero, desde un análisis comparativo con las realizadas anteriormente en Argentina. Y segundo, para intentar demostrar que, en estos cuatro años Humberto Rivas conquista una manera propia de expresarse, desde: un interés apasionado por motivos diversos, lo que significó abrirse a trabajar temas distintos al retrato y el paisaje, y un aplicado estudio de la técnica fotográfica.

Desde joven Rivas manifestó una búsqueda personal a través de sus dibujos y pinturas del mismo modo que en las fotografías que realizó mientras vivió en Argentina. Sus intereses particulares, la exploración de su ser interior y la capacidad de volcar en la obra una serie de emociones personales intransferibles –al menos para él– de otro modo, fue algo presente desde el comienzo de su carrera y se mantuvo hasta el final como el eje fundamental de sus intenciones artísticas.

A medida que fue pasando el tiempo, él, como artista, adquirió una mayor contundencia en la transferencia de sus emociones a través de la imagen. Ciertamente, en Argentina Rivas se había profesionalizado en el oficio de fotógrafo en el *Di Tella*, y había sido consciente de las posibilidades expresivas de la fotografía, concretamente, a raíz de su relación con Saderman, y las había explorado de un modo incipiente; Pero es en España cuando adquiere una mayor capacidad a la hora de utilizar la fotografía en beneficio propio, es decir, de representarse a sí mismo a través de la fotografía.

Este logro pasó por una mejora sustancial del control de la técnica y por un proceso de maduración personal. Esto último gracias al intercambio con una cultura que, aunque hablaba su mismo idioma, no dejaba de ser diferente, lo que le permitió tomar distancia de su contexto argentino y formarse una idea más global y amplia. Sumado a esto, en Barcelona pudo disponer del tiempo para dedicarse tranquila y seriamente a desarrollar un trabajo propio.

Estos primeros años fueron de apertura, hizo pruebas y se involucró personalmente a través de distintos temas y de distintas maneras. Sin llevar a cabo una selección consciente de sus intereses formales, se dejó llevar por lo que llamaba su atención y de este modo fue descubriendo sus verdaderas inclinaciones.

Una de las diferencias más notables con sus trabajos en Argentina está en que aún no había realizado hasta entonces naturalezas ni interiores. Refirámonos entonces a sus retratos y paisajes.

4.10.1. Retratos

Anteriormente sus retratos habían sido tomados tanto en estudio como en exterior. Si nos referimos a los del exterior, encontramos los realizados al grupo de actores de circo y los de la serie *Norte* (véanse en el catálogo, sus únicos retratos que datan de 1972 y ca. 1973, exceptuando los de Jorge Luis Borges). Son fotografías en las que el retratado mira la cámara de frente, con una clara influencia de August Sander y en ocasiones de Cartier-

Bresson. Otro tipo de retratos exteriores parten de un escenario predeterminado, como en *Roberto* (1967), en que el pintor Roberto Aizenberg posa en un basurero, y en *Norte* (1975) en que un travesti con su mano alzada, posa delante de un muro resquebrajado (Fig. 42-43).



Fig. 42. Humberto Rivas, *Sin título*, años 60, 25 x 23 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 43. Humberto Rivas, *Norte*, años 60, 17 x 12 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Los retratos que realizó en estudio los podemos dividir en dos vertientes: aquellos que aísla al retratado de todo contexto, interesado por su rostro de frente, de perfil o de espaldas, por ejemplo, *Rubén*, 1967, *María*, 1969, *Rómulo Macció*, ca. 1970, *Luis Felipe Noé*, ca. 1960 (Fig. 44-45 y en catálogo PE80.21-1, PA28.2-1); y aquellos escenificados, por ejemplo, *Roberto*, 1975 y 1978 (Fig. 46 y en catálogo PA226.1-1) Estas dos fotografías pudieron haber estado inspiradas en dos cuadros de Magritte, *El principio del placer* (retrato de Edward James), 1937, y *Reproducción prohibida*, 1937.¹⁹¹ Para una mayor concreción del tipo de retratos a los que nos referimos y que enmarcan esta época, se puede ver en la revista, *Photocinema*¹⁹², 1977. Otro elemento que se destaca de sus primeros retratos en Argentina, es el uso de la máscara, que vemos en *Sin título*, 1974 (Fig. 47), un recurso que volverá en repetidas ocasiones a lo largo de toda su carrera.

¹⁹¹ Aquí hacemos nuestras las ideas expuestas por la profesora Adriana Lauria en: Adriana Lauria, *Humberto Rivas: Antología fotográfica 1967-2007*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2014, pp. 9-15.

¹⁹² Lyliane Boyer, «Humberto Rivas: Portraits vus de l'intérieur», *op. cit.*

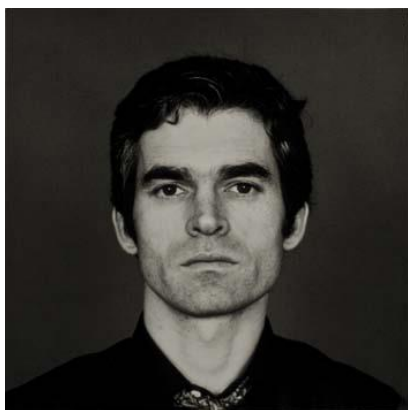


Fig. 44. Humberto Rivas, *Rubén*, 1967,
29 x 29 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

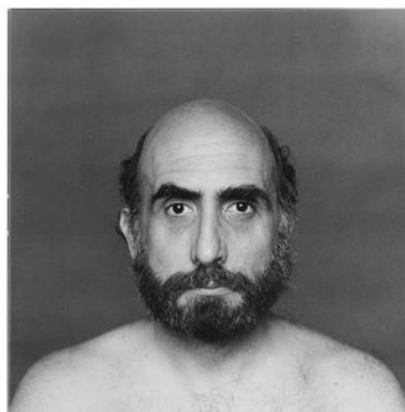


Fig. 45. Humberto Rivas, *Luis Felipe Noé*, años 60,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 46. Humberto Rivas, *Roberto*, 1975,
28 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 47. Humberto Rivas, *Sin título*, 1974,
37 x 29 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En resumen, Rivas desde un comienzo, no retrataba a cualquiera, ni, de cualquier manera. En sus retratos, dentro y fuera del Di Tella, en estudio o en exterior, se destaca una mirada introspectiva del individuo, una intención por crear un ambiente particular, así como, particularmente en los retratos con máscara, buscó voluntariamente algo llamativo. Sus retratos no dan lugar a entender sucesos ni acciones. En ellos prevalece un personaje anclado en el presente. Sin dejar pistas de un antes o un después del momento de la toma. El sujeto y el cuerpo son contenido suficiente de una constelación de psicologías posibles y/o detonantes sugestivos.

Una vez en España, Rivas, retrató mayormente en estudio, excepto algunos tomados durante el viaje a Inglaterra (1979). Estos, fueron los últimos en los que el retratado en exterior se integraba al paisaje. Pueden ser vistos como un tránsito entre los de su serie

Norte y aquellos que, –cuando se vio en la necesidad de realizar al aire libre, como parte de un encargo o por iniciativa propia–, hizo instalando un improvisado estudio, o ubicando al retratado delante de un muro, manteniendo su idea de asilarlo del entorno.

También insistió en algo, quizás teatral, pedirle al modelo una pose seductora. Esto se lo permitió solo con vedets y travestis (Fig. 48), por quienes vimos su interés desde su viaje al Norte de Argentina. A estos los abordará en la calle o en el bar para proponerles un retrato en su estudio. El único travesti a quien retrató en repetidas ocasiones fue a Violeta la Burra, con quien forjó una amistad y de quien hablaremos más adelante.



Fig. 48. Humberto Rivas, *Sin título*, 1977, 31 x 20 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Rivas profundizó en la gestualidad, la seducción, no exagerada ni impostada sino llamativa y provocadora, camino que había iniciado con algunos actores en el Di Tella. Era el lado opuesto a la seriedad casi inmutable de sus otros retratos. Sin puntos medios, ninguno de sus retratados aparece de un modo casual. Por otro lado, en estos primeros años en España comenzó a realizar desnudos, algo que no había trabajado en Argentina.

Sabemos que Rivas siempre fue un cazador de modelos. Por la calle, en los cafés, en los restaurantes, en las inauguraciones de exposiciones; donde quiera que estuviera, si veía alguien que le interesaba, sin pensarlo dos veces, se aproximaba y le hablaba. Le explicaba que él era fotógrafo y que le gustaría hacerle un retrato. Fueron muchos los retratos que llevó a cabo en su estudio a personas desconocidas, con quien había

concertado una cita y que en ocasiones jamás volvía a ver. Él siempre regalaba una copia a los retratados, pero muchas veces, ni siquiera regresaban por su fotografía. Esta costumbre la tuvo también retratando en la misma calle. Según el relato de Manolo Laguillo¹⁹³, con quien salió a fotografiar distintos lugares de la ciudad entre 78-81; si en el preciso momento que estaba en la calle, con su trípode armado, fotografiando algún lugar que le interesaba, pasaba alguien que le llamase la atención, enseguida le pedía hacerle un retrato, y si este aceptaba, lo hacía ahí mismo, en la calle. De estas experiencias consta en su archivo una fotografía (Fig. 49), que quizás pudo haber surgido así. En dicha fotografía tampoco aparece la ciudad, ni ningún referente, solo la persona delante de un muro.



Fig. 49. Humberto Rivas, *Sin título*, 1978, 26 x 26 cm.,
gelatina de plata sobre papel baritado

También es relevante las muchas fotografías que tomo a su esposa María Helguera y su hijastro Salvador (Fig. 50-51). Ambos aparecen bajo distintos tipos de iluminación, en el estudio, en la sala de la casa, sentados o de pie, delante de una puerta, una pared, al lado de una ventana o una cortina. Con el velo de la cortina hay una fotografía de Salvador que demuestra su inquietud compositiva.

Rivas aprovechaba la presencia de ellos para usarlos como modelos, los captaba fuera de lo casual. Pero no son solamente pruebas, hay intenciones manifiestas en todas ellas. También develan, más estas fotografías que otras, una intimidad. Un tamiz dulce que no

¹⁹³ Entrevista a Manolo Laguillo, Archivo Humberto Rivas (consultado el 10 de abril de 2018).

vemos en otras fotos. Por qué no pensar que por momentos sucumbía a la tentación de ver en ellas su recuerdo.

Con María, llegaron a crear una relación que funcionó, además, a un nivel profesional. María se convirtió desde el principio en su modelo. Aprendió a posar, se volvió cómplice de su obra. Los retratos de María bien podrían constituir una exposición de Humberto Rivas en la que aparece la amante, la modelo, la persona; pero también el rostro petrificado, la joven en la que se adivina el miedo y la mirada que excede lo ordinario; el cuerpo desnudo o disfrazado y el rostro enmascarado. Todas estas maneras personales en que Rivas exploró el retrato en toda su carrera. María siempre estuvo allí, en la foto de prueba y en la obra terminada. Las intenciones del fotógrafo siempre encontraron en su esposa a una intérprete infalible.

Las fotografías que tomo a su familia se circunscriben mucho más allá de estos primeros cuatro años en Barcelona, pero digamos que es singular en esta época su aproximación al lado íntimamente humano, como a ningún otro retratado. Y también la manera en que ambos se prestaron para que realizara su trabajo.



Fig. 50. Humberto Rivas, *Salvador*, ca. 1978, 25 x 25 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 51. Humberto Rivas, *María*, años 60-70, 34 x 29 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Hubo otro aspecto en el que trabajó de manera muy consciente durante estos cuatro años, el cual tuvo un punto culmen en su fotografía *María*, 1978 (Fig. 52), se trata del control de la luz. Humberto Rivas había explorado un tipo de iluminación neta en fotos como *Marcial*, 1977; *Violeta la Burra*, 1978; incluso había un precedente anterior, *María*, 1969 (véanse en catálogo PA107.1-1, PA150.12-1 y PE80.21-1). Y lo veremos más

adelante con especial énfasis en fotografías como *Chantal*, 1986 (Fig. 53). Consistía en darle a la piel un tono más claro, limpio, que definiera muy bien los rasgos del rostro. El control del tono a partir de 1978 fue un hallazgo muy importante que, sin restar expresividad al retratado, imponía una huella particular del fotógrafo. A partir de ese manejo de la luz, en unas ocasiones más evidente que en otras, proyectará una idea muy personal: el ser como aparición o desaparición, núcleo fuerte de sus intereses, presente en sus diferentes temáticas.



Fig. 52. Humberto Rivas, *María*, 1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 53. Humberto Rivas, *Chantal*, 1986, 34 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

4.10.2. Paisajes urbanos

Una vez en España, se interesó también por los paisajes urbanos. Parajes desolados, esquinas de la ciudad, edificios y casas abandonadas, escaparates de tiendas y mercados. Con un especial interés por las horas crepusculares, en que los faroles ya están encendidos. Del mismo modo que aislaba a sus retratados de todo contexto; los lugares, los fotografiaba sin presencia humana. En su creación no había espacio para la relación del sujeto y el mundo, por lo menos no tal cual los plantea los límites de la visión ordinaria. Si lo miramos detenidamente, en los lugares está presente la huella humana.

Una vez más, las anécdotas con Manolo Laguillo son relevantes para entender su trabajo. Tras conocerse, tomaron la costumbre de salir los fines de semana por los alrededores de Barcelona, cada vez a un lugar diferente. Estas salidas ocurrieron entre 1978 y 1981. Visitaban el barrio del Poble nou, el bajo Llobregat en la ladera del Montjuïc, también

entorno al paseo de la zona franca por la parte alta de la ciudad. Entonces, todo eso eran campos. Pasaban la mañana juntos, desde las ocho, cuando alguno pasaba en su coche a recoger al otro, hasta el medio día que regresaban. A veces tenían sitios pre visualizados, pero otras veces se dejaban llevar por el instinto, atraídos por las viejas fábricas ya en desuso, descampados y ambientes populares de los barrios periféricos.

Barcelona era muy diferente en los años setenta y ochenta, que en los noventa. Gran parte de la ciudad que ellos fotografiaron se perdió por completo, debido a la transformación urbanística que vivió la ciudad, con la realización los Juegos Olímpicos de 1992. Aquella era una Barcelona en la que se percibía la inmigración recibida en años anteriores, asentada mayoritariamente en los barrios circundantes. Estos lugares tenían una infraestructura muy deteriorada, visualmente se apreciaba un panorama desamparado. Los andenes, las fachadas, los postes eléctricos, los anuncios publicitarios, todo eso construía un ambiente desatendido. Edificios en construcción, ruinas y lugares abandonados por donde no pasaba nadie, hacían parte del paisaje de cercanías que les atraía. Lugares que se ubicaban en ese sitio difuso y borroso de los límites de la urbe, donde las ciudades acaban diluyéndose. Ambos fotógrafos encontraron allí un lugar propicio para sus intenciones fotográficas, cualidades ambientales extrañas y sugerentes.

Ni Rivas ni Laguillo sabían que la ciudad se iba a transformar de la manera como lo hizo, pero tampoco les interesaba. No buscaban guardar la memoria, y aunque hoy, sus imágenes nos permitan reconocer un territorio inexistente, sus objetivos eran otros. La idea de salir los fines de semana por la mañana, se adecuaba mejor a sus intereses, en cuanto había menos gente en la calle. Buscaron lugares en donde la fuerza de las formas escapara a la razón de lo preconcebido. Lugares que les permitieran, desde el detalle o desde el plano general, captar atmosferas ricas en texturas, formas y tonos. Espacios llenos de detalles, en donde se vieron en la necesidad de lograr una mayor definición tonal para extraer esa diversidad.

En un comienzo, Laguillo se interesó por lo que estaba ahí delante en cuanto realidad, la frontalidad que le dio a la imagen surgió de su pragmatismo por dominar el encuadre y no

dar lugar a interpretaciones, captar lo que estaba ahí, de frente. En cambio, Rivas, desde un primer momento buscó la imagen ensoñada de su infancia, que al mismo tiempo era el recuerdo de una dimensión metafísica, inquietante. No la infancia vista como un mundo feliz, un paraíso perdido, algo utópico; sino más bien un mundo extrañado, un mundo de silencio, un lugar misterioso. En las texturas arenosas de los muros o las lisas del mármol, en una fachada, una calle o una esquina, en una ciudad u otra, siempre buscó el mismo lugar. Un lugar perdido, que no se puede recuperar, una especie de cadáver. Sus imágenes rápidamente sugirieron esa condición esencial de la ausencia, fue el camino que intuyó y que continuaría buscando.

Sus puntos en común los llevó a trabajar en el «sistema de zonas», la técnica de exposición y revelado ingeniada por Ansel Adams (1902-1984). Dicha técnica permite, de un modo sistemático, interpretar los valores tonales que registra el ojo en la realidad y traducirlos a los valores tonales que permite una copia en papel. En un artículo anterior sobre Humberto Rivas y su aprendizaje en el Sistema de Zonas, lo resumíamos del siguiente modo:

El fotógrafo hace una descripción de la escena, a la que otorga diferentes tonos en un rango de once grises que van desde el negro absoluto al blanco absoluto, y a partir de esos datos concede unos valores a la exposición y al revelado. A la vez que logra una fotografía con mayor cantidad de gamas tonales —lo que se podría llamar, como en el sonido, una fotografía de “alta definición”—, puede, de manera controlada, interpretar la escena de tres formas como mínimo: normal, oscura, o clara; y, por último, permite algo muy importante: que el fotógrafo se pueda hacer una idea bastante aproximada de cómo va a quedar la fotografía antes de realizarla.¹⁹⁴

A raíz de esta experiencia Manolo Laguillo escribió su libro *Sistema de zonas: control del tono fotográfico*. Por su parte, a Humberto Rivas este conocimiento le permitió una gran autonomía en la creación. Aunque, su interés por este método era relativo en la medida

¹⁹⁴ José A. Aristizábal, «Humberto Rivas: Pasión por el arte», en Pep Benlloch, *Humberto Rivas*. Madrid: Fundación Mapfre, 2018, p. 264.

en que él ya había aprendido el oficio de una manera empírica, y las pruebas y ensayos que realizó con Laguillo, lo que hicieron fue reforzar aún más su conocimiento. Como parte de su manera de aprender, Humberto Rivas estaba constantemente realizando pruebas, insistía reiteradamente hasta controlar los procedimientos y tan pronto encontraba un camino que le convenía, como podía ser un tipo de papel, de película o un método adecuado, en adelante repetía lo aprendido sin mayores cambios.

En las siguientes fotografías de Laguillo y Rivas, podemos apreciar las versiones que hizo cada uno del mismo lugar. Por un lado, figs. 54-55; y por otro, figs. 56-57. En la número 53, aparece Rivas con su trípode.



Fig. 54. Manolo Laguillo, *Barcelona*, 1980, gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 55. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1980, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 56. Manolo Laguillo, *Barcelona*, 1980, gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 57. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1980, 26 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

4.10.3. Naturalezas

En estos primeros años en España fue cuando comenzó a realizar Naturalezas. Su primera prueba la hizo con unos pimientos (Fig. 58), inspirado en la serie *Peppers* de Edward Weston (1886-1958). Tal como lo hacía Juan Carlos Distéfano copiando a sus maestros; Rivas, sin ningún complejo se dejó llevar al copiar a Weston, para luego inclinarse hacia Naturalezas mucho más personales. En alguna ocasión le dijeron que sus pimientos parecían los de Weston, a lo que respondió: «¡ojalá!». No sería la primera vez ni la última que copiaba para iniciar caminos.

Paulatinamente, fue tomando un camino más personal en la elaboración de sus naturalezas. Ese mismo año realizó una fotografía en la que aparecieron unos pollos ensartados en un garfio (Fig. 59). Surgió su interés por la materia, por lo sugestivo de las formas y las texturas: frascos de vidrio, frutas, y hasta unos zapatos de cuero sobre un suelo de baldosas acompañados con el ornamento de una cajonera en madera. En los años ochenta profundizó en estas ideas, ya lejos de Weston, se interesó por mostrar la fría muerte de unos animales colgados patas arriba, desollados, con una calidad formal tal, que no dejaba de causar repulsión y atracción a la vez. Al mismo tiempo, sin sentirse retraído por una sola manera de hacer, estuvo fotografiando limones, manzanas y ajos, en un estilo mucho más próximo a Francisco de Zurbarán (1598-1664), por quien también se vio influido, en esta etapa por sus bodegones y más adelante por sus retratos (Fig. 60-61).



Fig. 58. Humberto Rivas, *Sin título*, 1978, 34 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 59. Humberto Rivas, *Sin título*, 1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 60. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 61. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980,
26 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En conclusión, durante estos cuatro años vemos un despliegue de ideas y de temas que exploró de manera apasionada, ordenada y calculada. Insistió desde el control del tono en un aire de irrealidad; las texturas y lo sugestivo del motivo partieron de elementos cotidianos, que aparecen inquietantes y a veces perturbadores, tanto en un rostro inmóvil que mira fijamente la cámara, como en una esquina de la ciudad, el cementerio, flores, objetos y animales. En estos años, se abrió para él un abanico de posibilidades a raíz de su exploración en los distintos temas.

4.11. Viaje a Inglaterra, 1979

En 1979 Rivas, María y sus hijos, hicieron un viaje en coche hasta Inglaterra. Pasaron por París, luego Londres y llegaron hasta Stratford-upon-Avon. Durante el viaje, Rivas fotografió distintos lugares y ciudades. En sus paisajes urbanos se destaca un interés geométrico en la composición, ya de por sí característico en él. De este modo, además de las ruinas, se abrió paso a las geométricas esquinas por las que se perfilaba la luz. Durante este viaje surgió su interés por fotografiar espacios interiores como habitaciones, recibidores, pasillos, paredes empapeladas, camas y sillas; en algunos casos fueron lugares que visitaron, como el Zoológico de Londres, y en otros, los sitios donde se hospedaron (Fig. 62-63 y en catálogo PA290.4-1, PA289.3-1, PA291.5-1).



Fig. 62. Humberto Rivas, *Londres*, 1979,
26 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 63. Humberto Rivas, *Londres*, 1979,
26 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

A comienzo de los años ochenta, Rivas había ampliado notablemente tanto su cantidad de obras, como su espectro creativo: retratos, paisajes, interiores y naturalezas. Solo en el año 1979 realizó alrededor de ciento cuarenta fotografías.

En su intención por trabajar a partir de géneros, como lo fueron naturalezas, retratos o paisajes, se entiende su voluntad por seguir un método de exploración desde esquemas preestablecidos. Plantearse un punto de partida en base a unos arquetipos, le permitió preguntarse por el cómo y no por el qué, en el momento de desarrollar sus posibilidades expresivas. Para explicar esos intereses, podemos apelar a las palabras con que Jean Claude Lemagny explicaba la llamada fotografía creativa: «hoy en día asistimos al auge de una fotografía que se define a sí misma como libertad creadora. Lo que significa que reivindica el derecho de interpretar a su manera, de transformar, y a pesar de no deformar nada, de someter el objeto a la iniciativa del autor. Lo que importa delante de la imagen fotográfica ya no es el «qué» sino el «cómo».¹⁹⁵

En este sentido es preciso no confundir el interés por explorar el tema en sí, con su pragmatismo a la hora de iniciar caminos personales. Naturalezas, paisajes o interiores, no eran un fin en sí mismo, sino un comienzo, lo importante sucedía después, en la manera como desarrollaba su propio lenguaje. También, en su preferencia por trabajar desde los géneros, es manifiesta la estrecha relación con la historia del arte. Humberto

¹⁹⁵ Jean Claude Lemagny, «Tendances de la créativité contemporaine», *op. cit.*

Rivas siempre se vio a sí mismo como artista, como creador, al valerse de los géneros tradicionales quiso trascender los lineamientos de su época e integrarse a unos esquemas universales.

Durante los años siguientes, Rivas visitó distintos lugares. Estuvo en Venecia para asistir a la muestra *Venezia '79: la fotografia*; también estuvo en EEUU, un viaje al parecer debido a su trabajo en publicidad (este viaje, junto con el realizado a la India, ambos con Lluís Blanc, parecen ser los dos únicos en que dedicó tiempo para realizar fotografías personales); en España visitó Belchite, Teruel, Sitges, Granollers, Santander y Galicia. Lugares por donde iba realizando sus fotos.

5. Década del ochenta

5.1. La fotografía catalana y el contexto internacional

Anteriormente nos referíamos a la aparición de la revista *Nueva Lente* y la galería Spectrum como sucesos iniciales para el desarrollo de la fotografía creativa catalana y española. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta, fue evidente un tercer factor: el contacto de los fotógrafos catalanes con la escena fotográfica internacional, debido principalmente a tres eventos: La muestra *Venezia '79*; el festival *Rencontres internationales de la photographie d'Arles* (a partir de 1970); y el *Mois de la Photographie* de París (a partir de 1980). El primero, fue un evento muy singular, con veintiséis muestras, cuarenta y seis talleres y un nutrido programa de seminarios y conferencias. La muestra formaba parte de La Biennale di Venezia, fue organizada por la comunidad de Venecia, la UNESCO, y contó con la colaboración del International Center of Photography de Nueva York. Por su parte, los encuentros en Arles se convirtieron rápidamente en el principal fórum fotográfico internacional, con un amplio programa de exposiciones, seminarios y conferencias. Los fotógrafos catalanes, a tan solo cuatro o cinco horas en coche desde Barcelona, tenían relativamente fácil asistir. Allí se encontraban con los principales «gurús» de la fotografía internacional: Ansel Adams, Eugene Smith, Cartier-Bresson, etc. Eran encuentros muy informales, en los que podían mostrar sus fotografías, e incluso, si sus fotos eran aceptadas por alguna institución, pasarían a formar parte de su colección, lo que les llenaba de entusiasmo. Arles también fue el lugar donde galeristas como Cristina Zelich (Galería Fotomanía), Albert Guspi (galería Spectrum), o David Balsells (galería Forvum) promotores de los fotógrafos catalanes, podían contactar con galerías y publicaciones extranjeras, y dar a conocer el trabajo que se hacía en Barcelona.

En el camino de legitimación de la fotografía creativa, Cataluña estaba muy lejos de las iniciativas que se habían emprendido internacionalmente, y se fijaba en estos festivales como referentes y modelos a seguir. Estas iniciativas, emprendidas inicialmente en Francia e Italia, seguían a su vez un modelo norteamericano. En EE.UU. los museos habían abierto sus puertas a la fotografía desde los años treinta, y las galerías habían establecido secciones o colecciones fotográficas, incentivando la aparición de coleccionistas de

fotografía. Un precedente importante fue la creación del departamento de fotografía del MOMA a partir de 1940. La primera galería fotográfica en EE.UU. fue Limelight, abierta por Helen Gee (1919-2004) en 1954, en Greenwich Village de Nueva York, y la seguiría Lee Witkin en 1969, también en Nueva York. La publicación de monografías de fotógrafos ya consolidados, también había abierto un camino para la fotografía artística en ese país.

En Francia, en cambio, salvo la Biblioteca Nacional de Francia (BnF) con su Departamento de Estampas y Fotografías¹⁹⁶ dirigido por Jean Claude Lemagny (uno de los primeros en comprar obra de los fotógrafos españoles contemporáneos para la colección), y el Musée Réattu en Árles, que había creado un departamento de fotografía; prácticamente no aparecía la fotografía en colecciones, museos y galerías. Del mismo modo en Italia, uno de los pocos espacios fue una galería Il Diaframma (1967) de Milán, pionera en Europa, y que también formó parte de la red de galerías Canon. Tanto la difusión y promoción, como el mercado de la fotografía creativa, era algo que hasta ahora comenzaba suscitar interés.

Así pues, los intereses de los fotógrafos catalanes por reivindicar la fotografía como obra artística se inserían en unos intereses europeos del momento. La fotografía como obra artística, con unos valores estéticos y de mercado, favoreció la creación de festivales, la participación de las galerías con obra fotográfica en las ferias de arte, la aparición de publicaciones especializadas y traducciones de historia y teoría de la fotografía. Cataluña aprovechaba este giro que desplazaba desde EE.UU. a Europa los principales intereses de la fotografía como expresión artística, para ponerse al día.

¹⁹⁶ La colección de estampas data del siglo XVII como parte de las colecciones reales. A mediados del siglo XIX ya como *Cabinet des estampes*, las colecciones se enriquecen con obras de fotografía, en un principio donada por los mismos fotógrafos. El depósito legal de fotografía fue instituido en 1925. La adquisición de fotografía comenzó bajo la dirección de Jean Adhémar (1961-1977) cambiando su nombre al actual, Département des estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France, en 1974. Fue Jean Claude Lemagny entre 1968 y 1996 quien creó la sección de fotografía contemporánea a partir de una intensa actividad, adquisiciones sistemáticas, exposiciones y donaciones. Su papel fue decisivo en el reconocimiento del arte fotográfico por parte de las instituciones patrimoniales.

5.2. Actividades en Cataluña

Con la idea de apoyar el surgimiento de este tipo de fotografía. Se iniciaron en Barcelona distintos encuentros y certámenes en los que Rivas participó. En abril de 1980 hizo parte en una charla entre galeristas y fotógrafos, a propósito del tema de la comercialización de la fotografía creativa. Esta charla fue transcrita y publicada ese mismo mes en la revista *Nueva Lente* (1980).¹⁹⁷

Una de las reflexiones que Rivas escribió en sus notas personales y que después Cristina Zelich corroboraría como una aportación de él, era la necesidad de que la fotografía no estuviera en una especie de “gueto” aparte, sino que se incluyera en las programaciones de las galerías de arte y de este modo entrara en el circuito del mercado del arte. Rivas lo explicaba del siguiente modo:

Otro problema importante es el poco campo existente para la difusión de la fotografía creativa, prácticamente limitado a las fotogalerías que, aunque son las que de alguna manera desarrollaron lo que hoy es la fotografía española actual, se han ido encerrando poco a poco en lo que hoy es casi un “gueto” del que necesariamente se debe salir. Las galerías de “arte” tradicional, salvo rarísimas excepciones, no aceptan a la fotografía como medio de expresión suficientemente prestigiado como para exhibirlo y comercializarlo. Y por último, las publicaciones que se ocupan de este tipo de fotografía son muy pocas. Frente a este panorama podemos oponer el esfuerzo de muchos fotógrafos, jóvenes en su mayoría, que trabajan seriamente y algunas instituciones que poco a poco van aceptando a la fotografía como un medio más del quehacer cultural.¹⁹⁸

Una de las cosas que a Rivas le preocupaba, era que los certámenes dedicados a la fotografía y las galerías exclusivas de fotografía, aunque abrían un campo de legitimación como medio artístico, al mismo tiempo, podían aislarla. Para él, lo ideal era que se la

¹⁹⁷ En la charla participaron, como galeristas: Sandra Solsona, Albert Guspi, Idili Tápia, Josep Rigol, Carles Cuesta, y Cristina Zelich. Y por parte de los fotógrafos: Lluís Casals, Manolo Laguillo, Humberto Rivas y Manuel Úbeda.: «Nueva Lente», abril de 1980.

¹⁹⁸ Humberto Rivas, documentos personales, *Mi criterio sobre la fotografía creativa actual española*. ca. 1978. Archivo Humberto Rivas.

aceptara, apoyara y divulgara en el mundo del arte, sin ninguna diferencia. Lo que se convertirá en el caballo de batalla de los jóvenes fotógrafos.

Entre junio y octubre se realizó un primer certamen importante entorno a la fotografía en Cataluña, que reunía las expectativas de fotógrafos que venían trabajando en grupos de fotografía, así como en la galería Spectrum, y en los casi que improvisados espacios expositivos. Bajo el lema «la fotografía como hecho cultural» se llevaron a cabo, sin ningún soporte institucional, las *Jornades Catalanes de Fotografia* (1980) en la Fundación Joan Miró. Esta idea surgió como respuesta al hecho de que la fotografía no hubiera sido incluida en el Congreso de Cultura Catalana (1976). El objetivo fue abrir canales de comunicación entre los distintos entes relacionados con la fotografía: fotógrafos, estudiantes, profesores, galeristas, personal de prensa y de publicidad, críticos, etc.

De las *Jornades* salió un dossier que recogió las ponencias y debates¹⁹⁹, las cuales estuvieron divididas de la siguiente manera;²⁰⁰ la creación de un colectivo (se creó el Col·lectiu Català de Fotografia, cuyos objetivos eran la difusión de la fotografía –en particular la de sus miembros– como obra de creación hecha con consciencia de expresión personal; la promoción de la fotografía creativa y de interés histórico general; y el estudio del fenómeno fotográfico desde una perspectiva humanística); la recuperación del pasado fotográfico de Catalunya, y la posible creación de un archivo y museo para la fotografía; hacer un análisis de la situación actual de la fotografía en Cataluña, su pasado inmediato y sus distintas manifestaciones actuales: fotografía de prensa, publicitaria, de moda, editorial, fine art, las galerías, etc.; y por último, las perspectivas a futuro: sistemas pedagógicos, centros de enseñanza, y la influencia de la fotografía en la sociedad²⁰¹. En pocas palabras: hacer un estado de la cuestión, para saber qué estaba sucediendo en las distintas disciplinas que tenían relación con la fotografía, legitimar su importancia como

¹⁹⁹ «La fotografia a Catalunya», Sant Cugat del Vallès: Edicions Catalanes, 1983.

²⁰⁰ Cristina Zelich, *La fotografía «creativa» a Catalunya, 1973-1982*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura. La Virreina Centro de la Imagen, 2018, p. 62.

²⁰¹ «Primeras Jornadas de la fotografía catalana», en *Nueva Lente*, 1980, núm. 90, p. 19.

hecho cultural, y por parte de sus organizadores directos,²⁰² impulsar la consolidación de una fotografía de creación.

Humberto Rivas no estuvo presente en las *Jornades*, debido a su primer viaje a Argentina, pero sí estuvo apoyando al grupo organizador. Así lo recordaba Cristina Zelich, quien participó activamente del encuentro: «el que [Rivas] no estuviera presente en las jornadas no significa que no estuviera detrás de todo esto, ya que, sin duda, su actitud nos influyó a todos».²⁰³

Dos años después, se realizó la primera *Primavera fotogràfica a Barcelona 1982*,²⁰⁴ el primer gran festival organizado por fotógrafos y galeristas, apoyado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

El suceso que hizo posible que se realizara la *Primavera*, fue que Sam Wagstaff, propietario de una de las colecciones privadas de fotografía más importantes del mundo en aquellos momentos, manifestara a la galerista Marisa Díez de la Fuente, propietaria de la galería Ciento, su interés por presentar la colección en Barcelona. Según el relato de Fontcuberta²⁰⁵ quien sirvió de puente entre la galerista y los jóvenes fotógrafos fue Humberto Rivas. No era la primera vez que Rivas aprovechaba su relación con Díez de la Fuente, el año anterior, en 1981, su amiga Marcia Schwartz expuso allí su performance-instalación *Tendiendo*, que incluía un audiovisual en el que el mismo Rivas había participado.

Díez de la Fuente sabía que la colección Wagstaff físicamente no cabía en su galería. Ni siquiera presentando un 3% o 4%, que podían ser unas doscientas fotografías –lo que finalmente se presentó–. Así que entró en contacto con el grupo de jóvenes fotógrafos.

²⁰² En el grupo organizador estaban, entre otros: Joan Fontcuberta, Josep Rigol, Manel Úbeda, Ferran Freixa, Eduard Olivella, Màrius Pujalà Toni Prim, David Balsells, Pere Formiguera, Núria Amat, Lluís Bover, Manolo Laguillo, Lluís Casals, Juan José Gómez Molina, Joan Ramón Anguera, Manuel Serra, Cristina Zelich.

²⁰³ Entrevista realizada a Cristina Zelich, Barcelona, 3 de julio de 2017.

²⁰⁴ Este primer año se llamará «Primavera Fotogràfica a Barcelona 1982», básicamente porque casi todas las actividades se realizaron en Barcelona, excepto Terrassa y Martorell. Para la siguiente edición pasó a llamarse «Primavera Fotogràfica a Catalunya» hasta 1988 cuando adoptó su nombre definitivo «Primavera Fotogràfica.» Manel Verdú i Martí, «20 anys de Primavera Fotogràfica», Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, 2003, p. 3.

²⁰⁵ Entrevista realizada a Joan Fontcuberta, Barcelona, diciembre de 2018.

Aunque el contacto inicial fue posible gracias a Rivas, quien se involucró en la parte operativa fue Josep Rigol, que desde entonces ya mostraba una predisposición para relacionarse y entablar contactos. Rigol, de inmediato se puso en contacto con la Fundación Joan Miró. La colección Wagstaff era la oportunidad perfecta para realizar lo que habían estado deseando, un festival de fotografía. Rosa Maria Malet directora de la Fundación Joan Miró estaba dispuesta a presentar la colección, siempre que no le representara ningún gasto. Josep Rigol, telefoneó a su amiga Belén Agosti quien llevaba la galería Photocentro fundada por Aurora Fierro, y aprovechando las relaciones que Fierro tenía con el mundo de la banca, hablaron con la banca Morgan (de origen judío al igual que Wagstaff) en Madrid, que a su vez se dirigió a su central en Nueva York, desde donde aceptaron asumir los gastos de la exposición siempre que se llevara también a Madrid. Lo que efectivamente sucedió.

En una reunión en casa del artista Antoni Muntadas, Rigol conoció a Sabine Dufrenoy. Tras conocerse, este le contó que estaban pensando hacer un festival de fotografía y a Dufrenoy se le ocurrió la idea de buscar algún tipo de apoyo a través de la Generalitat de Cataluña. Era el momento en que se estaba reconstruyendo el sistema institucional, y se había conformado un departamento de actividades culturales. Aunque no existía un área de fotografía, había un departamento de cine. El responsable del servicio de cinematografía de la Generalitat era Miquel Porter Moix, historiador y crítico de cine, una persona que a todas luces podía ser sensible a una propuesta de ese tipo. Y así sucedió, cuando Rigol llegó al despacho de Porter Moix y le explicó la propuesta, llevaba consigo el borrador del catálogo en el que aparecían como patrocinadores la Generalitat y la Fundació Caixa de Pensions, Porter Moix tomó un lapicero y tachó con una equis el logo de la Caixa, dando por sentado el trato, la Generalitat asumiría los gastos del catálogo.

Desde entonces la Generalitat pagó los catálogos del festival. Y, aunque era un apoyo importante, pagar un catálogo cada dos años era también algo simbólico, comparado con todo el esfuerzo que acarreaba su organización. El primero en prender las alarmas fue Fontcuberta, quien redactó un artículo en el que aseguraba que habían regalado en bandeja un festival, y que la *Primavera* era una excusa de la Generalitat para decir que

apoyaba la fotografía, sin llegar realmente a implicarse a profundidad. Con los años esta relación fue mejorando.

Fue así como alrededor de una colección tan importante como la Wagstaff, con el músculo financiero de la banca Morgan y la producción del catálogo resuelto por parte de la Generalitat, se pusieron a trabajar en organizar actividades, exposiciones, debates y mesas redondas. Distintos centros, museos y galerías se vincularon, cada uno con una actividad propia. El objetivo era movilizar a la sociedad entorno al valor de la fotografía, desde la visualización del patrimonio fotográfico catalán, como en la difusión de los nuevos fotógrafos. Se formó así un certamen sin precedentes en el estado español que se extendió de manera bianual hasta el 2004.

En 1984 Daniel Giralt-Miracle llegó a la administración como responsable del Servei d'Arts Plàstiques del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Giralt-Miracle desde su participación en la exposición de *Joves fotògrafs catalans*, y más aún, en su experiencia en las *Jornades* donde había asistido como delegado de la Generalitat, era consciente de la necesidad de promover, divulgar y apreciar la fotografía. A su llegada a la administración, continuó el camino que se había iniciado consolidando el apoyo institucional. En los catálogos de las siguientes versiones del festival, se aprecia una transición importante hacia el nuevo departamento de Artes Plásticas. En el catálogo de 1984 aparecieron las firmas de los dos responsables, la del Servei d'Arts Plàstiques y del Servei de Cinematografia. Para la tercera edición de 1986, Porter Moix ya desaparece y queda solo Giralt-Miracle como jefe del Servei d'Arts Plàstiques. Esto muestra también el interés de los fotógrafos, verdaderos organizadores, por situarse en el mundo del arte. El apoyo inicial que encontraron en el responsable de cinematografía había sido circunstancial y transitorio para llegar a donde realmente querían estar, en las artes plásticas.

Del mismo modo, la creación de la *Primavera* al mismo tiempo que la creación del Servei d'Arts Plàstiques nos muestra la sinergia que existía en el ámbito cultural. Las iniciativas

privadas y la configuración de un nuevo panorama institucional se retroalimentaban, en un momento en el que todo estaba por hacer.

Respecto al apoyo de Humberto Rivas, fue a nivel intelectual. Hay que precisar que él no fue un dinamizador cultural en el sentido práctico, sino más bien una persona con criterio, con una visión muy clara de la pertinencia de la fotografía en el mundo del arte.

La primera reunión para la organización de la *Primavera* se llevó a cabo en el bar El Velódromo, allí estaban: Fontcuberta, Freixa, Zelich, Rigol y Rivas. Tanto Rigol como Fontcuberta coinciden en sus relatos al recordar que Rivas era quien precedía el grupo, indicando a cada uno lo que mejor convenía hacer. Por ejemplo, animaba a Rigol a que llevara el trato entre las instituciones, le decía que aprovechara su talento para relacionarse y probara conseguir los contactos necesarios para la organización del certamen. Y no se equivocaba, Rigol resultó ser muy productivo al conseguir el apoyo de la banca Morgan.

Cuando Rivas regresó de Venezia '79, había traído consigo el catálogo de la muestra, cuando se encontró con Rigol, se lo regaló diciéndole: «mira, tú que estás en esto, allí están haciendo cosas buenas: ¡este es el modelo Pep!».²⁰⁶ Contándonos esta anécdota, Rigol nos dijo: «Profesionalmente, Rivas nos ubicó en lo que teníamos que hacer para que la fotografía tuviera una visibilidad en el país».²⁰⁷

Durante las distintas versiones del festival también estuvo presente en la selección de obras para incluir en las muestras y en la revisión de los portafolios. Rememorando la organización de la *Primavera* de 1984, Giralt-Miracle recordaba el momento en que seleccionaban las obras: «a último momento, cuando el presupuesto finalmente había llegado, necesitábamos escoger las fotografías, y él [Rivas], se miraba las fotos pausadamente, Rigol y yo éramos atolondrados, Rivas era la ponderación, la reflexión».²⁰⁸

²⁰⁶ Entrevista realizada a Pep Rigol, Barcelona, 7 de diciembre de 2018.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Entrevista realizada a Daniel Giralt-Miracle, Barcelona, 13 de julio de 2015.

En cuanto a la revisión de los portafolios, fue algo que se hizo en repetidas ocasiones con la idea de que los fotógrafos que estaban comenzando pudieran recibir una opinión sobre su trabajo. Se instalaban varias mesas, y un comité, del cual Rivas formó parte en varias ocasiones. Consistía en ofrecer una opinión a quienes querían mostrar sus portafolios. Giralt-Miracle nos contó que la mesa que Rivas precedía siempre estaba rodeada de mucha gente. Llamaba la atención además porque las fotos esparcidas sobre la mesa y la gente que se agolpaba, eran cubiertos con el humo de su pipa. Desde lejos se veía como movía sus manos mientras fumaba, hablaba y contemplaba las fotos de quienes le escuchaban. Algo particular, era el acento argentino que nunca dejó. Era una voz melodiosa, que le daba un toque de buen conversador. A Rivas le gustaba mucho compartir y hablar sobre las fotos de los otros, pero si veía que el interlocutor no prestaba mucha atención, no hacía ningún esfuerzo por convencerlo.

5.3. Las galerías se involucran

La galería Eude, que había dado un primer paso en la inserción de la fotografía en su programación con la exposición de Pilar Aymerich en 1977, decidió, con motivo de la exposición que realizó de Man Ray en 1980, editar el portafolio «Homenaje a Man Ray»²⁰⁹ incluyendo fotografías de Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Humberto Rivas, Manolo Laguillo, Toni Catany, Ferran Freixa, y Jaume y Jordi Blassi.

Antes de que se realizara la *Primavera*, tanto la Eude como la Galería 491 (con la muestra de Joaquim Pla Janini en 1979) habían sido pioneras en incorporar la fotografía a sus exposiciones. Después de 1982 se sumaron otras, como: René Metras y El Setze de Martorell. Al margen del circuito del arte hubo espacios dedicados a la fotografía que vivían económicamente de otros negocios como: Material Sensible, Pentaprisma, Primer plano, o la misma Fotomanía que también se dedicaba a la venta de material fotográfico. La Galeria Procés fundada por Pep Rigol, Manel Úbeda y Idili Tapia fue la única que se

²⁰⁹ *Homenatge a Man Ray*, 1980, incluía 8 fotografías de Jaume y Jordi Blassi, Toni Catany, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Manolo Laguillo y Humberto Rivas. Se editaron 26 ejemplares firmados y 10 ejemplares para los colaboradores.

planteó sin ningún interés lucrativo. Todas las mencionadas participaron en la primera *Primavera*, y su existencia no se prolongó por mucho más tiempo.

En 1982 se inauguró la galería *Forvm* en Tarragona, creada por Chantal Grande, David Balsells y Jordi Ortiz. Desde ese mismo año comenzó a exponer y vender la obra de Rivas. Esta galería mantuvo un efectivo y constante trabajo de relaciones públicas, y unos planteamientos de gestión muy similares a los de las galerías de arte, por ejemplo, mantener contratos de exclusividad con algunos fotógrafos, que, en el caso de Rivas, fue más que un documento firmado, un acuerdo de palabra. La galería estuvo presente en el Festival de Arles y en la feria de ARCO de Madrid a partir de 1983, siendo la primera vez que una galería dedicada a la fotografía participaba en ARCO. En un sentido, *Forvm* continuó el legado de la galería *Spectrum* tras su cierre en 1983. La galería trabajó de la mano con Humberto Rivas, y la amistad del fotógrafo con David Balsells los llevó a desarrollar muchos proyectos juntos.

David Balsells se convirtió en su representante hasta bien entrada la década del 90, después lo seguiría siendo Chantal Grande. Balsells fue representante de varios fotógrafos catalanes, básicamente por el papel que asumió la galería *Forvm* de divulgar sus obras; y también, porque Balsells se convirtió en el director de las siguientes ediciones de la *Primavera*, entre 1985-2002; así como conservador en jefe del Departamento de Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), cuando se inauguró en 1996. La creación del Departamento de Fotografía en el MNAC, fue otro de los logros de esta generación en su lucha por la conquista de espacios que permitieran proteger y difundir la fotografía como parte importante del patrimonio cultural.

La aparición de esas galerías, aunque en muchos casos fuera fugaz, contribuyó a afianzar la escena fotográfica en Barcelona. Se afianzaba así, a principios de los ochenta, un pilar más a los tres ya existentes: la ayuda prestada desde la Generalitat en el ámbito institucional, y de la Fundación Miró y las entidades bancarias en la esfera privada.

5.4. Proyectos: apoyo, divulgación y conservación

En los años ochenta se llevaron a cabo diversas actividades que ayudaron a configurar un sistema entorno a la fotografía como hecho artístico del cual formaron parte distintos agentes: patrocinadores, artistas, galerías, publicaciones, festivales y la comunidad. Por ejemplo, se realizaron proyectos que consistían en que varios fotógrafos ofrecieran una interpretación de una ciudad. Para lo cual se buscaba un apoyo financiero que finalmente se beneficiaba en el momento en que se socializaban los resultados.

A finales de los setenta la ciudad se convirtió en uno de los principales temas de la fotografía europea. La documentación de lo urbano iba desde la crítica a los modelos modernos de la ciudad, hasta el aprovechamiento de las formas y las texturas en busca de una imagen poética y personal, en la que quedaba plasmada la experiencia subjetiva del fotógrafo. Humberto Rivas se convirtió en exponente de esta última en España. Un tipo de fotografía que fue valorada como documento privado y público al mismo tiempo.

El comienzo de este tipo de actividades lo podemos situar en el proyecto *Granollers 8 punts de vista* (1983). Al articular un sistema de financiación, promoción y socialización, esta iniciativa era síntoma de que la fotografía estaba entrando en una nueva etapa de revalorización general. El proyecto tuvo una repercusión especial, pues, aunque existían referentes europeos y norteamericanos de este tipo, era la primera vez que se hacía en España. La idea era que ocho fotógrafos fotografiaran la ciudad de Granollers desde del estilo particular de cada uno.

Para Humberto Rivas fue la manera de explorar motivos personales a partir de un encargo. Sus fotografías de paisajes urbanos, fueron percibidas en relación a una «nueva objetividad» pero pasadas por un tamiz poético, lo que hacía que su obra encajara con ciertos parámetros estéticos que pasaban a tomar relevancia en ese momento: la subjetividad, la creatividad y el rigor.

En el escrito que acompañó el catálogo, Rosa Queralt, se refirió al principio subjetivo que estaba implícito en la fotografía:

La fotografía es una forma de conocimiento y de relación con el mundo. Pero es también un medio de exploración de la propia personalidad y de autoafirmación, y este yo individual, que se pone de manifiesto a través de la representación que la cámara hace de la realidad, invalidaría en cierta medida las generalizaciones, los comentarios globales.²¹⁰

En sus palabras queda manifiesta la necesidad que tuvieron los fotógrafos por crear una imagen íntima, por hacer del territorio físico un territorio personal. En Rivas, estas intenciones toman un sentido muy definido. Y para entenderlo podemos comenzar por traer las ideas que compartió un año atrás, acerca de sus intenciones a la hora de realizar sus fotografías.

Me resulta muy difícil escribir sobre mi fotografía, puesto que no todo lo que me propongo es a nivel consciente, ni tan claramente definido. Ahora bien, en el terreno de mis pretensiones, aspiro a una fotografía formalmente austera nada condescendiente, con una posición crítica frente al tema elegido y llegar a través de esa crítica al documento. Documento no quiere decir de ninguna manera realismo necesariamente. Si todo esto se cumple, ese documento deberá contener mi opinión. Y si esto se cumple, mi fotografía habrá alcanzado lo que creo imprescindible para cualquier medio de expresión: reflejar y opinar sobre el medio que nos rodea y sobre nosotros mismos.²¹¹

Digamos que Rivas se plantea ir más allá de las apariencias. Y para ello, desarticula la mirada habitual que tenemos sobre el sujeto, para reconocerlo desde otra tesitura. Podría entenderse que Rivas, con la representación que hace del motivo, cuestiona lo que conocemos de ese motivo e intenta develar o insinuar un sentido diferente, que subyace en el motivo mismo. Realmente no es que ofrezca una mirada distinta del motivo, sino que pone en cuestión si realmente lo conocemos, si nos hemos acercado lo suficiente a su

²¹⁰ Rosa Queralt, *Granollers & Punts de Vista*, Barcelona: Obra Social de La Caixa de Pensions, 1983, p.6.

²¹¹ VV.AA., *11 Fotógrafos Españoles*, Madrid: Ediciones Poniente, 1982, pp. 147-150

realidad. Aquello fotografiado, continúa siendo reconocible desde su figuración, pero se desplaza a otra condición, sugestiva, enigmática, provocadora.

Las calles de Granollers, con sus fábricas medio abandonadas se ven envueltas en algo sutil, que no nos permite dar continuidad a una mirada acostumbrada, en cambio, se muestran de un modo extraño, desconocido, aunque no del todo ajeno.

Rivas no acepta que el modelo exista desde lo habitual. Su mirada no se acomoda por bondad o conveniencia al gusto o la voluntad de alguien o algo. Incluso, pareciera que tampoco quiere verlo desde su acostumbrada mirada, y por ello lo enfrenta, se enfrenta a su costumbre. Ataca desde la frontalidad. Limita sus movimientos o la alusión a estos, se somete a un estado inerte, en pocas palabras: indaga en la ausencia de naturalidad. Permitiendo que en la su superficie de sus fotos aparezca otro carácter.

Transmite así una visión de sí mismo que a su vez provoca una manera diferente de entender lo retratado. Sus fotos son tanto un testimonio de la realidad visual, como un principio de actividad interior. Como explicó en algún momento Josep Rigol: «Su vida interior tiene una gran fuerza y esto queda muchas veces por encima de la idea; puede resucitar un objeto inerte».²¹²

Otra de las exposiciones que seguía el mismo ejemplo de la actividad *Granollers 8 punts de vista*, fue *Ciutat fantasma* (1985), en la que Rivas también participó. A diferencia de lo sucedido en Granollers, no se trataba de fotografiar una ciudad específica, sino de reunir obras de distintos fotógrafos cuyo tema fuera la ciudad. La urbe entendida como configuración de la sociedad, de interrelaciones y construcciones de lo humano. La exposición, comisariada por Marta Gili, fue organizada desde la Fundación Joan Miró y su recién creado Departamento de Fotografía, que como decíamos anteriormente tuvo una corta vida debido a problemas internos, pero dio por saldada la idea propuesta en las *Jornades* de crear una fototeca o centro de documentación. En dicho departamento, se

²¹² Entrevista realizada a Pep Rigol, Barcelona, 7 de diciembre de 2018.

llegó a crear un fondo fotográfico de consulta, en el que Humberto Rivas depositó 26 fotografías.

Por último, es relevante nombrar la presencia de Rivas en dos exposiciones que hicieron parte de esta serie de propuestas en favor de la fotografía. Una de ellas *259 imágenes: Fotografía actual en España (1983-1984)* realizada por el Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos y El Círculo de Bellas Artes en Madrid, mostró nueve fotografías suyas; otra, *Fotografia contemporània a Catalunya* patrocinada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, que fue un resumen de los autores contemporáneos presentados en la *Primavera* del año anterior; y por último las Jornades Fotogràfiques a Valencia que siguiendo el modelo de la *Primavera* se inauguraron en enero de 1984, allí expuso Rivas en la sala Parpalló, como partícipe de la fotografía catalana.

5.5. Descubriendo su personalidad

Desde que Rivas se instaló en Barcelona, mantuvo correspondencia con sus amigos en Buenos Aires, en especial con Griselda Gambaro. Un episodio sucedido a raíz de este intercambio de cartas, nos puede ayudar a conocer un poco más la personalidad de Rivas.

En alguna ocasión, Griselda Gambaro le dirigió una carta en un tono bastante enojada, reclamándole por qué nunca le contaba algo importante de lo que estaba viviendo. Humberto Rivas y María Helguera habían salido con un dinero justo para vivir, a un lugar en el que solo conocían a America Sanchez, y debían encontrar la manera de ganarse la vida. Era normal que sus amigos cercanos se preocuparan. Los días pasaban y según Griselda, las cartas de Rivas no pasaban de un —«bien, bien...». Además, las cosas en Argentina estaban cada vez peor, debido a la violencia generalizada, y Gambaro intuía que en poco tiempo también ella con su esposo Juan Carlos Distéfano y sus hijos tendrían que emigrar, y un lugar posible era Barcelona, donde estaban sus amigos, se hablaba español y parecía que soplaban vientos de cambio tras la dictadura. Así que en las cartas que dirigía a Rivas, buscaba una complicidad que no encontraba. Fue entonces cuando

decidió escribirle la carta a la que nos referimos expresando su malestar. La misiva terminaba con una pregunta demoledora —¿y dónde está mi amigo?

Su pregunta destrozó a Rivas. Había pasado casi un año sin contarle algo realmente importante y parecía incapaz de hablar de su nostalgia por Buenos Aires, si acaso existía, o de cómo llevaba la relación con sus hijas desde la distancia y cuales eran las expectativas de encontrarse en Barcelona. Habría dos hipótesis para explicar esta actitud: una, que realmente a Rivas no le gustaba escribir. Al observar su correspondencia, casi siempre comenzaba sus cartas disculpándose por su tardanza en responder, argumentando que había estado viajando, lo que en muchos casos era cierto, pero en otros no. A menudo confesaba abiertamente su tardanza debido a que le costaba mucho sentarse a escribir, y en alguna ocasión respondió una entrevista que le pedían por escrito, grabando las respuestas en un casete.²¹³

Pero el fondo de la cuestión, y esta es la segunda explicación, era que Rivas no se abría a hablar de temas personales. Era incapaz de poner palabras a sus sentimientos, en momentos en que era necesario hacerlo. Bien fuera para expresar lo que sentía o para resolver asuntos familiares. Todo lo que fuera abrirse a abordar una situación de conflicto parecía poner en riesgo una estabilidad que debía preservar a toda costa. Entonces, optaba por cerrar los temas, por callar, o por hacer de cuenta que todo estaba bien.

Humberto Rivas educado en un fuerte sentido del deber según el cual el padre era el responsable del bienestar y la economía familiar, muy posiblemente, le obligó a dividir radicalmente su profesión. Rivas no soportó poner en riesgo ninguno de los dos mundos. Su fotografía personal, el camino por el cual daba salida a sus emociones, debía estar al margen de cualquier vacilación, y su trabajo de publicista que le permitía sostener a su familia, no podía estar condicionado a su éxito profesional.

El silencio epistolar o la dificultad de expresarse ante Griselda Gambaro es equivalente a la manera que se relacionaba con sus hijas de su primer matrimonio en Buenos Aires. El

²¹³ Algunas cartas en que se da cuenta de su dificultad con escribir son: las dirigidas a Sara Facio el 14 de junio de 1994, el 24 de septiembre de 1994 y del 29 de marzo del 1995. La que hace referencia a la grabación de un casete, fue una carta dirigida a Patricio Salinas el 15 de febrero de 1994. Todas las cartas son propiedad del Archivo Humberto Rivas.

nuevo escenario de María –su nueva compañera– con su hijo Salvador presionaba a Humberto Rivas que no sabía o no podía compaginar emocionalmente a sus dos familias: se pasaba tardes enteras durmiendo y era finalmente María quien iba a buscar a sus hijas para que pasaran con él –su padre– el fin de semana. Esta actitud de retrotraerse en sí mismo en momentos difíciles seguiría ocurriendo, cuando perdió su trabajo de fotógrafo publicitario con Lluís Blanc suponiendo un riesgo para su estabilidad económica, y posteriormente, con la aparición de su enfermedad. Fueron episodios que lo llevaron a una fuerte crisis personal, en los que cada vez optó por no verbalizar los conflictos y en cambio evadirlos, mostrando una sensibilidad tremendamente frágil y hermética. Esta personalidad ayuda a explicar en algo por qué creó una obra tan íntima y personal.

Sus evasiones encontraban el escondite perfecto en una persona que era alegre, espontánea y que siempre estaba bromeando. Muchos de los que lo conocieron, han reconocido el desconcierto que les producía comparar su obra con la persona. En sus fotos aparecía la otra mitad de aquel ser entrañable; alguien nostálgico, romántico, enigmático, implacable y hasta cruel. Si realmente existía un lugar en el cual podía abrirse tal cual era y decir todo lo que de otra manera era incapaz de comunicar, era con la fotografía. Allí lo volcaba todo. La fotografía fue su válvula de escape. Y por esto, a través de esta se puede ver la gran fuerza de su mundo interior.

5.6. Sus amigos Griselda Gambaro y Juan Carlos Distéfano, Marcia Schwartz, Roberto Aizenberg, Anatole y Nina Saderman, llegan a Barcelona

El traspies entre Gambaro y Rivas duro algún tiempo, pero se curó con el exilio de Gambaro y Distéfano en Barcelona. Griselda, Juan Carlos y sus hijos, llegaron a la casa de María y Humberto en 1977. Allí se quedaron por un mes y medio, hasta que consiguieron un apartamento. Su exilio en Barcelona se prolongó hasta 1980. Fue una etapa productiva artísticamente para Gambaro y Distéfano, ella se dedicó a escribir una novela erótica, un pretexto que había encontrado con motivo de un concurso de novela erótica que promocionaba la editorial... y que le sirvió para tomar con ligereza los difíciles momentos del exilio. La novela finalmente se publicó en 1983 en Buenos Aires, y contrario a lo que

ella pensaba, tuvo cierto éxito. Por su parte Distéfano, desde Barcelona cumplía con encargos que le llegaban desde Buenos Aires y no dedicó mucho tiempo a desarrollar una vida artística en Barcelona. Ambos querían volver lo antes posible, sentían que Barcelona no era su lugar, y fue lo que hicieron tan pronto pudieron en ...

A través Gámbaro y Distéfano, la pintora Marcia Schwartz, también exiliada en Barcelona entre 1977 y 1982, conoció a María y Humberto. Ambos fueron un gran apoyo para ella, así como una influencia en su trabajo. Marcia recordaría tiempo después, el efecto positivo que ejerció sobre ella, verlos trabajar con modelo al natural. Era una práctica que Humberto realizaba desde sus clases nocturnas en la Sociedad Estímulo de Buenos Aires a finales de los cincuenta, y María ahora comenzaba a practicarlo. El trabajo con modelo al natural fue una prioridad para la pareja una vez se instalaron en Barcelona. Para ello consiguieron un estudio. Así lo escribió Rivas a sus padres en 1981: «estamos muy bien, en plena ola de trabajo, ya tenemos el estudio nuevo y estamos muy contentos».²¹⁴ Estaba ubicado a pocas calles de su casa, era una planta baja, la parte que daba a la calle la usaba Rivas para realizar sus fotografías y en la que daba al patio María pintaba. Sus fotos las revelaba y positivaba en su casa, donde tenía el cuarto oscuro. También en su casa disponía de un estudio con escritorio.

Gracias a Rivas, Marcia conoció las fotos de Diane Arbus y pudo también aproximarse a la manera en que Rivas entendía el retrato. Una experiencia significativa que marcaría su obra posterior. La intención de buscar algo en el retratado, lo más interior, crear un vínculo estrecho, sensible, lo que ella calificó como: «momento íntimo del retrato, ese era el pan de cada día de Humberto», decía.

Durante su estancia en Barcelona, Marcia se inspiró en las señoras mayores barcelonesas que iban por la calle en bata, con sus rulos y en chanclas a hacer la compra, para crear un personaje al que llamó doña Concha. La idea original era registrar en video el «vía crucis» que doña Concha vivía al subir desde su piso al terrado con la colada, mientras sonaba de

²¹⁴ Cartas personales de Humberto Rivas, propiedad de Lucía Rivas.

fondo el bolero *Tu pañuelo* de Tito Rodríguez. Había desistido de la idea debido al alto costo de hacer un video, cuando Rivas le propuso que lo hicieran con fotografías.

Realizaron la acción en que se disfrazó de doña Concha y Rivas tomó setenta y ocho diapositivas. Finalmente, Marcia lo presentó a modo de instalación con diapositivas y música de fondo en la galería Ciento. Una vez más aprovechando las buenas relaciones de Rivas con la propietaria Marisa Díez de la Fuente. Rivas era un apasionado del cine, y esta fue una manera de aproximarse a la narración visual. Pero, además, siempre estuvo presto a colaborar para que los otros realizaran sus proyectos. Por ejemplo, cuando Nelly Schnaith, recién llegada a Barcelona fue invitada a dictar una conferencia sobre fotografía en la Fundación Joan Miró, a la cual nos referíamos anteriormente. Rivas le prestó su biblioteca para que escogiera los autores y las fotografías que quería usar en su charla, y él mismo tomo y reveló las diapositivas.

Otro amigo que llegó huyendo de la dictadura militar en Argentina, fue el pintor Roberto Aizenberg. Durante su exilio en París, Aizenberg pasó unos días de 1977 en casa de Humberto y María en Barcelona. Venía acompañado de su esposa Matilde Herrera. Habían salido de Buenos Aires, después de que desaparecieran a los tres hijos de ella. Ambos estaban destrozados. Las noticias que traían las contaban por las noches sentados en el comedor después de cenar. A María no le quedaba otra opción que decirle a Salvador que se fuera a dormir, en vista de las descarnadas y lamentables historias que contaban dos sobrevivientes de aquellos crímenes.

El cuarto en llegar fue Anatole Saderman y su esposa Nina, en la primavera del ochenta. El motivo del viaje era muy diferente, habían decidido pasar una temporada viviendo en Europa. Por intermedio de Rivas consiguieron que la galería Fotomanía hiciera una exposición de Saderman en abril de 1981. Para Rivas fue realmente estimulante ver a Saderman. Según Rivas en una entrevista,²¹⁵ desde que Saderman llegó a Barcelona el teléfono no paraba de sonar, era Saderman invitándolo a fotografiar, iban a un lugar

²¹⁵ Entrevista en video a Humberto Rivas, Buenos Aires, por Augusto Zanela, 30 mayo 2001. Archivo Humberto Rivas.

diferente de Barcelona cada día. Saderman era una persona con una gran vitalidad y constantemente estaba trabajando en sus fotos.

Algunos de estos retratos de los que hemos hablado son: *Juan Carlos Distéfano* (1978), *Griselda* (1978), *Marcia* (1984), *Roberto* (1978) y *Anatole Saderman* (1981).

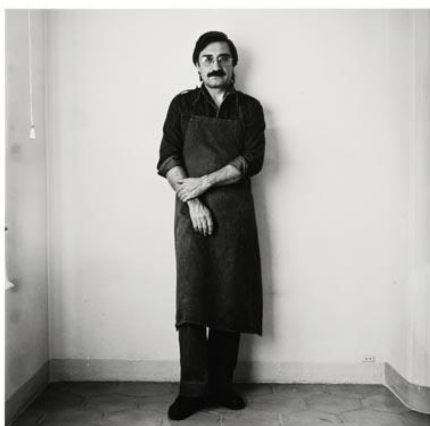


Fig. 64. Humberto Rivas, *Juan Carlos*, 1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 65. Humberto Rivas, *Griselda*, 1978, 25 x 25 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 66. Humberto Rivas, *Marcia*, 1984, 33 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 67. Humberto Rivas, *Roberto*, 1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

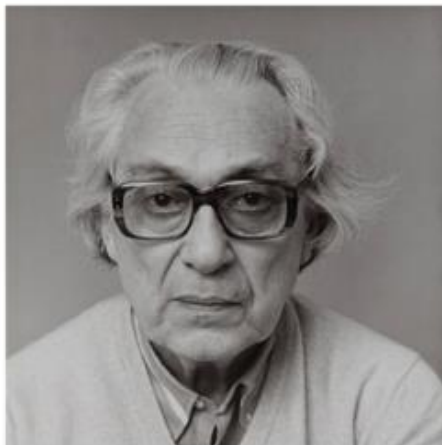


Fig. 68. Humberto Rivas, *Anatole Saderman*, 1981, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

5.7. Sus fotografías en los ochenta, la consagración de un lenguaje

Con motivo de su exposición en la galería Arte Múltiple de Buenos Aires (1981), se publicó un artículo en el diario *El Porteño*²¹⁶, en el que Rivas explicó los cambios que percibía en su obra, desde su última exposición en Argentina en 1975: «En esta muestra, pensando en mis muestras anteriores, veo un cambio formal y no formalista, espero. Un perfeccionamiento que me dio la experiencia en Europa. Quizás los temas sean los mismos de antes, pero mi contacto con fotógrafos europeos me llevó a ese ajuste en la forma».²¹⁷

En verdad, los temas no eran los mismos, ahora mostraba naturalezas, interiores y paisajes urbanos. En cuanto al ajuste en la forma, era algo que se planteaba más allá del tema mismo. Consistió, particularmente en el retrato, en la eliminación de todo accesorio, la idea de reducir al mínimo el escenario del retratado, quitar del rostro todo detalle innecesario, sin permitirle siquiera un gesto. La necesidad que lo llevó a realizar estos cambios podemos entreverla a través de unas notas personales suyas escritas hacia 1979, en las que se refería a la fotógrafa Diane Arbus: «hablamos el mismo idioma, el de la desesperación de buscar sin encontrar, pero a pesar de todo, seguir buscando».²¹⁸

Buscar en los rasgos de un rostro inmóvil y en la eliminación de todo accesorio, podía ser el comienzo de una preocupación por la representación de unas formas “puras”. Por lo menos así lo podía entender el fotógrafo. Y sin embargo sus retratos, en vez de procurar hallazgos, respuestas, una lectura clara y unívoca; se abrieron a múltiples significados. Con ocasión de esa exposición en la galería Arte Múltiple, sus retratos fueron descritos como asépticos: «personajes en cuya cara transcurre una vida extraña, muy densa (la cara de una mujer, el cuerpo de una mujer embarazada), organizan un mundo que algunos han considerado cruel, como de «escrache» de prontuario».²¹⁹ A lo que Rivas se limitaba a responder:

²¹⁶ «Humberto Rivas: de la crueldad del mundo», en *El Porteño*, enero de 1982, pp. 45-46.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Documentos personales de Humberto Rivas, 1979, Archivo Humberto Rivas.

²¹⁹ «Humberto Rivas: de la crueldad del mundo», en *El Porteño*, *op. cit.*

Hay mucha gente que dice que mis fotos son crueles, yo no digo que no lo sean, yo no puedo juzgar mucho... A lo mejor, por el hecho de haber realizado todos esos cambios formales, mi fotografía se volvió más austera, más seca, y entonces las cosas se muestran tal cual son. En las fotografías de muestras anteriores, lo que ocurría es que eran menos yo. Estaban más disfrazadas por la técnica y se veía más que había un fotógrafo detrás. Ahora me interesa que se vea lo que hay delante.²²⁰

Sus intenciones por dejar ver lo que había delante, se lograban con creces. Pero, además, el camino que había escogido para lograrlo, presentaba en el resplandor de una piel marmórea un rostro crudo, cuya mirada se dirigía adelante sin realmente ver algo, ¿acaso, una expresión contenida, un autorretrato interior?

La búsqueda formal desde los mínimos elementos, acentuada por el desenfoque en las orejas y el fondo, producto de un diafragma más cerrado, era un camino premeditado, en el cual, a cambio de aparecer un sujeto registrado, aparecía un sujeto moldeado. Sus intenciones y elecciones, en un esfuerzo casi ascético por recurrir a lo solamente esencial evidencian el momento en que Rivas se procura el dominio de su arte (Fig. 69-70).



Fig. 69. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982, 31 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 70. Humberto Rivas, *Lourdes*, 1979, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

El mismo principio escueto a través del cual propuso esas figuras contenidas, lo llevó a realizar su fotografía *El Velódromo*, 1980 (Fig. 71). El interior de un restaurante y billar, de

²²⁰ *Ibidem.*

Barcelona, donde tuvo ocasión la primera reunión para hablar de la *Primavera*, y en el que solían reunirse a menudo, fue el pretexto para poner en práctica sus intenciones. Reducir los objetos, la luz y las sombras a sus formas, instaurar un eje compositivo a partir de una columna central a partir de la cual todo se desplaza ocupando su lugar, provocando una especie de energía que magnetiza los objetos y los suspende en el plano.

Rivas estaba desarrollando lo que Schnaith llamó: el largo aprendizaje de la mirada.²²¹ Una habilidad por ubicarse en el lugar exacto, donde surge ante sí una correlación de los distintos elementos que producen en la imagen, algo más de lo que vemos. Esto mismo lo encontramos en la habitación con puerta y ventana de *Buenos Aires*, 1980 (Fig. 72). Conceptos como el rigor formal y la desnudez geométrica, propuestos por Schnaith, son maneras de entender la fuerza energética que creaba Rivas en el plano de la imagen.



Fig. 71. Humberto Rivas, *El Velódromo*, 1980, 40 x 50 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 72. Humberto Rivas, *Buenos Aires*, 1980, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En su exploración geométrica y formal, Rivas configuró en las formas una energía particular. Esa energía tenía una estrecha relación con su estado de ánimo. Como si el fotógrafo cargara las imágenes de una sinergia particular que ésta a su vez le devolvía. Y ambos, artista y obra se internaban en una exploración compartida, por esto mismo sus imágenes comienzan a crear una fuerte atracción. La efeméride diaria de «buscar sin encontrar y sin embargo seguir buscando» con que describió las intenciones de Arbus, lo llevó a un lugar enigmático y hasta cierto punto sagrado.

²²¹ Joan Queralt, Nelly Schnaith, *Coppola, Humberto Rivas: Fotógrafos Argentinos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982, p. 1.

5.7.1. El paisaje, la expresión de una condición existencial: el abandono del tiempo

Durante esta década su interés por parajes abandonados, lugares solitarios, fachadas deterioradas, dejaron ver lo que Schnaith describió como un interés por el tiempo. Un tiempo cargado de olvido, de ausencia, de silencio, de cosas extintas y de melancolía:

En Rivas hay una manera de captar el abandono del tiempo. Que no es la destrucción, Humberto no retrata la destrucción, retrata el abandono que es una cosa diferente. El abandono son las cosas que se desgastan, que no son destruidas por una obra civilizatoria (que podría ser otra manera de entender el paso del tiempo); es el desgaste del tiempo, y eso es lo que aparece en sus fotos más celebres, y eso le tomó su tiempo descubrirlo.²²²

Rivas expresó en reiteradas ocasiones que esta no fue una búsqueda consiente, sino lugares que instintivamente le interesaron. Podemos decir que fueron las ideas expuestas por Schnaith las que dieron nombre a sus intereses, y que el fotógrafo, por así decirlo, avaló, al incorporar estas ideas a sus argumentos, cuando se expresó en algunas entrevistas. Eran ideas que hacían parte también de sus influencias de Fernando Pessoa y Marcel Proust.

Estos conceptos, al igual que el de la muerte, usado por el crítico Jaume Vidal Oliveras²²³ en relación a su obra –aunque a este puntualmente Rivas no haya hecho referencia–, nos sirven para situar sus inquietudes en unos intereses existenciales. Su obra estuvo motivada por comprender emocionalmente su propia condición. Rivas se sirvió de la creación plásticas para profundizar en el conocimiento de sí mismo, llegando a ideas fundamentales como el tiempo, la muerte, el territorio, la memoria, el olvido, la ausencia, todas estas presentes, quizás de una manera más explícita, en sus trabajos de paisajes urbanos.

²²² Entrevista a Nelly Schnaith, Barcelona 20 julio de 2015

²²³ Jaume Vidal Oliveras, «La mirada de la medusa», en *Humberto Rivas: El fotògraf del silenci*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Ministeri de Cultura. p. 122-124.

Estos intereses se extienden más allá, antes y después, de la década del ochenta, pero digamos que, en estos años, y con una relevancia particular en sus fotografías de paisajes urbanos, dio forma a esa mirada particular. Basta con dar un vistazo a cualquiera de sus fotografías de paisajes de esta década para darse cuenta de ello. Si quisiéramos ofrecer una tipificación, podríamos nombrar ciertos motivos a los que volvió reiteradamente, citando algunas fotografías paradigmáticas:

Edificaciones abandonadas y elementos arquitectónicos como, por ejemplo, arcos, chimeneas, estaciones de tren, etc.:



Fig. 73. Humberto Rivas, *Sin título*, 1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 74. Humberto Rivas, *Venecia*, 1981, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 75. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 76. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982, 26 x 33 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Fábricas y casas tapiadas, tomadas de frente y en perspectiva:



Fig. 77. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979,
28 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

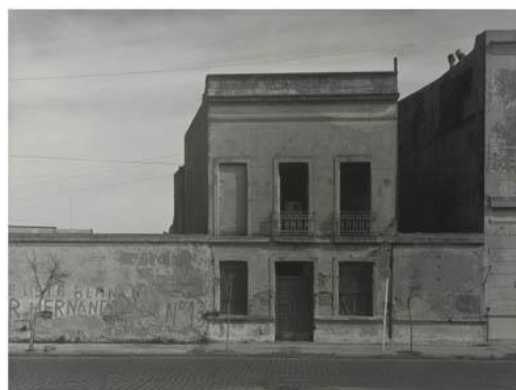


Fig. 78. Humberto Rivas, *Sin título*, 1984,
26 x 35 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 79. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1981,
38 x 50 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 80. Humberto Rivas, *Sin título*, 1983,
26 x 33 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 81. Humberto Rivas, *Al Albufera*, 1985,
24 x 48 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 82. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979,
26 x 36 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Escaparates y tiendas cerradas:



Fig. 83. Humberto Rivas, *Sin título*, 1978,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 84. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Construcciones envueltas en vegetación:



Fig. 85. Humberto Rivas, *Sin título*, 1983,
26 x 36 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 86. Humberto Rivas, *Galicia*, 1983,
33 x 45 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Zonas boscosas:



Fig. 87. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982,
25 x 35 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 88. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Barcos, bicicletas y coches, en los que se interesa por su condición de deterioro y por los detalles de sus formas:



Fig. 89. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 90. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 91. Humberto Rivas, *Amsterdam*, 1988, 28 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 92. Humberto Rivas, *Santander*, 1983, 26 x 35 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Esquinas:



Fig. 93 Humberto Rivas, *Sin título*, 1979, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 94. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 95. Humberto Rivas, *Sin título*, 1979, 17 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 96. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1982, 26 x 36 cm., copia cromogénica sobre papel plastificado

Su interés por las esquinas lo encontramos de modo temprano en su serie *Norte*, y luego, en sus fotografías de las calles en Londres, Ámsterdam, en la zona industrial de Barcelona, entre otros. Fue un motivo recurrente, que comenzó a desarrollar desde los escaparates de las tiendas y los puestos del mercado.

Es singular lo deductivo de este recurso a nivel compositivo, al aprovechar la línea vertical de la esquina para dividir el plano geoméricamente. En algunos casos logrando un recto haz de luz que perfila a un lado de la esquina creando dos escenarios, uno iluminado y otro en la sombra, o incluso, planos diferentes cuando después de la esquina se adentra otra calle adyacente, como es el caso de *Sin título*, 1980, en la que aprovechó el encuadre para hacer parecer que algo se oculta al doblar la esquina (Fig.97). Fotografió también esquinas de interiores, por ejemplo, *Sin título*, 1983 (Fig. 98).



Fig. 97. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 98. Humberto Rivas, *Sin título*, 1983, 32 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Todo este repertorio descubierto desde finales de los setenta, mayormente aprovechado a lo largo de los años ochenta y que se extiende a lo largo de toda su carrera, se combina para mostrar una alusión constante al «abandono del tiempo» al que se refirió Schnaith. Seguramente es este uno de los intereses más distintivos de su obra, y uno de sus aportes más significativos como herencia cultural. Estas fotografías las realizó no solo en los alrededores de Barcelona, también en varios lugares de Cataluña (Mataró, Empúries, Granollers, Martorell, etc.), Galicia, Valencia, Buenos Aires, Corrientes, Venecia, Ámsterdam y Estados Unidos.

Existen además de su obstinación por ciertos motivos, recursos compositivos muy claros: esquinas, fachadas y perspectivas de calles, que de manera geométrica organizan la composición. Líneas horizontales en los tejados, verticales en las esquinas, diagonales en las calles, circulares en las aceras, onduladas en los cables de la luz; cuadrados en las ventanas, rectángulos en las puertas, todas estas, formas geométricas que utilizó conscientemente. Aunque también deja espacio para que se filtran sombras y texturas azarosas que cubren y dan homogeneidad a la imagen, pero siempre dentro de una retícula muy precisa. En un sentido equivalente en el rostro humano la línea vertical es el lugar que ocupa la nariz, y en cierta medida, muchas de las fotografías de esquinas o fachadas permiten a su vez ver rostros: ventanas como ojos, esquinas y puertas como narices, calles como bocas. Grandes rostros que se muestran igual de esquematizados que los tomados a personas.

A través de sus paisajes urbanos, Rivas llegó a un dominio admirable de la composición, más para alguien que nunca tuvo ningún contacto con la academia. Al igual que el fotógrafo Roberto Capa, solía dar por bueno el recurso de mirar las fotografías ante un espejo para apreciar los errores de composición.

5.7.2 Naturalezas

Podemos referirnos a sus bodegones tal como planteó su evolución en los retratos, desde la eliminación de lo accesorio, la necesidad por aislar el motivo y confinarlo a una hierática estatua en vida; en ellos también exploró una cualidad melancólica, quizás a medio camino entre sus paisajes y retratos.

En sus naturalezas hemos hablado de su aprendizaje de Weston y su consonancia con Francisco de Zurbarán. En esta década, Rivas se internó en un camino mucho más personal. Se interesó por animales muertos y despojados. Ya lo había hecho con los pollos anteriormente (Fig. 59). Lo va a continuar con un conejo desollado en, *Sin título*, 1986 y un cerdo colgado patas arriba en, *Sin título*, ca. 1980 (Figs. 99-100). En realidad, son motivos que encontramos en cualquier mercado cuando pasamos por los puestos de venta de carne, sin percatarnos de la fría muerte. Pero, al llevarlos a su estudio, aislarlos de su contexto y colocarlos sobre un fondo negro o de baldosas, o sobre una mesa de mármol, provoca unas emociones nada inocentes. Su interés por evidenciar la muerte perturba el ánimo de quien mira. ¿Por qué la materia de un cuerpo sin vida causa lo que causa? Rivas proponía que fuera vista en un contexto tan limpio como el estudio, con una técnica tan pulida en sus detalles, como si de una porcelana se tratase. Apareciendo elementos antagónicos que tienden exaltar la percepción y despertar emociones y sentimientos sugestivos.



Fig. 99. Humberto Rivas, *Sin título*, 1986, 37 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 100. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1980, 30 x 22 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En 1982 comenzó a retratar flores. Las colocó marchitándose en jarrones de vidrio y sobre mesas de mármol, de un modo sombrío. Como un destello estéril de vida cuya belleza deslumbra y conmueve. Ejemplo de esto son: *Sin título* (1982) y *Sin título* (1982) (Fig. 101-102). Siempre desde la excelencia técnica, logrando mostrar las texturas definidas con una máxima degradación tonal. De este modo, ante algo casi decrepito, surge en el detalle una belleza inconmensurable. Como ante el dolor surge la paz eterna, como ante lo inevitable del tiempo surge la eternidad. Con estas fotografías Humberto Rivas, se situó en un fino hilo en el que fluctuó con virtud y riesgo. En la percepción del instante en que la vida se transforma en muerte, ambas presentes, en tránsito. Su ambiente frío y exquisito, era una plataforma de entrada a ese tránsito ahora suspendido; como si en una sala de cine, en el momento de la muerte del héroe, la sala aclimatada se pusiera tan fría, que el espectador se sintiera morir.



Fig. 101. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982,
23 x 19 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 102. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982,
35 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Podríamos decir que exploró en el transcurso de esta década emociones particulares, las cuales proyectó en sus fotografías, y que se apoyó en un desarrollo técnico, formal y temático, para asegurar la transmisión de esas emociones.

La idea de presentar lo que hay delante, desde la representación pura configuró un mundo fantasmático de sugerencias, misterioso, lírico y explosivo. Fue una década en la

que abrió su espectro sensible y su capacidad interpretativa, involucrándose en la creación como no lo había hecho hasta ahora.

5.7.3. Retratos

Debido a su diversidad y cantidad, es preciso mirar con más detalle los distintos retratos realizados durante la década de los años ochenta, a diferencia de sus conocidos retratos de finales de los setenta, característicos por haber reducido los elementos al mínimo, interesado mayormente por el rostro; comenzó a permitirse una pose ya no tan rígida, y aunque persistió en evitar toda sonrisa, se permitió poses más relajadas. Fue también el momento en que comenzó a realizar desnudos.

5.7.3.1. Fondos

A principios de los ochenta realizó una exploración con distintos fondos y ambientes, algo que no había ocurrido antes, pero que tampoco ocurrirá en la década siguiente, cuando casi todos sus retratos los realizará con fondo negro. En los ochenta, plantó a sus modelos ante las baldosas de la cocina; los mosaicos del baño; cortinas plásticas, lisas o corrugadas; telas cayendo, sueltas o cuidadosamente templadas; y utilizó también telas en el suelo. Aparecieron fondos de diversos tonos, desde el blanco al negro absoluto, una amplia gama de grises: plateados, brillantes y mates. También utilizó fondos sobrepuestos y en ocasiones dejó las prendas de ropa de los desnudados. Los retratados estaban sentados, de pie, desnudos y vestidos dejando ver algo más que su rostro. En unas ocasiones más rígidos que en otras, se insertaban ahora en escenarios diversos (Fig. 103-106).



Fig. 103. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 104. Humberto Rivas, *Ana*, 1982, 35 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 105. Humberto Rivas, *Sin título*, 1985, 31 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 106. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1982, 33 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

5.7.3.2 Experimentar maneras de retratar

A partir de 1984, Rivas asumió una serie de riesgos en sus retratos, algunos como continuación de ideas anteriores, otros como parte de una búsqueda, en los que más parecía cumplir un cometido, puesto que los firmaba, pero realmente no eran ideas que continuara. Esto nos hace conocer más al autor. Rivas entendía que el camino de la expresión no era un camino de aciertos, era un camino de construcción de conocimiento.

Llevó a cabo ideas como proyectar la sombra del retratado sobre la pared. Esto lo vemos por primera vez en su *Naturaleza*, *Sin título*, 1980 (Fig. 107), en la que además de

proyectar la sombra muy marcada en el fondo, forró con papel aluminio la maceta de la planta, probando también la textura y el brillo del papel (Fig. 107). La misma idea de la sombra la encontramos, por ejemplo, en retratos como *Eva*, 1985 (Fig. 108). Esta idea, al igual que otra en la que aparece la figura como un maniquí, en la que el cuerpo parece un objeto, se puede ver en *Sin título*, 1981 (Fig. 109), y finalmente el retrato boca arriba de *Mireia* (1990), fueron ideas que no continuó (Fig. 110).



Fig. 107. Humberto Rivas, *Sin título*, 1980, 20 x 20 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 108. Humberto Rivas, *Eva*, 1985, 31 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 109. Humberto Rivas, *Sin título*, 1981, 33 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

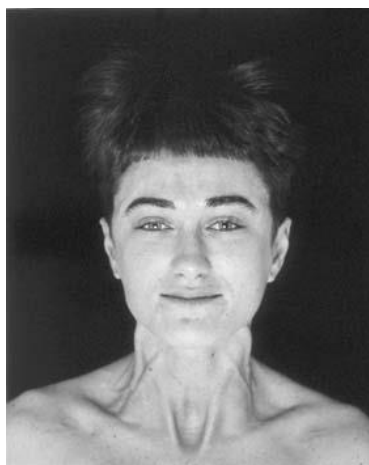


Fig. 110. Humberto Rivas, *Mireia*, 1990, 33 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

5.7.3.3. Máscaras y transfiguración

El interés por las máscaras se sitúa desde muy temprano en su carrera y se extiende hasta sus últimas fotografías. Podemos entenderlo como un interés por hacer evidente la falsedad y el ocultamiento. Al tapar el rostro la máscara oculta a alguien, el rostro es lo que en mayor medida nos diferencia de los otros, no solo porque constituye rasgos evidentes, también porque no permite ver los gestos y las expresiones. En un sentido, Rivas la utiliza como metáfora. Para él, todos tenemos una máscara, nos ocultamos tras algo, por miedo a mostrar nuestros sentimientos o nuestra manera de ser. Pero en otro sentido, su intención está en crear un ser «máscara». Es decir, un alter ego, que respire y asuma una corporeidad. Bajo esta última idea, su trabajo con máscaras es mucho más plástico y representa un interés por darle forma a un ser interior. Un ser que se le presenta no tan humano, más imaginario, teatral y fantasmal. Estas distintas maneras de explicarnos su interés pueden verse en trabajos como *Toni*, 1987, *María*, 1977 y dos fotografías llamadas *Sin título*, 1974 (Fig. 111-114) Lo que puede ser un juego, en ocasiones se asume más sofisticado y sensual, y en otras mucho más sórdido.



Fig. 111. Humberto Rivas, *Toni*, 1987,
33 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 112. Humberto Rivas, *María*, 1977,
24 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 113. Humberto Rivas, *Sin título*, 1974, 33 x 29 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 114. Humberto Rivas, *Sin título*, 1974, 25 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En un sentido similar se ubican sus intereses por transfigurar el rostro. Y se tocan de una manera muy precisa cuando utiliza en sus modelos mascarar transparente. Aquello que debía quedar oculto, queda borroso, lo cual provoca otra sensación, mucho más extraña. La manera en que representó un rostro desfigurado, lo abordó, por ejemplo, al fotografiar un rostro sumergido en una bolsa de plástico, *Sin título*, 1988, idea que, como tal, no volverá a repetir, pero que lo sitúa en su interés por mostrar el rostro en tránsito desde una dimensión figurativa hacia una abstracta (Fig. 115).

Otra manera de transfigurar el rostro, la logró yuxtaponiendo dos tomas fijas en una misma fotografía. Lo vemos en *Elisenda*, 1985, cambiando la posición de la boca entre la primera y la segunda toma, en la primera riéndose y en la segunda seria (Fig. 116). El trabajo con *Elisenda*, nos permite conocer más al autor, ya que fue una modelo con la que trabajó durante toda esta década y de la cual nos queda su relato.²²⁴ Se habían conocido con motivo de una clase de retrato en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, donde Rivas dictaba clase. En algunas ocasiones Rivas la llevaba en su coche camino a su casa. En uno de esos recorridos, le preguntó si podía realizarle algunas fotografías, le explicó que le interesaba su semblante serio, y que también la encontraba con una apariencia como de gitana.

²²⁴ Entrevista realizada a Elisenda Cardona, Barcelona, 16 de septiembre de 2016.

Para realizar la fotografía a la que acabamos de referirnos, *Elisenda*, 1985, la modelo nos contó que él la llamó y le dijo: «tengo que hacer una foto y la tengo que hacer contigo».²²⁵ Según le entendió, Rivas quería que solo se modificara la boca, todo el resto estaría exactamente igual, para lo cual le puso un trípode en la nuca sosteniéndole la cabeza. Le pidió que no fuera una sonrisa franca, solo un esbozo de sonrisa. Estas indicaciones nos hacen pensar que, si justamente lo que le interesaba era su semblante serio, y la sonrisa debía ser solo mencionada, casi gesticulada; Rivas no quería encontrar la emoción del modelo, sino una imagen provocadora, que el espectador no pasara de largo, que tuviera que mirar la foto más de una vez. Rivas quedó muy contento con el resultado, y la llamó entusiasmado a decirle que había salido tal cual la había pensado. También le contó que se había enterado, que algunas personas relacionaban este retrato con *La Gioconda*, lo cual encontraba muy interesante. No sabemos si inicialmente Rivas se había inspirado en ese cuadro.

La idea de sobreponer dos tomas en una misma imagen, volverán en su autorretrato, *Sin título*, 1986, cuando sobrepuso la toma de un maniquí a su propia imagen un tanto movida (Fig. 117). Posteriormente fotografió a su hija *Lucía*, 1987, representándola con su rostro borroso y con cuatro ojos; y del mismo modo realizó dos autorretratos titulados, *Nosotros*, 1994 (Fig. 118), en los que la boca ligeramente abierta aparece borrosa debido a dos tomas sobrepuestas, dando la impresión de una persona poseída, muy en consonancia con el rostro pintado por Francis Bacon en su *Estudio del retrato de Velázquez, Inocencio X* (1953). En este último, es singular el título «nosotros». Nos recuerda a sus dibujos, en los que usaba nombres como «dos de cada tres» o «poner la otra mejilla» para querer insertar un sentido a la imagen. Ahora, el título es la manera de redondear esta composición, y su intención esencial: representar a dos seres que habitan en él, el que está serio y el que está gritando (Fig. 118).

²²⁵ *Ibidem*.



Fig. 115. Humberto Rivas, *Sin título*, 1988, 33 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 116. Humberto Rivas, *Elisenda*, 1985, 33 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 117. Humberto Rivas, *Sin título*, 1986, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 118. Humberto Rivas, *Nosotros*, 1994, 21 x 17 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

5.7.3.4. Cuerpo entero y fragmentado

Rivas se interesó también, por crear una imagen a partir de dos negativos. En la que aparecía repetido el retratado, pero en distinta posición, o, en ocasiones, con su cuerpo fraccionado. Así encontramos imágenes como *Mercè*, 1986 y *Salvador*, 1986 (Fig. 119-120). Dejando a un lado las imágenes borrosas, se interesó por los fragmentos del cuerpo que, de manera intencionada, los juntaba sin que casaran sus partes.

La composiciones en cruz, *Luci*, 1990, y *Eva*, 1990 (Fig. 121), que comúnmente se conocen como crucifixiones, condensó la idea de realizar una imagen a partir de varias fotografías.

Para esta serie, inicialmente le pidió a Elisenda realizar unas fotos de prueba, con las que hizo una maqueta y posteriormente, realizó las fotos finales con Luci y Eva. En las pruebas pidió a Elisenda mantener los brazos extendidos y las piernas juntas, en posición, según él, de una persona descansando. El cuerpo debía estar frontal y rígido, menos en el torso, en el que le pedía una torsión, según contó Elisenda. Su referencia entonces fue el Románico. Aunque, en el giro de su cadera, podríamos ver su afinidad por Alberto Durero, la cual manifestó en una entrevista posterior,²²⁶ cuando destacó en el pintor alemán su capacidad de transformar los modelos en formas plásticas.

Para entender la creación de estas crucifixiones, es necesario remitirnos a una serie de retratos que Rivas realizó en Francia para el Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC). Esta serie la trataremos en la década del noventa, *Encargos y proyectos, parte de su producción* artística, ya que hace parte de una serie de proyectos internacionales en los que Rivas participó. Pero aquí, es importante nombrarla en la medida en que, nos muestra su interés por registrar el cuerpo humano completo, desde el amplio formato que le brindaba la cámara Linhof. El interés por registrar de ese modo la figura humana, tiene un precedente en el año 1987 con el retrato que hace a su hija, *Lucia* (1987). Pero se explora más ampliamente en la serie realizada en Francia y de modo contemporáneo en las crucifixiones. Podemos pensar que unos desarrollos llevaron a otros. Así pues, las crucifixiones no son una idea aleatoria que se le ocurrió al fotógrafo. Es un trabajo en el que están presente su idea de fragmentar la imagen que realizó en varios negativos, y la de abarcar toda la figura humana que realizó en el CNDC.

Rivas siempre tuvo muy presente el interés por experimentar con la imagen como objeto. Las composiciones realizadas a partir de varias fotografías dan cuenta de ello. Es una preocupación que viene desde sus pinturas (Fig. 38) y que está muy presente en los dípticos y trípticos, al usar varios negativos, en las crucifixiones y en sus series. Esto lo abordaremos con más detalle en el apartado dedicado al retrato en los años noventa.

²²⁶ José M. Birñas, Jesus Rodriguez, (Productores). (1999). Creadores - Humberto Rivas [documental]. España: Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE).

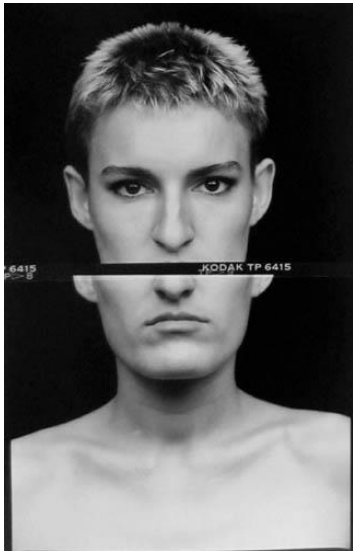


Fig. 119. Humberto Rivas, *Mercè*, 1986, 37 x 23 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

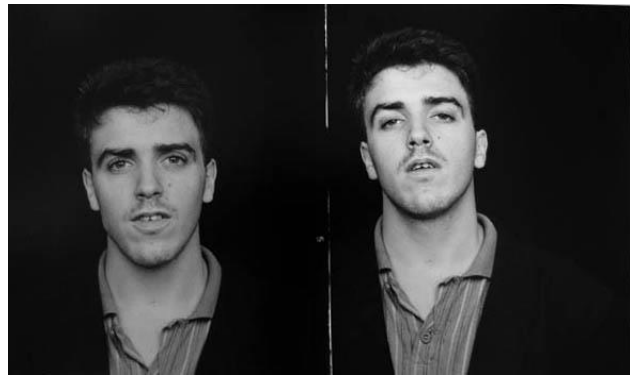


Fig. 120. Humberto Rivas, *Salvador*, 1986, 22 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

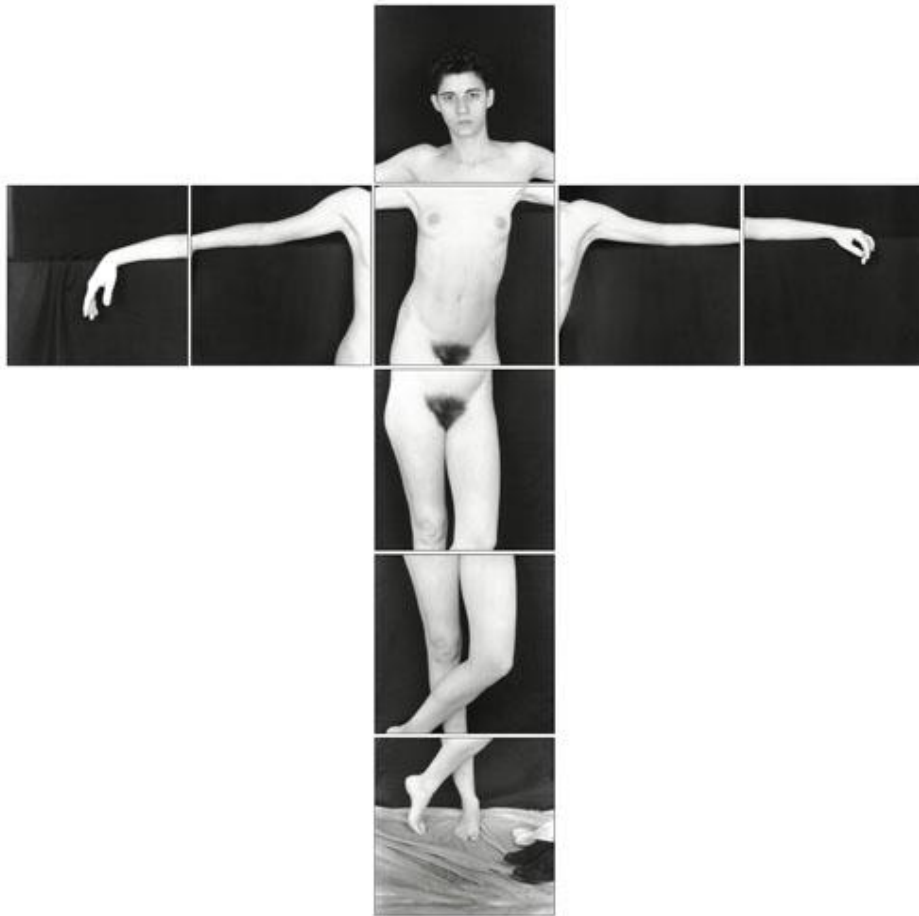


Fig. 121. Humberto Rivas, *Eva*, 1990, 200 x 200 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

5.7.3.5. Anécdotas del momento de retratar

Respecto a las experiencias de sus modelos tomaremos algunos testimonios de personas, que durante esta década trabajaron con Rivas. Elisenda Cardona, a quien nos hemos referido, decía: «Cuando llegabas al estudio, él ya tenía pensada la foto. Te decía cómo debías sentarte y qué debías hacer. Entonces trabajaba con una Hasseblad de medio formato, dos flashes a cuarenta y cinco grados cada uno. Todo era más bien rápido, hacia cuatro o cinco fotos y después había tiempo para charlar de otras cosas».²²⁷

Testimonios diferentes encontramos en su esposa María, por ejemplo: «La actitud de Humberto era implacable, no te daba sosiego, te decía “así está bien” y al decírtelo te fijaba en una posición. Trataba de quitarte todas las posibles defensas, es decir que no te mostraras. Entonces, cuando te decía ya está bien quédate así, te tenías que quedar así, y había algo como duro en su gesto».²²⁸

También el relato de Mariano Zuzunaga resulta interesante: «en mi caso fue una experiencia muy sencilla, él simplemente colocó la cámara delante de mí y se desentendió absolutamente de mí y de la cámara. Se puso a dar vueltas como quien cambia el fondo, pone un flash, etc. Mientras tanto, la óptica de su cámara me iba sacando toda la energía, hasta un determinado momento en que yo, ya agotado, simplemente cerré los ojos, y al cerrarlos sentí el disparo del flash. Era algo que yo no me esperaba».

El testimonio de America Sanchez, muestra que Rivas no interponía un modo de actuar determinado: «él te dejaba hacer, no marcaba nada. Te dejaba todo a ti, y tú te encontrabas ahí, esperando que te dijera qué hacer, pero nada. Después te corregía a lo mejor te decía: mira para allá, o lo que sea, pero te dejaba hacer; como era él, en realidad te dejaba hablar, te dejaba hacer, te escuchaba, era muy buena persona».

²²⁷ Entrevista realizada a Elisenda Cardona, Barcelona, 16 de septiembre de 2016.

²²⁸ Entrevista en vídeo a María Helguera, 2010. Archivo Humberto Rivas. (consultado el 3 de noviembre de 2016)

Y por último el testimonio de Josep Rigol, que curiosamente fue el único en que salió sonriendo. Rigol tenía mucha curiosidad, cuenta que una vez estaba en el estudio le parecía que Rivas era muy agradable, después de tomar varias fotos le dijo: «muy bien Pepe, pero ahora no rías». Las fotos de Rigol nunca se expusieron, aunque sí están firmadas, ¿quizás porque estaba riéndose? Rigol no mostro esa angustia vital, no se entregó, sin querer, no quiso jugar su juego.

Según Rigol había gente que tenía miedo de ser retratada por Rivas. Como quien va al médico a que le diga cómo está. El fotógrafo a través del registro de su imagen parecía ser capaz de mostrar sentimientos profundos de la persona, a veces no del todo agradables. Un caso en que la persona resultó realmente disgustada al ver su propia imagen, fue el de la cantante María del Mar Bonet. Se conocieron a través de America Sanchez, quien les propuso a ambos la idea de realizar un retrato, a lo que accedieron. El fotógrafo de ella, había sido siempre Toni Catany, y digamos que Catany la había retratado dentro de una idea publicitaria. Muy animada fue a que la retratara Rivas, y después de ver el resultado, fue tal el impacto que, según cuenta America Sanchez, ella gritó al ver su foto. No lo podía creer, nadie la había retratado así. Ella estaba acostumbrada a una fotografía de belleza complaciente. Rivas no le había concedido esa imagen dulce, la había tratado como si fuera otra cosa. El disgusto pasó a otro nivel cuando le exigió a Rivas que le entregara los negativos, a lo que este respondió que no. Que, si quería, no mostraría su foto, pero los negativos eran suyos y en ningún caso se desharía de ellos. El agravio salpicó al mismo America Sanchez quien estaba en la mitad.

En estos testimonios podemos decir que, aunque en ocasiones Rivas daba indicaciones muy precisas, cerrar los ojos o ubicarse de una cierta manera, no era algo preestablecido, más bien con cada modelo actuaba de manera muy diferente. Lo que sí era evidente, era que buscaba una imagen particular, y también unos modelos particulares. ¿Por qué unos y no otros, y por que un gesto y no otro? Quizás la respuesta no sea una, y a lo largo de este texto intentemos resolverla, pero si algo podemos aventurar a decir, es que su búsqueda estaba en un rostro inanimado, así como en una ambigüedad en el sexo. La mirada, la expresión contenida, fuera de toda anécdota se aferraba a un presente, como

desprendiéndose de su habitante. Si en sus fotos de naturalezas era posible entrever un momento de tránsito entre vida y muerte, en sus rostros sucede que se transforman en un timbre armónico en el que la persona, sin dejar de ser ella, manifiesta frecuencias diferentes, como múltiplos de una frecuencia base que ya no definen su timbre particular, sino que lo tornan impreciso, incluso molesto, pero son las propias frecuencias vibratorias que componen la persona, que al ser ampliadas de una determinada manera provocan una disonancia llegando a un carácter áspero, desapacible, en vez de profundo y cálido.

No podemos dejar este apartado sin mencionar la propia definición que Rivas daba al acto de retratar. Lo entendía como una pelea entre el fotógrafo y el fotografiado, en que la imagen es capaz de transmitir algo cuando la pelea la gana el fotógrafo: «el retratado, por un lado, querrá salir como cree él que es mejor para él mismo, para su “imagen”, y querrá ocultar lo que oculta normalmente, de acuerdo con el personaje que se ha ido creando a lo largo de su vida. El fotógrafo, por otro lado, quiere hacer su fotografía a pesar de ese que se está ocultando, que está tapando cosas de sí mismo. Esto es una pelea, si quieres respetuosa o amable, pero a fin de cuentas una pelea, pelea en la que gana el fotógrafo cuando consigue sus objetivos».²²⁹ Y, «si la pelea la gana el retratado, la foto no va, no funciona».²³⁰

Lo más relevante desde su punto de vista, es la utilización que hace el fotógrafo de su modelo. Quizás no decidiendo siempre lo que el modelo debe hacer, como hemos visto no siempre le imponía una conducta, pero sí, el fotógrafo es quien decide cuando obturar. Por no hablar de sus intenciones en la iluminación, revelado y positivado. La pelea es una metáfora para explicar que detrás del lente debe haber un autor, alguien que asuma el riesgo de decir algo, con los elementos que tiene disponibles. Es una responsabilidad y un riesgo, pero también una oportunidad. En caso contrario, y siguiendo la idea de Rivas, se podrá ofrecer un comentario, dar una información, pero no se podrá hablar de la creación de una imagen.

²²⁹ Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 15.

²³⁰ José M. Birñas, Jesus Rodriguez, (Productores). (1999). *Creadores - Humberto Rivas [documental]*, *op. cit.*

5.8. Su presencia como fotógrafo argentino, años ochenta

Aunque la obra de Humberto Rivas se fue dando a conocer por sí misma, en algunas ocasiones, plataformas como la fotografía española, o –en menor medida– la fotografía latinoamericana y argentina, le permitieron dar a conocer su trabajo.

Desde 1974, con el Coloquio Mexicano de Fotografía, surgió el concepto de «fotografía latinoamericana» y rápidamente cobró vigencia en la escena internacional. Los mismos festivales: Venecia '79; Rencontres d'Arles; y el Mois de la Photo de París; fueron los escenarios en donde se dieron a conocer los fotógrafos latinoamericanos.

La fotografía argentina contaba desde 1973 con la editorial La Azotea fundada por Sara Facio y María Cristina Orive, que desde un comienzo permitió una fluida relación entre los fotógrafos nacionales y de otros lugares de América Latina y, posteriormente, una proyección de ésta hacia Europa y EEUU. Por otro lado, en 1979, tras el Coloquio Latinoamericano en México se creó el Concejo Argentino de Fotografía (CAF),²³¹. Ambos espacios fueron de gran provecho para la divulgación de las fotografías de Humberto Rivas.

El 18 de enero de 1981 Rivas escribía a sus padres: «Mañana salimos con María para París donde hago una exposición y luego iremos a Zúrich (Suiza)». Se refería a la exposición *Photographie Argentine Contemporaine* en la galería Agathe Gaillard de París en 1981, y su paso por Zúrich se debía al encuentro con Erika Billeter, directora de la Kunsthaus de Zúrich, quien estaba terminando el catálogo *Fotografie Lateinamerika: von 1860 bis Heute*, cuya exposición se realizó entre agosto y noviembre de ese mismo año. Esta muestra –traducida en España como *Fotografía Iberoamericana: Desde 1860 hasta nuestros días*– se presentó también en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1982).

²³¹ Sus miembros fundadores fueron: Alicia D'Amico, Eduardo Comesaña, Andy Goldstein, Sara Facio, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travník. *Fotografía en la Argentina*. Sara Facio p. 51

Su presencia en Europa como fotógrafo latinoamericano volvería después, en una muestra colectiva sobre el retrato en la galería Agathe Gaillard en 1983; en el Mois de la photo à Paris (1986); en el *22e Rencontres Internationales de la Photographie* en Árles (1991); y en la muestra *100 años de fotografía argentina 1890-1990* que se presentó, entre otros lugares, en Nueva York y Washington en 1995 y en Milán en 1997.

5.8.1. Buenos Aires, años ochenta

En Buenos Aires expuso en 1981-1982 en la galería Arte Múltiple y en agosto en la exposición *Vida argentina en fotos* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El comisario de la muestra, Sammer Makarius, quien había sido fundador del grupo *Fórum*, ubicó la figura de Rivas en el contexto de dicho grupo. Lo que no dejaba de ser desproporcionado, vista la amplia producción que Rivas estaba realizando en ese momento. El que no exista correspondencia entre Makarius y Rivas, así como el hecho que Rivas nunca haya mencionado su paso por el grupo, nos deja ver que esta relación no se extendió más allá de los pocos encuentros que tuvo en su juventud.

Algo diferente ocurrió en su relación con Sara Facio y María Cristina Orive –fundadoras de la editorial La Azotea–, con quienes mantuvo una correspondencia continua. Con Facio existió un respeto mutuo, ambos se necesitaban. A Rivas le interesaba mostrar su trabajo, y a Facio le interesaba vincular la obra de Rivas a la fotografía contemporánea nacional. Así lo expresaba Facio en una carta que le escribió: «me resultaba imposible hacer una revisión de la fotografía argentina sin incluirte».²³² Y, sin embargo, desde Argentina la lectura más pertinente sobre su obra no la realizó Facio,²³³ sino Nelly Schnaith y Joan Queral en: *Copola, Humberto Rivas: Fotógrafos argentinos* del Centro Editor de América Latina (1982). Tendrían que pasar varios años, para que se hiciera una lectura más amplia de su trabajo en Argentina, hasta 2014, con la muestra antológica en el Centro Recoleta, con el comisariado de Adriana Lauría. En este sentido, la escena argentina no ha sabido

²³² Correspondencia, carta enviada por Sara Facio a Humberto Rivas el 20 octubre de 1994. Material Archivo Humberto Rivas.

²³³ Dos libros en los que habló sobre Humberto Rivas, fueron: *Fotografía Argentina Actual*. Buenos Aires: Editorial La azotea. 1981. Y, *La Fotografía en la Argentina: Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: editorial la Azotea. 1995

incorporar para su beneficio la figura de Humberto Rivas y lo que representa en el contexto de la fotografía internacional, concretamente en el español.

En su primer regreso, Rivas aprovechó para realizar varios retratos a artistas como Borges, *Jorge Luís* (1980), Roberto Páez, *Roberto*, 1980, y también a su padre y madre *Umilina y Tito*, 1980 (véanse en catálogo PA343.4-1, PA361.2-1, PA367.2-1 respectivamente). Volvería a Argentina cuatro años después, en 1984, cuando llevó fotografías para sus exposiciones: *Humberto Rivas: su obra fotográfica* en el Museo de la Ciudad de Córdoba, y el año siguiente en el Museo Provincial de Bellas Artes, en Salta.

Este segundo viaje lo aprovechó para realizar algunas fotografías en Buenos Aires. Edificios abandonados al caer la noche, como *Buenos Aires* (1984), un parque con árboles en *Buenos Aires* (1984), y varios barcos abandonados en *Buenos Aires* (1984). También realizó algunas fotografías en color de las esquinas de Buenos Aires como, *Avellaneda* (1986) y *Buenos Aires* (1986). Ese año estuvo con su familia en la provincia de Corrientes, al noroeste de Argentina, visitando a una amiga de María, Cristina Llano. Donde realizó varias fotografías, una de esas fotos es *Corrientes* (1986). Véanse en catálogo PB1094-1, PB1112-1, PB1095-1 PC5.3-1, PC4.1-1, PB1313-1 respectivamente)

De regreso a España, mantuvo el contacto con la galerista Ruth Benzacar, propietaria de la galería homónima en Buenos Aires. Allí expuso en 1986 dejando seis fotografías en la trastienda para la venta. Notas de prensa publicadas en *La Razón*, *El Tiempo Argentino* y *El Cronista Comercial*²³⁴ hacían eco de la muestra.

El año siguiente de 1987, Rivas envió desde Barcelona, treinta fotos con su amigo Roberto Alvarado –quien había sido su compañero de trabajo en el Di Tella–, para una muestra colectiva en la galería Omega, en La Plata. Según la correspondencia, Rivas donó una obra para el acervo y manifestó su interés de que, en el montaje, las fotos fueran mezcladas y no separadas por temas –de retratos, paisajes, naturalezas–.

²³⁴ Documentos personales de Humberto Rivas, 1982, Archivo Humberto Rivas.

Hacia finales de la década, el 29 de enero de 1988, recibió una carta del director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA),²³⁵ Osvaldo Giesso, le notificaba que había sido aceptada su propuesta de realizar una exposición en el Centro, para lo cual dispondría de tres salas en la parte baja. La muestra se llamó *12 años* y presentó alrededor de cien fotografías, siendo la muestra más amplia realizada hasta entonces. La ilusión de una muestra tan completa, lo llevó a asumir varios gastos relacionados con la impresión gráfica: afiches, catálogos, invitaciones, etc.

Habría que resaltar el esfuerzo de Rivas por presentar su trabajo en Argentina. Se esmeraba por resolver todo lo relacionado con las exposiciones: el transporte de las obras, que en ocasiones él mismo llevaba cuando visitaba a su familia, o bien las enviaba con amigos; los marcos para las fotografías, la impresión de invitaciones, catálogos y afiches, que a veces tenía que asumirlo por su cuenta. Amigos suyos como Rubén Chiappini, le ayudaron como representantes durante esta década.

Él mismo llevó las fotos para la exposición en el CCCBA, cuando volvió con su familia en agosto de 1988. Ese año, viajaron de nuevo al noroeste donde realizó algunas fotos como *Corrientes* (1988) Además, visitó las cataratas de Iguazú, y Misiones, donde realizó *Iguazú* (1988) y *Misiones* (1988) De regreso a Buenos Aires fotografió el cementerio del barrio la Recoleta, *La recoleta* (1988). Véanse en catálogo PC5.2-1, PA921.6-1, PA917.2-1 y PA924.8-1.

Su presencia en la fotografía argentina no fue constante pero sí continua. A parte de las distintas exposiciones, participó dictando talleres sobre el retrato en la Escuela Argentina de Fotografía, durante los Encuentros Abiertos de Fotografía 1995 y en el Teatro San Martín ese mismo año. En 1998 con la idea de apoyar la recién creada colección de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) donó tres fotografías.

En lo que se refiere a su contacto con fotógrafos argentinos, debemos anotar su amistad con algunos, como Adriana Lestido (1955), JuanTravnik (1950), Marcos López (1958) y

²³⁵ A partir de 1990 cambió su nombre a Centro Cultural Recoleta

Marcos Zimmermann (1950). Pero realmente, no fueron personas con las que saliera a fotografiar. En sus viajes a Buenos Aires no disponía de mucho tiempo, y prefería pasarlo con sus amigos más cercanos y su familia; y cuando trabajaba en sus fotos, lo hacía solo, o viajando con María y sus hijos, como hemos visto.

Sin embargo, para estos fotógrafos, Rivas sí fue una influencia notable. Algunos comenzaron a ser publicados en España gracias a su figura, como por ejemplo en la revista Photovision, *Humberto Rivas entre dos generaciones* (1990), en la que participaron Oscar Pintor y Juan Travnik.

6. Entre los años ochenta y noventa

6.1. Su lugar en la fotografía catalana

Poco a poco se construyó un entorno en la fotografía catalana que insistía en el reconocimiento de la fotografía como medio de expresión artístico. El lugar que se le dio a Rivas en la década del ochenta, estuvo marcado por el carácter expresivo y subjetivo con el que sus retratos y paisajes, sin desconocer el motivo y respetando el medio, permitían acceder a un mundo misterioso y enigmático, un lugar de silencio en el que las cosas hablan.

Este entorno catalán, en palabras de Josep Rigol,²³⁶ fue descrito en su momento a partir tres corrientes. Una, con cierta inclinación hacia la fotografía fantástica o neo surreal, con fotógrafos como Manel Exclusa, Joan Fontcuberta, Jordi Guillumet; otra, con un lenguaje más experimental representado por Pere Formiguera y Mariano Zuzunaga; y, finalmente la que definió como «documentalismo poético», en la que incluía a Humberto Rivas, Manolo Laguillo y Manuel Úbeda. Conclusión: se orientaban hacia un concepto de fotografía bajo el signo del arte

Marta Gili,²³⁷ años más tarde confirmó estas corrientes, añadiendo sobre los fotógrafos que, como Rivas se insertan en el paisaje urbano, lo siguiente:

Los fotógrafos recorren estos territorios modernos [las ciudades] dejando constancia, por un lado, de los efectos de la sociedad posindustrial, y, por otro, de una sensibilidad entre acida y nostálgica. Los trabajos de Humberto Rivas, Manolo Laguillo, Manel Úbeda, Carlos Cánovas, Ferran Freixa, Marta Povo, Manel Exclusa y muchos otros darán fe en el Estado español de esta nueva corriente.²³⁸

Además, Gili rescataba las cualidades estéticas de esta nueva fotografía creativa española, en la que predominaba el rigor y el interés por una fotografía pura, en aras de

²³⁶ Eduard Olivella, Pep Rigol, «Primavera fotográfica para Catalunya», en *El correo dominical catalán*, 23 de mayo, 1982.

²³⁷ Marta Gili, «La consolidación de la fotografía española», en *Creación fotográfica a Espanya*, 1989, pp. 13-15

²³⁸ *Ibidem*, p.15.

darle una categoría de obra artística. Para que la fotografía fuera obra, tenía que ser objeto, un objeto con unas cualidades propias.

El aporte de Rivas a la consolidación de una etapa de maduración en la fotografía creativa española, se debe a dos aspectos: en primer lugar, que la idea de una fotografía creativa o artística en su caso se origina en Buenos Aires y posteriormente conecta con la inquietud de jóvenes fotógrafos en Catalunya. En segundo lugar, que además de su bagaje cultural, Rivas se interesó por dignificar la fotografía desde el conocimiento técnico. Es decir, su ambición por crear una fotografía en cuanto obra, lo llevó a depurar las imágenes y a dotarlas de cualidades estéticas propias de una obra de arte. Rivas, re significaba los procesos clásicos de creación fotográfica: cámaras de gran formato, uso de trípodes y el conocimiento del «sistema de zonas». Una idea que en los años ochenta, encajó perfectamente en unos intereses comunes incluso más allá del contexto español.

La búsqueda de una foto de «calidad», permitía argumentar más fácilmente la participación de la fotografía en el mercado del arte. «Los marchantes y las galerías intentan imponer ciertas pautas a la fotografía como pieza de colección. La fotografía creativa a de tener unas riquezas identificables de cara a museos y colecciones»,²³⁹ comentaba Marta Gili. Todas estas eran características que marcaban sus diferencias con la fotografía utilitaria como el fotoperiodismo o la fotografía publicitaria.

La percepción que tenía Humberto Rivas al respecto, era que la imagen debía corresponderse en su contenido y en su forma. Técnicamente debía estar bien resuelta para que cumpliera su objetivo, nada más. Sin embargo, el camino que él había optado, tenía como referentes el arte y la historia de la pintura. Partiendo incluso de los mismos temas de la pintura. Aunque personalmente, podía respetar las distintas maneras en que los artistas se valían de la fotografía para llevar a cabo su trabajo, su idea de la foto como cuadro –concepto clave de su propuesta como fotógrafo–, encajaba perfectamente con la manera en que la fotografía encontró su lugar en el mercado del arte, con el llamado «Fine Art».

²³⁹ Marta Gili, «La consolidación de la fotografía española», *op. cit.*, p.14.

6.2. Fine Art:

El Fine Art fue una manera de valorar la fotografía como objeto artístico. Dentro del proceso de legitimación de la fotografía como arte, el galerista, situado en la mitad entre el creador y el comprador o coleccionista, se vio en la necesidad de garantizar la “originalidad”²⁴⁰ de algo, que en el caso de la fotografía carecía de original, y debía trasladar este valor a sus distintas copias. El Fine Art se entendió como una jerarquía de los tirajes fotográficos que se comenzó a implantar siguiendo el ejemplo de las galerías norteamericanas de los años setenta. Cristina Zelich describió esas jerarquías del siguiente modo:

El *vintage*, copia contemporánea del negativo, realizada por el fotógrafo o bajo su control directo; la copia original realizada a partir del negativo original, pero que puede haber estado hecha posteriormente por el fotógrafo o bajo su supervisión; la copia moderna realizada después de la muerte del autor a partir del negativo original; la reproducción o copia obtenida re fotografiando un tiraje ya existente. Además, se establecen otras categorías según el uso al que se destina la copia fotográfica: copia de prueba, que sería una prueba intermedia realizada antes de la copia definitiva; las copias de prensa para que sean publicadas en medios impresos; la copia definitiva, que generalmente se usa en la exposición.²⁴¹

A partir de la exposición de Pla Janini en la galería 491 en Barcelona (1979), se comenzaron a adoptar estos parámetros por los fotógrafos catalanes. Parámetros que Humberto Rivas también siguió. Aunque nunca tuvo un número limitado de copias. Mientras estuvo vivo realizó «vintage», copias originales, y uno que otro tiraje, además de un número considerable de copias de prensa.

²⁴⁰ Aquí nos valemos del escrito de Zelich, en el que explica las tres acepciones del término “original”: unicidad, autenticidad e innovación. Cristina Zelich, «Les primeres galeries de fotografia a Catalunya (1973-1983)» en, *Nadala 2012: fotografia catalana contemporània. Dels anys setanta fins a l'actualitat*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2012. A su vez, Zelich se basa en un texto sobre la construcción del mercado fotográfico: *La construction du Marché des tirages photographiques*. Études photographiques, núm. 22, septiembre de 2008. Disponible en línea: www.etudesphotographiques.revues.org/index1005.html. (consultado el 14 de febrero de 2012)

²⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

La manera en que Rivas adoptó estos parámetros fue la siguiente. Casi siempre firmaba sus fotografías por detrás, colocaba un sello y marcaba la fecha. Conforme fue pasando el tiempo, en ocasiones colocaba dos fechas, la que conservaba la primera copia y la de la copia posterior. Pero, en muchos casos perdía el hilo de las fechas así que colocaba una aproximada. Su producción se concentró mayormente en copias de época y «copias originales». Las copias que realizó de manera indirecta, pero bajo su supervisión, comenzaron a partir de 1990 con un encargo que pidió a Manuel Serra, con motivo de la exposición *Humberto Rivas: fotografías 1978-1990*, realizada por la fundación la Caixa. A partir de ese año, puntualmente encargó el positivado a la empresa Sabaté de Barcelona. Estos encargos fueron pocos, comparados con el total de su producción, y se entienden como «copias posteriores», ya que fueron hechas siempre bajo su supervisión directa y desde el negativo original. Después de su muerte el Archivo Humberto Rivas ha realizado algunas copias modernas.

En el catálogo adjunto se reúne el completo de su obra en cuanto imágenes. Es decir, el número completo de fotografías que creó, pero no el número completo de copias que hizo de la misma imagen. Lo cual visto la cantidad de imágenes que existen dispersadas por distintos países supera nuestras posibilidades. Para catalogar cada imagen, hemos partido de cotejar su existencia en copias de época, salvo contadas excepciones que, por falta de esta, nos hemos servido de copias posteriores o modernas, y, en rarísimos casos, especialmente en fotografías realizadas en su primera etapa en argentina, que no volvió positivar, hemos constatado su existencia en catálogos y en prensa de la época.

6.3. Proyección internacional de Humberto Rivas y la fotografía española en el exterior

España, inmediatamente después de la dictadura, suscitaba atracción para muchos países, pero aparte, desde la Administración, hubo una voluntad de proyectar una nueva imagen tanto interior como exterior de España a través del arte.

Diversas acciones desarrolladas por los fotógrafos catalanes, en su interés por fortalecer un espacio para la fotografía, habían comenzado a internacionalizarse. Fue así como se abrió una puerta para que la fotografía catalana y/o española, y con ella la obra de Humberto Rivas, tuviera una repercusión internacional.

Humberto Rivas tuvo una activa participación en exposiciones internacionales durante la década del ochenta, que lo llevó incluso a estar más presente fuera, que dentro de España. De las 80 exposiciones en que participó en esta década, 38 colectivas y 10 individuales fueron en el exterior, mientras que al interior de España participó en 23 colectivas y realizó 9 individuales.

A principios de los años ochenta podemos señalar *Fotografía Española Actual* (1980), en Londres, Cardiff y Liverpool, Reino Unido. Una exposición en la que participó junto a Ferran Freixa, Cristina García Rodero, Rafael Navarro y Fernando Herráez. Otra exposición de este tipo se llevó a cabo en Brasil, *13 Fotógrafos Contemporâneos Espanholes* (1982), en la Salão Fuji, Sao Paulo, así como la colectiva *Fotografi Spagnoli Contemporanei* (1982) en Termoli, Italia.

A partir de 1986, se incrementó el número de exposiciones significativamente y aunque no vale la pena nombrarlas todas, podemos citar cinco importantes: *Ocho Fotógrafos catalanes* (1986), itinerante por distintos lugares de Bretaña, Francia; *Contemporary Spanish Photography* (1986), en la University Art Museum de Nuevo México, Albuquerque, EEUU; *New Trends in Spanish Photography* (1986), en la galería Perspektief de Rotterdam; *Creation Photographique en Espagne, 1968-1988* (1988), en el Musée Cantini, Francia, que itineró el año siguiente al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona; y finalmente *Fotoporto '88, Diez ejemplos de la fotografía de autor en España* (1988), Museu do Porto, Portugal.

Al margen de la fotografía española, Rivas fue invitado a través de la red de galerías Canon, de la cual hacía parte la galería Spectrum de Barcelona, a la galería Canon de Ginebra (1981) y a la Canon Photo Gallery de Amsterdam (1982). A Ámsterdam regresó

en 1988 en una importante muestra colectiva sobre el retrato que se realizó en las galerías Canon Image Center y Pulitzer Art Gallery. Ese mismo año de 1988 participó en otra gran muestra colectiva sobre el cuerpo humano *Splendeurs et misères du corps*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia.

Del mismo modo que la galería Forvm promovía su obra en festivales y muestras internacionales, como ocurrió, por ejemplo, con la muestra Beaux-Sinestre, Arles, 1986; Cristina Zelich, tan pronto dejó la galería *Fotomanía* en 1983, se dedicó durante un año a representar varios fotógrafos. Cuando la figura de representante no existía en España, Zelich viajaba con los portafolios de Anatole Saderman, Humberto Rivas, Toni Catany, Ferran Freixa y Lluís Bover a galerías en París, Arlés y Ámsterdam. En una de estas visitas a Arlés, Zelich contactó con Jean-Claude Lemagny, responsable de la Colección de Fotografías del Departamento de Estampas y de la Fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia (BnF), quien compró obra de fotógrafos catalanes. Actualmente la BnF conserva treinta y cinco fotografías de Humberto Rivas. Lemagny insistió para que desde las instituciones se apoyara la fotografía creativa, aprovechando una ley de depósito legal del gobierno francés, pudo comprar obra a varios fotógrafos españoles para la colección de la BnF. De igual forma Lemagny había sido quien había apoyado la creación del Departamento de Fotografía de la Fundación Joan Miró (1975).

También es importante nombrar algunas publicaciones que mostraron el trabajo de Humberto Rivas en el exterior. Desde su llegada a España, de manera más bien rápida, su obra fue valorada en el ambiente internacional en publicaciones como *Photocinema* (1977), *Gran Bazaar* (1982), o el libro *Fotografía Europea Contemporánea* (1983). Posteriormente autores españoles como el caso de Joan Fontcuberta y Cristina Zelich se apoyaron en su obra para dar cabida al discurso de la fotografía española. Publicaciones como *Dumont Foto 4* (1982) y Revista *Perspektief* Nº 18/19 (1984), respectivamente. La divulgación de su trabajo en revistas especializadas, se ha explicado en el capítulo de dedicado al estado de la cuestión, aquí solo nombramos estas dos, para dar contexto a una serie de sucesos internacionales en los que estaba inmerso en esta década.

6.4. Su faceta pedagógica o una idea de fotografía

Rivas desarrolló una actividad pedagógica constante a partir de su llegada a España. Esta actividad se desarrolló, por un lado, en academias, institutos de fotografía, universidades, cursos, talleres y conferencias, del que nos consta, además, por textos y esquemas preparatorios de su mano conservados en el Archivo Humberto Rivas. Por otro lado, sus ideas sobre la creación fotográfica se difundieron también en distintas entrevistas; y finalmente contamos con el testimonio de fotógrafos amigos como el caso de Manolo Laguillo, Mariano Zuzunaga, su hijo Salvador del Carril, Lluís Blanch y Manuel Serra quienes aprendieron trabajando con él y compartieron experiencias.

En una primera aproximación, su faceta pedagógica -o por extensión su idea de fotografía- se resume en tres puntos: instinto, técnica y tradición artística. El modo en que Rivas asumió la enseñanza de la fotografía, está íntimamente conectado con la manera en que encaró su propia creación artística y aquellos tres aspectos son fácilmente detectables en su obra. Si se interesó en transmitirlos fue porque los encontró de gran beneficio en su propia experiencia como creador.

6.4.1. El instinto

Rivas manifestó en múltiples ocasiones que la manera en que emprendía la creación de una imagen se debía a un impulso natural. Nada premeditado. Se dirigía hacia algo que le atraía sin una aparente lógica, y su compromiso como artista estaba en dar forma a esa intuición inicial. Del mismo modo, en sus clases se interesó por alentar en los alumnos esa idea. Lo más importante a la hora de comenzar la elaboración de una imagen, era lo que el estudiante quería emocionalmente y/o conceptualmente decir, sin importar por qué. Y todo debía girar en apoyar esa semilla inicial. En otras palabras, hacer caso a la necesidad vital que lleva al artista a decir las cosas como su sentimiento se lo pide. Ese debía ser el comienzo.

Salvador del Carril nos contó que, al poco tiempo de llegar a España, acompañó a Rivas a dictar en unos talleres sobre el retrato, muy posiblemente al realizado en la galería Spectrum en 1977. A Salvador le inquietó que Rivas se mostraba realmente interesado por entender qué era lo que cada alumno quería expresar. Más que en decirles cómo tenían que hacer las cosas o qué debían hacer, constantemente les dirigía preguntas como, «¿qué quieres hacer?» «¿qué quieres decir?»

Su interés por alentar este aspecto tenía un origen doble. Para Rivas la creación de una obra estaba ligada a una necesidad vital, como hemos dicho. Pero, además, porque tenía la convicción de que existía una cierta imposibilidad en llegar a comprender por qué él como artista hacía lo que hacía: «... yo debo cuestionarme por qué hago las cosas como las hago y no de otra manera. Sería idiota no preguntárselo. Pero estoy convencido de que llega un punto del que no pasas».²⁴² Su compromiso con el arte partía de un sentimiento tan inexplicable como necesario, y por eso era importante respetar ese impulso natural, aunque en el fondo fuera imposible explicárselo racionalmente

En la imposibilidad de entender lo que el artista quiere decir basaba el respeto y el espacio que necesitaba esa vocación instintiva. Era el modo en que el artista accedía a la creación de una obra que se explica solo a través de sus propias formas. Por esto alentaba a que sus alumnos se internaran en la exploración de sus propios sentimientos y no partieran de condiciones premeditadas.

En los apuntes y notas de sus clases encontramos una cita del fotógrafo Robert Doisneau (1912-1994) que apuntan en este sentido. El texto partía de una pregunta que se le hacía al fotógrafo francés: ¿cuándo creía que había conseguido su calidad formal y su sentido de la composición? A lo que Doisneau respondía que realmente no encontraba una explicación a eso, había nacido con esos instintos. Sus fotografías las había hecho sin ningún conocimiento previo, y fueron personas, como el crítico John Szarkowski, que lograron interpretarlas, «fue el primero que demostró tener ojo y que comprendió mi

²⁴² Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 52.

obra», concluía Doisneau²⁴³. Al respecto, Rivas escribió en sus notas: «En nuestro lenguaje formal hay siempre algo borroso, no totalmente conocido por nosotros mismos y que debemos respetar. En ese misterio está el impulso a seguir buscando expresarnos. Y para esto expresarnos».²⁴⁴

Rivas se refería a dos cosas: primero, dejar de un lado la necesidad de comprenderse, ayuda a que la expresión aflore. Y segundo, la necesidad de comprenderse nos puede llevar a querer encontrar «fórmulas» y recetas hechas bajo las cuales creemos que la creación funciona. Es justamente en la necesidad del artista por resolverse en el misterio e intentar comprenderse, en que somos creativos. «En el arte como en el amor las formulas no sirven para nada»²⁴⁵, decía.

Muy al contrario, creer en las fórmulas en el momento de crear, podía ser tremendamente nocivo. Y a esto nos podemos referir trayendo una anécdota contada por Lluís Blanc. Al regreso de uno de sus viajes con motivo de sus campañas publicitarias, al parecer era la India, habían tomado unas fotos personales, y estaban mirándolas en casa de Humberto. Cuando Blanc mostró sus fotos, María Helguera comentó que parecían copiadas de Humberto Rivas. Blanc se sintió avergonzado, algo de razón tenía, puesto que realmente estaba siendo influido por el estilo característicos de Rivas, pero le llamó la atención la respuesta que dio Rivas: «da igual, copia a quien quieras, menos a ti mismo». Ya sabemos que copiar a sus maestros era un camino válido, pero además, copiarse a sí mismo, como principio creativo, en el sentido de querer regir la creación a fórmulas bajo las cuales ya ha sucedido, no garantiza que vuelva a suceder. Pero más allá, evita el eje principal de acto creativo: el enfrentamiento con el tema y la necesidad de expresarse, es allí donde surge la obra.

²⁴³ Documentos personales de Humberto Rivas, *Fotografía creativa*, Archivo Humberto Rivas.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Entrevista en video a Humberto Rivas, Buenos Aires, por Augusto Zanela, *op. cit.*

6.4.2. La técnica

Si abrir un espacio para la intuición permitía al artista a volcarse a la elaboración de una imagen personal, igualmente importante era soportar esa aproximación en un exhaustivo conocimiento de la técnica del medio que se emplea. Es más, era el conocimiento de la técnica el que brindaba la libertad de decir lo que se quería decir y cómo se quería decir.

Una vez más era un argumento que partía de su propia experiencia. Es preciso recordar que Rivas fue autodidacta. La disciplina, el orden y el desarrollo de sus propios métodos, fueron imprescindibles para avanzar en sus objetivos. Si volvemos a lo que Salvador del Carril nos explicó de Rivas como ayudante desde 1985; el aprendizaje técnico, Rivas lo realizaba en base a un método de prueba y error. Y para ello experimentaba con pruebas de todo tipo: cambiando la iluminación, los papeles, las películas y los tiempos en el proceso de revelado. Todo lo anotaba ordenadamente en cuadernos que utilizaba por años, llegando a saber exactamente qué necesitaba en cada ocasión. A este aprendizaje solitario abría que sumar el estudio del sistema de zonas que realizó junto a Laguillo. Fue esta rigurosidad la que le permitió entender y controlar la técnica fotográfica.

El hecho de aprender solo, hizo también que tuviera que inventar maneras propias de resolver sus necesidades. Era sabido por todos que llevaba consigo una brújula, para cuando le interesaba un lugar, poder entender el recorrido del sol y así saber a que hora del día se proyectaba en el lugar la luz deseada, para así volver a tomar la foto. Y como veremos más adelante, si el sol no llegaba a alumbrar el lugar como lo requería, recurría a ciertas técnicas para resolverlo.

El hecho de que hubiera recurrido sus propios métodos, le hizo entender que no tiene sentido aprender la técnica por sí misma, es decir, buscar una exhibición de técnica, sino que el artista debe aprender en función de sus necesidades: «Me gustaría estar tan distante de una técnica depurada vacía de contenido, como de un contenido mal expresado por deficiencias técnicas».²⁴⁶ Pero también comprendió que había invertido

²⁴⁶ VV.AA., *11 Fotógrafos Españoles*, op. cit., p.150.

mucho tiempo para aprender aspectos básicos que podían aprenderse de un modo más rápido. Por ello sus clases técnicas consistían, a groso modo, en la enseñanza de unos aspectos básicos, y sobre todo, que el alumno fuera capaz de resolver conscientemente sus necesidades técnicas. Que entendiera cómo funcionaba el medio. «Qué es lo básico para ser un fotógrafo de verdad? Nadie te lo puede enseñar. Pero si que te pueden enseñar los mecanismos, ciertos hábitos, una metodología para encontrar tu camino».²⁴⁷

Su premisa era: «Sin luz no hay foto». Así que en sus clases se dedicaba, desde la ejecución de ejercicios, a explicar algunas formas en que se podía utilizar la luz tanto en estudio, como en exterior. Desde finales de los setenta y durante la década del ochenta, sus talleres estuvieron dedicados al retrato y al desnudo, es decir en el estudio. Y a partir de la década del noventa enseñó fotografía en exterior en talleres sobre el paisaje, con luz de día y de noche. Como implementos utilizaba un equipo de mínimo tres flashes, pantallas reflectoras, pantallas para tamizar la luz, y si era posible un spot. Requería un aula para la clase teórica, que generalmente era la primera y la última, en la que mostraba algunas diapositivas, y en la que finalmente se evaluaban los resultados y se intercambiaban opiniones; los otros días –en un taller que podía durar cinco o seis días–, se realizaba la parte práctica en un plató y en el exterior. También se valía de la presencia de una modelo, y objetos para componer bodegones. Las fotografías realizadas en blanco y negro, los alumnos debían procesarlas en el laboratorio, y cuando trabajaban en color pedía que lo hicieran en diapositiva para poder disponer de las fotos, como máximo un día después.

Para ilustrar algunas de sus clases podemos referirnos las notas personales que usó en los talleres: *La fotografía creativa* (1991),²⁴⁸ *La iluminación* (1994) y *El retrato desnudo* (1996).²⁴⁹ Había dibujado trece gráficos en los que se planteaban varias alternativas de iluminación. Una cámara estática frente al sujeto o bodegón, a partir de la cual proponía los siguientes cambios: luz rebotada con paraguas, luz directa, luz con pantalla difusora, luz cenital directa, y pantallas reflectoras (blanca, negra y plateada); medición con

²⁴⁷ Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 51.

²⁴⁸ Llevado a cabo en la Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife, 1991.

²⁴⁹ Ambos se llevaron a cabo en el Aula de fotografía de la Universidad de Cantabria, 1994 y 1996.

fotómetro, aprender a iluminar con una, dos y tres luces; iluminación para la foto en color; y por último ejercicios exteriores con luz de día y con luz de noche. En varios casos sus talleres también consistían en el proceso de revelado de las películas y del positivado en papel.

Respecto a la fotografía en exterior, podemos referirnos a ideas que transmitió en una charla dictada en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya²⁵⁰ en 2001. Allí insistió en que se debía trabajar según las posibilidades del sol, pero, si las condiciones no lo permitían se podían plantear alternativas. Por ejemplo, realizar más de dos tomas en la misma película, en una primera los objetos menos luminosos, y una segunda, tras ajustar el diafragma uno o dos puntos por encima, captar aquello que proyectaba una mayor cantidad de luz. Esto mismo servía para los atardeceres en que se quería aprovechar la luz natural de lugares que en la noche no se ven claramente, y una segunda toma para destacar por ejemplo el cielo, o luces artificiales como las bombillas, que contienen mayor cantidad de luz. De este modo lograba en una misma foto las cualidades del día bajo una cierta penumbra nocturna. Llegando a hacer una imagen con matices excepcionales que muy seguramente en la realidad no se podrían apreciar de ese modo. También, proponía para la fotografía exterior, cambios en la exposición de la película, para dar cualidades de atardecer a lugares iluminados por el sol del medio día; o a partir de largas exposiciones desplazar ases de luz, por ejemplo, de coches. Así mismo, Rivas explicaba distintas maneras de alterar la luz ambiente combinándola con luz artificial, para lo cual ponía como ejemplo, que el fotógrafo hiciera una larga exposición para obtener un paisaje bien formado, y en mitad de la exposición disparara el flash, el cual debía iluminar el primer plano momentáneamente. Para esto era necesario haber ajustado con antelación el diafragma al flash, y adecuar, a ese diafragma, la velocidad adecuada para capturar el paisaje. Y un último ejemplo era aprovechar el efecto que produce una película hecha para una temperatura determinada en una luz contraria, por ejemplo, las luces fluorescentes de la ciudad, registradas con una película para tomas de día, podía producir unos colores verdosos, cambiando por completo la atmosfera del lugar.

²⁵⁰ Humberto Rivas, «Sense llum no hi ha foto», en el marco del ciclo *Materials fràgils: llum*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001.

Todos estos ejemplos hoy suenan extraños ante la utilización generalizada de las cámaras digitales. Y en este sentido cobran otro valor. Muestran un meditado estudio previo sobre la imagen, una exploración seria y en profundidad de la técnica fotográfica analógica, que han realizado un gran número de autores y dejando imágenes tremendamente expresivas y consistentes en el panorama de la creación visual. Entre otras cosas porque ha sido una elaboración artesana de la imagen. Rivas era un acérrimo defensor de que el fotógrafo, el creador de imágenes, debía tener el control de principio a fin en su elaboración. Así nos lo muestra un mensaje dirigido a un alumno: «Lamentablemente, Gonzalo, no podré darte mi opinión sobre las fotos que me enviaste, ya que el procesado de estos laboratorios no tiene nada que ver con tu realización técnica de tus imágenes [...] En la fotografía, como en cualquier disciplina artística, es el autor el que debe determinar toda la imagen, haciéndolo él o indicando lo que quiere en la totalidad del proceso. Si no puedes hacerlo tu, lleva a procesar a laboratorios profesionales. De todas formas, si quieres consultarme algo, no dejes de hacerlo».²⁵¹

Durante la década del noventa comenzó a incluir como parte del temario de sus clases secciones orientadas a alterar técnicamente el paisaje real, incorporar la luz artificial al paisaje, el paisaje imaginario; y a nivel del retrato -ya en la década de los 2000- temas como: la identidad del retrato, el retrato no descriptivo, la ficción, el autorretrato, la alteración del objeto, o la creación de objetos inexistentes. Técnicamente consistía en estudiar posibles cambios en el manejo de luz, así como la modificación del diafragma y los tiempos de exposición. Su enseñanza partía de elementos básicos, pero estaba orientada a explorar el medio en un amplio espectro.

En cuanto a la introducción teórica con que abría el taller, aunque se valía a menudo de frases de Doisneau, Man Ray o Cartier Bresson, esta no consistía en una aproximación histórica ni a la obra de los nombres de la fotografía, sino más bien a ciertos conceptos de la fotografía que Rivas se interesó por entender y explicar. En sus escritos hay una continua referencia a tres ideas: tema, forma y gramática. ¿qué entendía Humberto Rivas por cada uno? Por «tema» entendía, por ejemplo: el paisaje. En sus propias palabras: «La

²⁵¹ Humberto Rivas, escritos personales. Archivo Humberto Rivas.

elección del tema es fruto de nuestros gustos, creencias, sentimientos, ideologías y una buena parte de impulsos inconscientes. Generalmente es el punto de partida, lo que genera la búsqueda de nuestras formas para expresarlo. “Tengo ganas de hacer paisajes...”». A su vez, la «forma», como alcanza a intuirse en la misma frase, la entendía como la manera en que el tema se modifica en función de la expresión del autor. En este sentido: «a pesar de su enorme importancia, lo que nos hará conmover en un tema dado es la forma en que lo hemos podido utilizar para expresarnos», explicaba Rivas.

Su interés por referirse a la «gramática» en la fotografía, le llegó de la mano de su poeta de cabecera, Fernando Pessoa. Según el cual, el creador debía ser capaz de subvertir las propias estructuras gramaticales del idioma en pro de la expresión. Así lo explicaba Pessoa:

Mi sistema de estilo se asienta en dos principios [...] decir lo que se siente exactamente como se siente –claramente, si es claro; oscuramente, si es oscuro; confusamente, si es confuso–; comprender que la gramática es un instrumento, y no una ley. Supongamos que veo ante nosotros una muchacha de modales masculinos. Un ente humano vulgar dirá de ella, «Esa muchacha parece un muchacho». Otro ente humano y vulgar, ya más cerca de la conciencia de que hablar es decir, dirá de ella «Esa muchacha es un muchacho». Otro igualmente consciente de los deberes de la expresión, pero más animado por el afecto de la concisión, que es la lujuria del pensamiento, dirá de ella «Ese muchacho». Yo diré «Esa muchacho», violando la más elemental de las reglas gramaticales, que manda que haya concordancia de género, como de número, entre la voz substantiva y la adjetiva. Y habré dicho bien: habré hablado en términos absolutos, fotográficamente, fuera de la vulgaridad, de la norma, y de la cotidianeidad. No habré hablado: habré dicho.²⁵²

Rivas recurrió a menudo a este fragmento para explicar que la expresión debía pasar por un profundo conocimiento de las estructuras gramaticales del lenguaje, –lo que él

²⁵² Tomado de, notas personales, Archivo Humberto Rivas. Texto original, Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, 2.ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1997, pp. 28-29.

entendía como técnica de la fotografía—, para poder transformarlas en favor de lo que el autor quiere, o necesita decir.

Una aproximación de este tipo confirma una vez más su interés por ver las fotografías como cuadros. El aprovechamiento del plano, llámese pictórico o fotosensible, que para Rivas es el mismo, consistía en llevar el motivo representado al terreno personal. Rivas se plantaba en un terreno amplio y general que todas las artes parten de un mismo principio: una herramienta que debe ser controlada conscientemente por el profesional, un tema y una forma en que se interpreta.

En un sentido estricto, Rivas no abordaba la fotografía como objeto de análisis teórico. Su interés estaba en valerse de ella para la creación de sus propias imágenes. Una aproximación visual desde la emoción y las sensaciones. Sin embargo, estos intereses no evitaron que asumiera un posicionamiento, que entre otras cosas ayudó a construir el lugar de la fotografía creativa, de la cual fue precursor en España.

Al margen de las clases, y ciñéndonos ahora a las entrevistas que concedió, podemos profundizar en esta idea de la fotografía como cuadro. La cual cobró una mayor intensidad en el espinoso tema que se refiere a la fotografía como documento. Que en cierto sentido era antagónica, puesto que la imagen somete su sentido anecdótico a su aspecto netamente visual.

Rivas siempre desligó la fotografía de su carácter documental. Desde su percepción, la fotografía era incapaz de documentar, a lo sumo daría una información: «Quizás seguimos pensando, en lo más hondo, que hacerla es robar una imagen. Y no es robar una imagen, sino crear una imagen».²⁵³ El aspecto mecánico de la fotografía era un prejuicio que debía evitarse. Cada fotógrafo tiene su propia manera de ver las cosas y da una opinión personal. Incluso, cuando le preguntaron por qué no daba los negativos de sus retratos si alguien se los pedía, respondió: «Porque ya no es él, ni es una foto de él. Es

²⁵³ Manolo Laguillo, «Una conversación con Humberto Rivas», *op. cit.*, p. 17.

una foto mía. Debajo está escrito “José Carlos”, lo mismo que podría contestar “Gran Cañón del Colorado” o “Naturaleza en Primavera”». ²⁵⁴

Para Rivas el aspecto creativo en la fotografía estaba en la actitud frente a la realidad y no en la realidad por sí misma, «si veo una cosa que me gusta intento producir mis efectos sobre ella, para que la imagen sea mía». ²⁵⁵ En esta relación entre la fotografía y la realidad, Javier Roig le preguntaba en una entrevista: «¿Son el tiempo y el espacio los verdaderos materiales de la fotografía? ¿son las interrogaciones al espacio y al tiempo las que construyen el sentido de la fotografía ¿desde allí se significa?» A lo que Rivas respondía: «Sin duda el tiempo y el espacio son verdaderos materiales para la fotografía, como también lo son para las otras disciplinas artísticas, pero no lo son necesariamente un tiempo y un espacio que aparentemente vemos, sino un tiempo y un espacio que genera la búsqueda expresiva del autor y que no necesariamente aluden a una realidad determinada, sino que muestran el tiempo y el espacio interior del autor. Se puede acceder a un saber a través de una imagen, todo depende de la sensibilidad perceptiva del que mira y de la capacidad expresiva de la obra». ²⁵⁶

6.4.3. Referencias: la tradición de la pintura

Un último aspecto al que nos podemos referir en este apartado de su faceta pedagógica, es a su interés porque los estudiantes recibieran una educación más amplia en historia del arte. Rivas tuvo un contacto continuo a lo largo de toda su vida con la pintura, el cine y la poesía. Fueron su fuente de inspiración, y una manera de educarse. Del mismo modo que podía pasar muchas horas dentro del cuarto oscuro revelando y positivando sus fotos, pasaba tardes enteras viendo películas. Su afición por el cine nunca disminuyó. Podía repetirse la misma película muchas veces. Como si estuviera recibiendo una clase de iluminación, de fotografía o de creación cinematográfica. Era una persona que dedicaba mucho tiempo a ver arte, en los libros, delante de la pantalla y en los museos,

²⁵⁴ R. I. Aguirre, “Paisajes Humberto Rivas”, en *Excellence*, 1991, núm. 7, p. 123.

²⁵⁵ Agustín García Calvo, «La utopía verdadera: entrevista con Humberto Rivas», en *Tres al cuarto. Redes de lo imaginario: actualidad, psicoanálisis y cultura*, mayo de 1997, núm 2, p. 46.

²⁵⁶ Humberto Rivas, notas personales, Archivo Humberto Rivas.

era un espectador incansable. Por ejemplo, en las numerosas veces que fueron con María a Ámsterdam, solían visitar el Rijksmuseum, Museo Nacional de Ámsterdam, y observar por horas *La novia judía* de Rembrandt van Rijn. Fue su manera de aprender, no solo en el sentido racional: fijarse en cómo está elaborada; sino la sensación que puede llegar a producir una obra. Algo que, para él, ocurría allí, frente al cuadro, la película o la fotografía, permaneciendo con todos sus sentidos atentos, dejándose permear por su mensaje.

Esta relación constante con obras y autores relevantes de la historia del arte venía como sabemos, de su amistad con Distéfano y de su experiencia en el Di Tella, donde había vivido en un ambiente de creación que surgía del contacto con el arte, desde exposiciones, publicaciones, conciertos, obras de teatro, entre otros. Rivas había concebido la idea de que alimentarse de diversos lenguajes artísticos ayudaba en la concepción de un trabajo propio. Las primeras veces que se refirió abiertamente a que la educación en fotografía debía estar más ligada al mundo del arte y no tanto encerrada en aspectos técnicos propios solamente de esta, fue recién llegado a España:

La situación de la fotografía creativa en España actualmente padece de importantes limitaciones y falta de estímulos, apareciendo como lo más grave y urgente de solucionar, la falta de escuelas serias de fotografía, y digo serias en el sentido de escuelas que se ocupen de desarrollar al fotógrafo como un individuo que se expresa a través de un medio, en este caso la fotografía, y no en lugares que se ocupan solo de acumular una cantidad de conocimientos técnicos que luego solo se utilizarán por sí mismos.²⁵⁷

Muchas de las reivindicaciones que Rivas alentó en este sentido ayudaron a configurar un panorama más favorable para la enseñanza de la fotografía durante la década del ochenta,²⁵⁸ y quizás lo que más se acercaba a sus expectativas fue la incursión de la fotografía como especialización en la facultad de bellas artes a partir de 1980.

²⁵⁷ Humberto Rivas, notas personales, ca. 1976, Archivo Humberto Rivas (consultado el 4 de julio de 2017).

²⁵⁸ Además del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC) fundado en 1972, y el Photocentro y el CEV Escuela Superior de Comunicación Imagen y Sonido, ambos en Madrid fundados en 1975, o el mismo Centre internacional de

En su recorrido como profesor desde el primer taller en que participó como profesor, el *Taller mediterráneo de fotografía* (1976) hasta los últimos talleres que dictó en el Espai Fotogràfic del Centro Cívico Can Basté, Barcelona, ya entrados los años 2000, alentó a sus alumnos a que se interesaran por conocer la técnica fotográfica y por ampliar sus conocimientos de la historia del arte, lo cual también debe verse como un aporte, aunque fuera a título personal.

Pero quizás sus expectativas no se vieron cumplidas. En una entrevista que ofreció en el año 2001, Rivas solo rescataba la Escuela de Fotografía de Huesca, como un ejemplo importante en España, preocupada por integrar la historia del arte a su plan de estudios. Durante la Primavera Fotográfica del año 2000, participó en un debate en el que continuaba insistiendo en la importancia de incluir en las escuelas de fotografía estudios en humanidades e historia del arte, como si no hubiesen pasado dos décadas:

A pesar de la oferta actual en la enseñanza de la fotografía en escuelas, centros públicos y privados, es necesario modificar los conceptos actuales basados generalmente en el estudio de la técnica, la cual sin duda debe enseñarse profundamente, pero tan necesario como eso es la formación artística y humanista del alumno, conocer la historia del arte, enriquecerá al alumno y lo motivará a crear imágenes desde la fotografía como una disciplina más del arte.²⁵⁹

6.4.4. Algunos testimonios de quienes aprendieron viéndolo trabajar

Otro aspecto de su trabajo en la enseñanza lo encontramos con sus «aprendices», fotógrafos que lo reconocieron como un maestro, algunos con los que salía a fotografiar, otros con los que se reunía para mirar sus trabajos, mostrar el suyo, intercambiar opiniones y fotos. Fotógrafos para los que fue una referencia determinante: Francisco Navamuel, Juan Travnik, Mariano Zuzunaga, Manuel Serra, Adriana Lestido, Manolo

Fotografía Barcelona en 1978, que incluía formación; se había sumado la escuela IDEP Barcelona en 1981; Grisart, Escola Internacional de Fotografia en 1985; y el EFTI Centro Internacional de Fotografía y Cine, en Madrid en 1987.

²⁵⁹ Humberto Rivas, notas personales, Archivo Humberto Rivas (consultado el 20 de noviembre de 2016).

Laguillo, Lluís Blanc, Salvador del Carril, todos coincidieron en decir que Rivas enseñaba sin que realmente se lo propusiera. Algo muy parecido a lo que él había vivido con sus maestros Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman.

Las palabras del fotógrafo Manolo Laguillo describen su propia experiencia:

Lo que hacía Humberto de una manera magistral era darte confianza. Te prestaba atención. Y prestándote atención, tu caías en la cuenta de quién podrías llegar a ser. En la medida en que te prestaba atención, si te encontrabas en un momento inicial en el desarrollo de la vocación fotográfica, que alguien te prestara atención quería decir que igual no lo estabas haciendo del todo mal. Lo normal es que cuando uno empieza, uno se siente inseguro, lo normal es no tener confianza en uno mismo, y claro, que tu maestro, la persona con la que estas dando los primeros pasos, te preste atención y te considere, pues es muy buena señal. En ese sentido, no solamente enseñaba, sino que enseñaba a enseñar, es decir, era un ejemplo de cómo se podía transmitir conocimiento de una manera interesante y fértil.²⁶⁰

Este relato coincide con los años en que trabajaron juntos realizando fotos en la periferia de Barcelona, momento en que Rivas ejerció una influencia importante en los jóvenes fotógrafos catalanes. Su afabilidad, su ejemplo, fue un punto de apoyo para muchos. Y aunque pasaba el tiempo él continuaba teniendo esa misma actitud. La argentina Adriana Lestido también explicó la importancia de su contacto con Rivas: «cuando lo conocí personalmente en el '94, el encuentro marcó un hito en mi vida. Le había llevado las fotos de las presas. La generosidad de su mirada y la de su amada compañera, la pintora María Helguera, le dieron otra dimensión a mi trabajo. Nos hicimos amigos. El conectaba con lo mejor de cada uno, con la energía creadora. Estando con él daban ganas de hacer, de crear».²⁶¹

²⁶⁰ Entrevista en vídeo a Manolo Laguillo, 2010, Archivo Humberto Rivas.

²⁶¹ Adriana Lestido «Fotografiando el tiempo», en *Radar*, suplemento cultural del diario *Página 12*, 15 de noviembre de 2009. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5694-1005-2009-11-15.html> (consultado el 25 mayo de 2018).

Además, hubo en este tipo de contacto un aspecto relacionado con la praxis, con el acto de fotografiar. Volviendo al testimonio de Laguillo, lo explicaba así: «los que vimos trabajar a Humberto aprendimos de él a movernos, a fijarnos en lo que podía ser interesante, a esperar la luz, a tener paciencia, a ser metódicos y cuidadosos. Él te enseñaba la forma de encontrar tu propio *tempo*, tu propia voz...».²⁶² Desde su experiencia como docente, Laguillo ha comentado que trabajar en el arte de la fotografía tiene que ver con aspectos que se pueden racionalizar y explicar, pero también con aspectos que no se pueden explicar. El fotógrafo trabaja con su cuerpo, aprende a moverse y a situarse.²⁶³ En este sentido, la fotografía tiene que ver con algo muy físico, y eso es algo que, según Laguillo, no se puede enseñar, ni traducir a palabras, eso se aprende viéndolo. Cuando salían juntos a fotografiar Laguillo se sorprendía del instinto infalible que tenía Rivas para colocarse en el sitio preciso.

Parábamos, veíamos el sitio y él no dudaba ni medio segundo. Veías como agarraba su cámara y se iba directamente hacia un lugar donde plantaba el trípode. Y ahí, sin más, hacia la foto. A lo mejor corregía un poco hacia un lado. Pero claro, ante un edificio de treinta metros, que corrigiera su posición un metro, era un ajuste mínimo. Es decir, tenía un grado de precisión altísimo.²⁶⁴

Laguillo veía que Rivas era una persona que había desarrollado una serie de hábitos que daban el máximo de resultado con el mínimo de esfuerzo. Era un conocimiento que había adquirido, el saber hacer. Y aprendió imitándolo, de una manera inconsciente.

Algo muy similar nos explicó Lluís Blanc, y aunque este no terminó dedicándose a la fotografía, y no se apropió de este modo de hacer en el sentido en que lo hizo Laguillo, sí es interesante ver como coinciden en definir esa actitud tan certera. Cuando Blanc lo veía coger su cámara, desplazarse a un punto específico, del cual corregía un mínimo su posición, se preguntaba ¿dónde habrá visto la foto? Pero cuando se acercaba y miraba por el visor de la cámara, veía una composición completa. Lo mismo ha dicho el fotógrafo

²⁶² Manolo Laguillo, «El contexto de una conversación», en Pep Benlloch, *Humberto Rivas*. Madrid: Fundación Mapfre, 2018, p. 188.

²⁶³ Entrevista en video a Manolo Laguillo, Archivo Humberto Rivas (consultado el 7 de junio de 2018).

²⁶⁴ *Ibidem*.

Juan Travnik, con quien salió algunas veces en Buenos Aires: «Cuando armó el trípode ya sabía qué iba a hacer. Puso la cámara, encuadró por el despulido, se corrió un par de pasos a la derecha, un metro para atrás y ya estaba midiendo la luz. Puso un chasis en la 10x12, agarró el cable disparador, miró una vez más para asegurarse de que no pasara nadie y tomó la foto».²⁶⁵

En algunos casos Rivas seleccionaba los lugares con varios días de anterioridad, pasando a distintas horas para mirar la luz, pero en muchos otros, eran lugares a los que iba por primera vez. Su exactitud nos muestra que veía la foto antes de disponerse a tomarla. Y la veía, porque constantemente estaba fabricando dentro de sí una emoción visual, que lo llevaba a detenerse en el punto exacto ante algo que daba sentido a su búsqueda. Muy seguramente lo que les atraía a estos fotógrafos era esa relación artística, sensible con la elaboración de la imagen, en un medio que parecía estar destinado a captar un momento, Rivas inspiraba la confianza de ir construyendo ese momento dentro de cada uno.

Salvador del Carril también se refirió a algunos trabajos que realizaron en el espacio urbano. Al ser su ayudante era el encargado de parar el tráfico y a los transeúntes, para que no cruzaran en el momento en que se tomara la foto. Con todo listo para tomar la foto, el tráfico cortado y la gente esperando, de repente Rivas, en vez de tomar la foto, con absoluta calma, esperaba un momento y, absorto en sí mismo, solía dar una calada a su pipa. El momento era insoportable para su ayudante ante la aglomeración de personas. Pero Rivas no se inmutaba y tras unos segundos en que respiraba ese silencio interior, con la misma actitud impasible tomaba la foto. Este gesto nos dice mucho de su forma de ser, de su obra y de lo que podían sentir quienes lo veían trabajar. El respeto por su trabajo, se evidenciaba en la manera como lo hacía. Con la calma y precisión que se requería. Pero también nos muestra un fotógrafo que impone a su trabajo un cierto misticismo, una solemnidad.

²⁶⁵ Juan Travnik, «Tenés que conocer las fotos de Humberto», en *Radar*, suplemento cultural del diario *Página 12*, 15 de noviembre de 2009. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5694-1006-2009-11-15.html> (consultado el 25 mayo de 2018).

De un modo diferente encontramos la experiencia del fotógrafo Manuel Serra. Durante la década del ochenta, Serra, además de dedicarse a tomar sus fotos comenzó a trabajar como positivador. Tenía su laboratorio, y si algún amigo fotógrafo necesitaba los servicios de copiado, sabía que Serra hacía ese trabajo muy bien, era una manera de ganar un dinero para vivir, aunque después se lo tomó como una profesión y se dedicó también a la restauración. Con motivo de la exposición realizada por la Fundación Caixa de Barcelona 1991, Humberto Rivas necesitó realizar un volumen considerable de copias, alrededor de cien. Así que le encargó a Serra el trabajo de positivar las copias. A raíz de esta experiencia Serra explicaba lo siguiente:

«Humberto me proporcionó un matiz a la hora de imprimir, ya que rompía unos esquemas que yo estuve elaborando a partir de un maestro norteamericano [Fred Picker (1927-2002)], referente a la interpretación del propio Sistema de Zonas».²⁶⁶ Serra, había estudiado el «sistema de zonas» en la Universidad de Nottingham, y le había tomado su tiempo asimilarlo y ponerlo en práctica. Cuando comenzó a trabajar en las copias de Rivas, este le decía, «yo quiero que el tono de la piel sea como el color de la cera. Que no haya un exceso de gris». Pero a Serra no le coincidía ese tono con la manera en que había aprendido a interpretar el color de la piel.

Dentro de la escala de diez u once niveles que permite el «sistema de zonas», el tono de la piel humana, más exactamente el tono de piel caucásica, ya está establecido, y corresponde al número seis, es un gris bastante consistente. Pero Rivas siempre le decía: «me sobra gris». Explicándole que quería los rasgos más definidos. Manuel se dio cuenta de que Rivas interpretaba estos valores de otra manera. Al respecto nos comentó: «Humberto me aportó esa buena lección, de decir, el tono de la piel se puede interpretar de otras maneras, para transmitir otras sensaciones».²⁶⁷ En conclusión, estas experiencias nos muestran que su pedagogía iba más allá de las aulas. Es un legado para quienes lo vieron trabajar y para quienes se interesan por conocer la manera en que realizó su obra.

²⁶⁶ Entrevista realizada a Manuel Serra, Barcelona, el 13 de junio de 2015.

²⁶⁷ Entrevista Manuel Serra

6.5. Fotografías en color

Aunque gran parte de su trabajo fue realizado en blanco y negro, Rivas tuvo un especial interés por realizar fotografías en color. Esta parte de su producción consta, según nuestro catálogo de 71 fotos, y se concentra en la década del ochenta.

El color era una técnica que conocía bien, porque la usaba habitualmente en sus trabajos publicitarios, pero en el terreno de su expresión, fue muy cuidadoso al momento de usarla. Sus primeros trabajos datan de 1981, aunque hay algunos sin datar que pueden ser de finales de los setenta. Son paisajes urbanos, esquinas de calles, muros de casas que denotan el paso tiempo, muchas abandonadas y otras deshabitadas, tiendas y puestos cerrados en los mercados, y de modo singular, la de un niño en la calle. Están elaboradas en negativo a color y copiadas en papel plástico (RC).

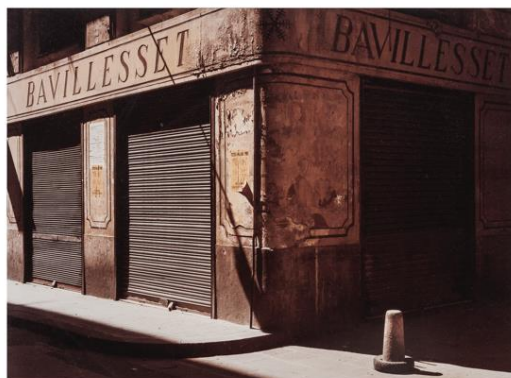


Fig. 122. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1981, 26 x 36 cm., copia cromogénica sobre papel plástico.



Fig. 123. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1980, 25 x 36 cm., copia cromogénica sobre papel plástico.



Fig. 124. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1980, 26 x 26 cm., copia cromogénica sobre papel plástico.

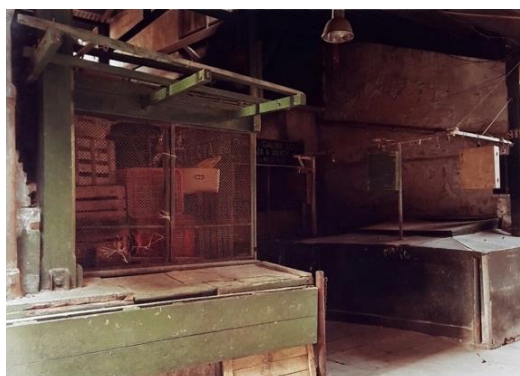


Fig. 125. Humberto Rivas, *Sin título*, ca. 1980, 25 x 36 cm., copia cromogénica sobre papel plástico.

Rivas continuó trabajando en esta técnica posteriormente, aunque con menor frecuencia cuando comenzó a realizar fotografías en Cibachrome. En 1982 realizó la fotografía del interior de un edificio, al parecer en París, en el que aparece un pasillo de color violeta (Fig. 127). Nos llama la atención, porque realizó otra muy similar en blanco y negro (Fig. 128). Es algo que comenzará a realizar en adelante, tomar fotografías con diferentes tipos de negativos. También, nos llama la atención un bodegón realizado en 1983, ya que fue el único que realizó en color.



Fig. 126. Humberto Rivas, *Sin título*, 1983,
31 x 26 cm., copia cromogénica sobre papel plastificado



Fig. 127. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982,
26 x 26 cm., copia cromogénica sobre papel plastificado



Fig. 128. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

A partir de 1985 comenzó a realizar fotografías en Cibachrome, una técnica que, aunque su copia es más delicada, –ya que el copiado se realiza de positivo a positivo, y el resultado final es como tener un gran negativo impreso que fácilmente se puede rayar– le ofrecía una mayor calidad cromática para sus intereses. Además, garantizaba mayor duración.

En las fotografías que realizó entre 1985 y 1986, Rivas solía tomar la misma foto cambiando de negativos, en Cibachrome, en RC, y blanco y negro. Un ejemplo de esto es *La Cama de Vallmanya*, 1985, el fotógrafo realizó dos fotos con un negativo blanco y negro, y otra en transparencia Cibachrome (Fig. 129-131). La diferencia entre las dos en blanco y negro está en la cama, hecha y deshecha, pero la cámara no se movió de lugar. Que la cama esté deshecha en una de las fotos, incluye una anécdota. Esa fotografía se realizó en la casa del reconocido político catalán Francesc Macià. Su nieta M^a Teresa Peyri i Macià, había invitado a Humberto y a María a la casa. La mañana que llegaron, Rivas encontró la habitación que sale en la foto con la cama deshecha, se interesó por fotografíarla y decidió volver más tarde. Cuando regresó, la habitación la habían «arreglado» para la foto y la cama estaba hecha. Así que realizó la primera fotografía de este modo, pero después no se aguantó las ganas y la deshizo tirando la manta para un lado. Otro ejemplo del uso de negativos diferentes lo encontramos en la esquina interior de una estancia, la realizó en Cibachrome y en blanco y negro (Fig. 132-133). Hizo lo mismo el año siguiente en *Buenos Aires*, 1986, cuando llevó a cabo tres tomas, RC, Cibachrome y blanco y negro; también en *Sarria*, 1986, con dos fotografías, una en RC y otra en Cibachrome. (véanse en catálogo PC4.1-1, PC4.1-2, PB1314-1, PC5.1-1, PC5.1-2 respectivamente).



Fig. 129. Humberto Rivas, *La cama de Vallmanya*, 1985, 28 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 130. Humberto Rivas, *La cama de Vallmanyà*, 1985, 19 x 24 cm., Cibachrome

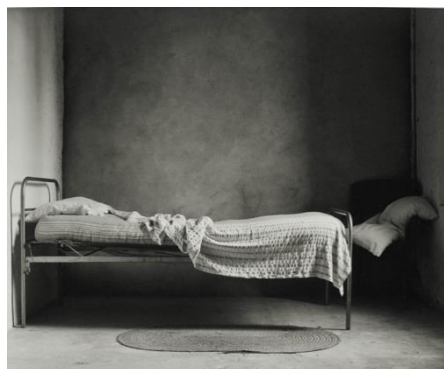


Fig. 131. Humberto Rivas, *La cama de Vallmanyà*, 1985, 28 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

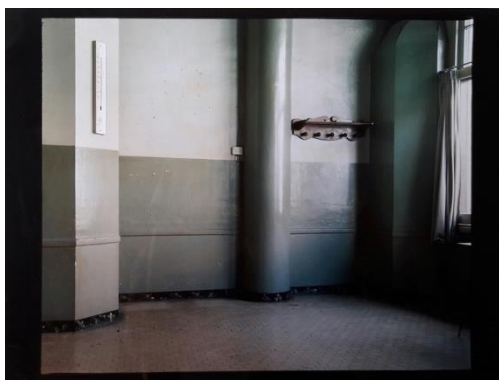


Fig. 132. Humberto Rivas, *Sin título*, 1985, 28 x 34 cm., Cibachrome



Fig. 133. Humberto Rivas, *Sin título*, 1985, 28 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

La necesidad de registrar el mismo lugar en distintos negativos tiene una explicación: para él, eran dos fotografías diferentes. A la vez, que nos muestra su manera de aprender haciendo. Realizar fotos «iguales» con distintos negativos era explorar distinta formas de expresión. Aunque no deberíamos descartar la idea que este año 1985, es cuando comienza a trabajar en Cibachrome y que podía existir una desconfianza de si iba a obtener los resultados esperados, y por ello, obtenía también por realizar la fotografía en Blanco y negro, o en RC, para asegurarse de obtener algunos resultado. Sin embargo, conforme pasa el tiempo, Rivas continúa cambiando sus negativos, así que había una decisión estética.

A partir de 1987 realizó mayormente Cibachrome. Algunas de estas fotografías las realizó en Valencia, Barcelona, Corrientes (Argentina) y Ámsterdam. Esquinas de calles, fachadas de casas y almacenes abandonados (Figs. 134-137 y 139). En 1989, realizó tres fotografías en Martorell, que llaman la atención por los tonos extremadamente fríos que trabaja y que además fotografió también en RC, lo que nos hace pensar que estaba explorando los

tonos azules y dorados. Lo que nos confirma esta exploración es el virado azul que da a una desus fotografías tomadas en Menorca ese mismo año (Fig. 138). Finalmente, en 1990 fotografió una calles en Colonia Uruguay y su última fotografía en color el interior de un baño en 1993.



Fig. 134. Humberto Rivas, *Valencia*, 1987, 34 x 46 cm., Cibachrome



Fig. 135. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1989, 37 x 47 cm., Cibachrome



Fig. 136. Humberto Rivas, *Corrientes*, 1988, 24 x 48 cm., Cibachrome



Fig. 137. Humberto Rivas, *Amsterdam*, 1988, 28 x 34 cm., Cibachrome

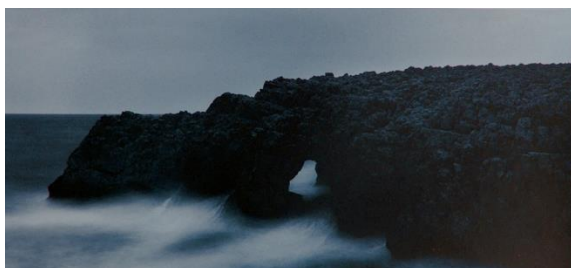


Fig. 138. Humberto Rivas, *Cabo Nati*, 1989, 19 x 36 cm., monocromo, gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 139. Humberto Rivas, *Martorell*, 1989, 27 x 38 cm., Cibachrome

A pesar de las grandes ventajas que le ofrecía el Cibachrome, sobre todo en la pureza y brillo del color, dejó de utilizarlo a principios de los noventa. En parte debido a los altos costos que implicaba y la contaminación que generaba. Posteriormente, también dejó de trabajar en RC. La razón fue el tener que encargar el revelado y copiado a terceros. Aunque en un principio –con el Cibachrome– intentó realizar el proceso de revelado y copiado él mismo, era algo que requería mucho trabajo y una infraestructura que no tenía. A Rivas siempre le interesó tener el control, de principio a fin en la producción de sus imágenes, tal como lo realizaba en su casa con el blanco y negro. Así que enviar una parte del trabajo a un laboratorio externo nunca terminó por convencerlo y finalmente abandonó el color.

Sus obras en color las realizó desde una paleta controlada, en la que se ve una clara conciencia de la temperatura del color. De este modo, sus fotos se sumergen en una misma atmosfera hacia los colores cálidos o hacia los fríos. En la conferencia dictada en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (2001), Rivas manifestó su interés por la escuela norteamericana que trabajó el color, en particular fotógrafos como Mitch Epstein y Joel Meyerowitz. Un libro que conservaba en su biblioteca y que puede darnos una idea de sus influencias es *The New Color Photography* (1981).²⁶⁸ En estos fotógrafos hay un interés –refiriéndonos a sus paisajes urbanos– por contrastar distintas temperaturas. Es decir, utilizar las películas para día o para noche en el sentido contrario de su objetivo, produciendo efectos en las luces artificiales, fluorescente y de cuarzo, provocando verdes, naranjas y rojos muy acentuados. También estos autores usaban con frecuencia distintos filtros. Esta manera de hacer es patente en Rivas en imágenes como *Sin título*, 1983, y *Martorell*, 1989 (véanse en catálogo PB868-1, y PC6.3-1).

Respecto a sus retratos en color, fueron más bien pocos, alrededor de diez. Fue algo en lo que insistió bastante, pero sin llegar a tener un resultado que le satisficiera. Así lo confirmó en una entrevista radial, cuando le preguntaron si hacía retrato en color, respondió:

²⁶⁸ Euclaire, Sally. *The New Color Photography*. New York: Abbeville press, 1981.

El color me interesa muchísimo, sobre todo porque sigo queriendo y disfrutando mucho de la pintura, aunque yo no la haga. Mis fotografías las he hecho en blanco y negro, quizás por una tradición conmigo mismo, he trabajado en blanco y negro desde el comienzo. Pero he intentado hacer color. Estoy haciendo color. Lo que pasa es que, así como en el paisaje o en alguna naturaleza se me da, creo, bastante bien, todos los retratos que he hecho en color hasta el momento no me satisfacen, pero no quiere decir que renuncie.²⁶⁹

Su insistencia por lograr retratos en color, se hace evidente en la intermitencia de su elaboración. El primero, *Marcia*, 1981, y el último, *Vicenç*, 1993 (Figs. 141-143). Años que abarcan toda su producción de retrato en color. Pero, además, por su diversidad. Tanto en Cibachrome como en RC; en exterior, con máscara y de cuerpo entero. Es como si hubiese realizado uno, por cada una de las maneras en que lo hizo en blanco y negro.

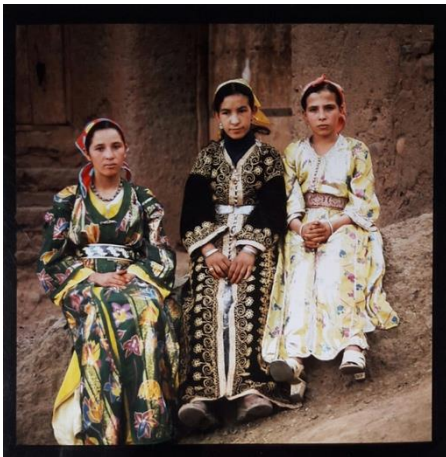


Fig. 140. Humberto Rivas, *Sin título*, sd., 18 x 18 cm., Cibachrome



Fig. 141. Humberto Rivas, *Vicenç*, 1993, 28 x 34 cm., Cibachrome

²⁶⁹ Entrevista en radio a Humberto Rivas, *Radio Masnou*, Barcelona, ca. 1985, Archivo Humberto Rivas (consultado el 20 mayo de 2017)



Fig. 142. Humberto Rivas, *Sin título*, 1985, 33 x 26 cm., Cibachrome



Fig. 143. Humberto Rivas, *Marcia*, 1981, 34 x 24 cm., copia cromogénica sobre papel plástico.

Podemos lanzar la hipótesis que la dificultad que tuvo con sus retratos en color, se debió a que la intención que quería poner en los retratos se distraía fácilmente en la realidad. Con el blanco y negro había conseguido crear una tensión, algo que podía ser definido, a la vez era oscuro y sugerente.

No hay duda que Rivas perteneció a una generación que había nacido cuando la representación del mundo: el cine, la televisión y la prensa ilustrada, se veían en blanco y negro. Además, durante su etapa de maduración como fotógrafo, había recibido influencias de fotógrafos como Weston, Bresson, Stieglitz, Adams, Sander, Arbus, Evans, Smith, todos con una obra en blanco y negro. Del mismo modo, películas como *Sed de mal* de Orson Welles, *Juegos de verano*, *El séptimo sello* o *Persona* de Ingmar Bergman, *Noches Blancas* o *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti, además de películas de Antonioni y Fellini, inspiradoras para Rivas, fueron hechas en blanco y negro. Aunque este fue su comienzo, con el tiempo optó voluntariamente por continuar de este modo. Podríamos decir que su relación con el blanco y negro comenzó siendo una opción casual, pero terminó siendo una opción estética.

A modo de conclusión, Rivas realizó una obra notable en color. Particularmente en sus paisajes logró la comunicación de su mundo íntimo, aquel que le tomó tiempo llegar a conocer en blanco y negro, hecho a base de texturas y formas que denotan el paso del tiempo. En este sentido su producción se complementa y adquiere otra dimensión, otra cara de la moneda.

7. Década del noventa

7.1. Encargos y proyectos, como parte de su producción artística

En los años ochenta, de modo incipiente se habían promovido y financiado iniciativas bajo el signo de la fotografía artística, ejemplo de las cuales son exposiciones y publicaciones como: *Granollers: 8 punts de vista* (1983), *La Albufera: visió tangencial* (1985), *La ciudad fantasma* (1985) y *Tàrraco: objecte i imatge* (1988). Durante los años noventa, este tipo de iniciativas se convirtieron en ambiciosos proyectos que incluyeron no solo un mayor patrocinio, sino también la elaboración de propuestas más consolidadas. Nos referimos a proyectos como: *Porta d'Aigua* (1989); *Musa Museu, Barcelona* (1992); *Barcelona a vol d'artista, Barcelona* (1994); *Miradas distantes, Valencia* (1999). Del mismo modo, Humberto Rivas fue invitado a participar en proyectos en Francia y en Portugal: en el Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC) en Aviñon (1990), y en el Festival Rencontres de la Photographie de Arles en L'abbaye de Montmajour, Arlés (1993); en los Encuentros de Fotografía, *Itinerários de fronteira*, en Coímbra (1994), y en el Museu Dos Transportes e Comunicações dentro del proyecto Alfândega Nova, en Oporto (1994).

Quienes encargaban el proyecto eran muchas veces las mismas instituciones que, en ocasiones motivadas por curadores o por los mismos fotógrafos, se involucraban con la idea de acabar adquiriendo las obras para su fondo. Otras veces, el encargo se enmarcaba como parte de un encuentro o festival de fotografía. En cualquier caso, al fotógrafo se le asignaba un tema, por ejemplo, fotografiar las instalaciones de una universidad, o una ciudad específica; o, hacer retratos a los bailarines de una compañía de danza. El cual tenía total libertad de interpretar.

Estos proyectos -o encargos- permitieron a Humberto Rivas desarrollar sus obsesiones e intereses en distintos contextos de manera que su obra se enriqueció con nuevos matices. Rivas se vio fotografiando lugares que tal vez no hubiera pensado hacer de motu proprio, y en unos periodos muy concretos. Trabajamos con la hipótesis de que el hecho de verse en la necesidad de trabajar bajo tiempos y lugares específicos, le permitieron

profesionalizarse. Fue la manera de tomar distancia respecto a su confesión. Era como escuchar su canto fuera de la sala donde habitualmente cantaba, y entender mucho más claramente lo que estaba haciendo y cómo lo estaba haciendo. Rivas debía imponer su ritmo en escenarios nuevos y aprender a expresarse en contextos desconocidos, lo que era sin duda una oportunidad para crecer como artista. Lo que en nuestra opinión fue lo que sucedió.

¿En qué consistieron estos proyectos, cómo los encaró, y en qué medida determinaron, o no la evolución de su trabajo?

Empecemos por resaltar la manera en que Rivas encaraba la producción de estos encargos. A finales de los ochenta se llevó a cabo, *Porta d'Aigua* (1989). Un encargo del puerto de Barcelona, en el que se dieron cita los mismos fotógrafos que coincidían habitualmente en exposiciones: Manuel Serra, Manolo Laguillo, Ferran Freixa, Joan Fontcuberta, Humberto Rivas, Pere Formiguera, Toni Cumella, Martí Llorens, Manel Esclusa y Jordi Guillumet; con la idea de ofrecer, de modo individual, su versión del puerto.

Según el testimonio de Joan Fontcuberta, quién en ocasiones coincidió en el puerto con Rivas, así como con Pere Formiguera; llamaba la atención ver a Rivas deambulando por los lugares, moviéndose de un modo intuitivo, sin ninguna prisa y muy concentrado. Fontcuberta lo relacionó con Minor Withe, en el sentido que parecía que fuera la realidad la que se hacía fotografiar del fotógrafo.²⁷⁰ En algunos momentos charlaban mientras se realizaban las largas tomas de la cámara de placas, entonces, Rivas le decía que se veía a sí mismo en una negociación, entre lo que sentía que quería decir y lo que era el lugar. Se refería a una cierta disputa, entre lo que el fotógrafo siente y lo que el lugar propone.

En un encargo anterior, *Tàrraco, objecte i imatge*, 1987, cuyo trabajo partía de fotografiar piezas arqueológicas, Rivas ya se había referido a lo que implicaba asumir un trabajo

²⁷⁰ Entrevista en vídeo a Joan Fontcuberta, 2010, Archivo Humberto Rivas.

concreto, en aquel caso unas ruinas o esculturas romanas: «es necesario luchar contra el respeto que imponen piezas cargadas de expresividad, o por lo menos de una consideración (¿prejuiciosa?) que da la historia cultural. Es entonces cuando el fotógrafo deberá tal vez faltar al respeto, quizás hasta traicionar, para poder transformar a esa hermosa escultura o aquella piedra histórica, simplemente en su modelo, para hacer su propia imagen».²⁷¹ Del mismo modo, cuando realizó sus retratos en el encargo de la Albufera, había escrito lo singular que había sido para él, la experiencia de retratar personas que no necesariamente despertaban su interés: «La experiencia de hacer retratos en la Albufera, fue de alguna manera, la situación inversa. En un lugar determinado, no por mí, y en un tiempo ya delimitado, yo tenía que buscar que se produjera ese estímulo y no esperar a que algo lo generara. Esto era un punto de partida distinto y por lo tanto un desafío».

Lo importante de traer estas dos experiencias está en darnos cuenta que Humberto Rivas aprovecha y acepta el encargo en la medida en que puede ofrecer su visión. De este modo, su obra, aunque incluye aspectos de interés común, se mantiene en el ámbito estrictamente personal. Por otro lado, es relevante que el artista, asume una responsabilidad, no solo con el grupo de personas con las que trabaja sino consigo mismo, al darse cuenta que, la emoción particular que generalmente lo asalta de un modo inesperado y lo motiva a llevar a cabo una imagen, ahora tiene que «fabricarla».

El encargo *Porta d'Aigua* jugó a su favor, en cuanto se adecuaba a sus intereses. El puerto es un lugar poco común, especialmente cuando se transita por dentro, y Rivas siempre buscó lugares que sugirieran cierta extrañeza. Las fotos las realizó mayormente de noche o con el cielo nublado, lo que acentuaba su carácter atemporal. Rivas fotografió motivos sobre los que ya había trabajado: una caseta abandonada y grandes edificaciones de aspecto industrial, como lo había hecho en la serie «Granollers», 1983, y en la periferia de Barcelona. Pero hubo además otros aspectos, como los reflejos del agua y construcciones que aparecen en la bruma, que hasta ahora comenzaba a desarrollar.

²⁷¹ VV.AA., *Tarraco object i Imatge: Onze fotògrafs al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona*, Tarragona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Diputació de Tarragona, 1987, p.135

Nos gustaría destacar la manera en que captó las máquinas del puerto, que parecen ser grandes robots en una historia de ciencia ficción. Están iluminadas por la escasa luz artificial del puerto, que acentúa un carácter premonitorio. Algo muy similar produce la fotografía de una embarcación en el astillero. Son fotografías de un marcado carácter escénico (Figs. 147-148). Las singulares plataformas del puerto le permitieron entrar en cierta irrealidad. Fue, en aquella negociación extraña, que el fotógrafo pudo plantear ideas sobre las que volverá en encargos posteriores, por ejemplo, la abstracción que logró de los lugares, manejando con detalle la iluminación en la noche oscura.

Del mismo modo en que proyectó una visión intencionada en el puerto, en los proyectos por venir Rivas desarrollará una habilidad en el momento de llevarlos a cabo. Esto se sumará a sus terrenos ya ganados en la expresión, y se caracterizará por su consonancia con ciertas actitudes románticas y barrocas de la historia de la pintura. Tanto en sus vistas panorámicas como en sus retratos, será manifiesto su influencia de pintores como Durero, Vermeer o Caspar David Friedrich. Así lo manifestó en una entrevista para el *Diario del Alto Aragón* en 1996:

En un momento dado tuve una cierta concordancia con Avedon, no a nivel estético, pero sí en cuanto a planteamiento, pero luego me fui separando de él. En todo caso, creo que tengo más influencia de algunos pintores que de los fotógrafos. Por ejemplo, me siento próximo a los planteamientos de Durero o Vermeer. Y también me gusta pensar que en mis paisajes hay una cercanía a cierto paisajismo romántico a lo Caspar [David] Friedrich. Bueno, al menos eso es lo que intento. No sé si lo consigo.²⁷²

Podemos rastrear su voluntad por mostrar otra dimensión del paisaje desde su fotografía *Empuries*, 1988, que se confirma con *Cabo Nati*, 1989, (Figs. 144-145), y que está en relación con la abstracción a la que llegó de los lugares, que describíamos en las imágenes del puerto. Aunque sabemos que, en la playa de Ampurias, la luz que emana del horizonte es de un pueblo que está detrás de la montaña; después de una exposición de

²⁷² Entrevista a Humberto Rivas, *Señas*, suplemento semanal de las letras y las artes del *Diario del Alto Aragón*, 6 de diciembre de 1996.

una hora y cincuenta minutos, lo que nos deja la imagen es un lugar absolutamente enigmático, irreconocible, indefinible, fuera de la idea misma de lugar, incluso de la idea de mundo. De una manera absolutamente predeterminada, su paisaje nos habla de un planeta sin humanos, vagabundo por la infinita noche del universo. Es la misma sensación que produce *Cabo Nati*, 1989, en la que nada nos hace pensar que esa fotografía fue tomada al medio día.

Este mismo planteamiento se sigue en fotografías como *Buenos Aires*, 1990 (Fig. 146), realizada con doble exposición. Se trata igualmente de un espacio imaginario: el lugar, tal como es representado en la fotografía, no existe. El equilibrio tonal que logró entre el cielo, los detalles del puerto y los reflejos en agua, es construido. La primera toma ligeramente subexpuesta, se apoya en una segunda realizada cuando la única farola que vemos, encendió su luz, entonces conserva este efecto de la luz sobre el agua, pero el lugar no es tan oscuro como debió haber sido en ese momento, puesto que vemos todos los detalles del edificio.

El proyecto *Barcelona a vol d'artista*, 1992, posee igualmente una dimensión romántica. Consistió en fotografiar Barcelona desde una avioneta. La excepcionalidad que significaba realizar fotografías a vista de pájaro, lo aprovechó para dibujar una ciudad que se esfuma. Aunque técnicamente no podía realizar largas exposiciones, buscó la manera, con filtros, de producir el efecto de una ensoñación. Quería mostrar la ciudad que se perdía en el fondo del paisaje como una manera de dirigir la mirada al infinito. Sus fotos mostraron una ciudad que desaparecía en la bruma, dando la sensación ensoñada de un futuro lejano. La exigencia técnica de este encargo no cambió sus intereses, pero sí le permitió explorar la ficción de su representación de un modo diferente (Figs. 149-150).



Fig. 144. Humberto Rivas, *Ampúries*, 1988, 35 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 145. Humberto Rivas, *Cabo Nati*, 1989, 37 x 19 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 146. Humberto Rivas, *Buenos Aires*, 1990, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

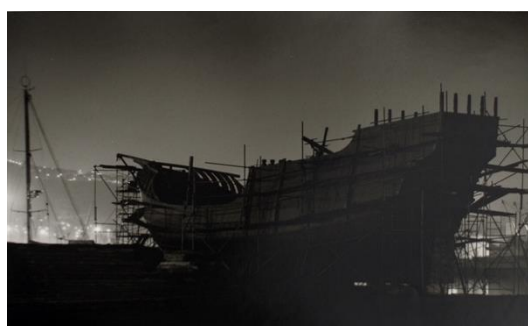


Fig. 147. Humberto Rivas, *Sin título*, 1989, 34 x 46 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 148. Humberto Rivas, *Sin título*, 1989, 34 x 46 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

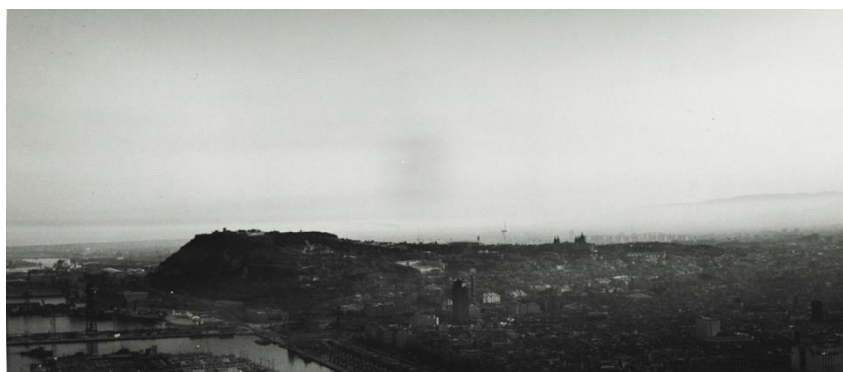


Fig. 149. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1992, 19 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 150. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1992, 19 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

7.1.1. Encargos en Francia y Portugal

Esta dimensión romántica se manifiesta en los trabajos que realizó en Francia y Portugal. Pero antes expliquemos las causas por las que Rivas fue invitado. Desde que vivía en España, Rivas había expuesto en Francia con cierta regularidad. Lo hizo como exponente de la fotografía latinoamericana en la galería Agathe Gaillard (1982) y en el Mois de la Photo de Paris (1986). También lo hizo como integrante de la fotografía catalana en la Galerie Photo FNAC, en Bruselas (1982), en varias ciudades del departamento de Bretaña (1986), y en la exposición *Del bell al sinistre. Beau/sinistre*, en Arlés (1986).

Pero hasta entonces no había recibido encargos al margen de los contextos locales. Una exposición abrió el camino a desarrollar proyectos para instituciones francesas: *Splendeurs et Misères du corps [Esplendores y miserias del cuerpo]*, 1988.²⁷³ Lo creemos

²⁷³ La exposición hizo parte de la Triennale Internationale de la Photographie en el Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, Suiza (1988), y luego se mostró en el Mois de la Photo en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia (1988).

así, porque fue una de las primera muestras en que Rivas fue solicitado de un modo independiente, para ser incluido en una muestra de marcado carácter internacional. Pero también por que el curador, Pierre Borhan, era una figura muy influyente, en el entorno de la fotografía creativa en Francia. Curador y escritor, había sido jefe de redacción de la revista *Clichés* (1984-1989), una revista vanguardista en fotografía creativa, y a partir de ese año 1988 pasaría a ser director de Patrimonio Fotográfico en el Ministerio de la Cultura de Francia (1988-2003). La proyección de Rivas en el entorno francés se acentuó con la invitación a participar en *Les Rencontres Photographiques* en Bretaña (1989), la muestra *Chiens et chats [Perros y gatos]*, en la que participó con dos retratos: *Malena*, 1985 y *Tomasa*, 1988.

En 1990 recibió su primer encargo, el Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC) le solicitó retratar a los integrantes de la compañía. Las fotografías se realizaron en La Chartreuse de Villeneuve, un centro para artistas residentes ubicado en Aviñón. Allí estuvo Rivas junto con Salvador del Carril entre el 5 y el 9 de julio de 1990. Trabajó con un improvisado set de fotografía, por el que fueron pasando bailarines, acróbatas, y encargados del montaje. Estos retratos se diferencian de otros hechos anteriormente, por usar su cámara Linhof, con la que hasta entonces registraba paisajes de 6 x 12, pero de modo vertical, abarcando así toda la figura humana. Los integrantes del CNDC aparecieron de pie ante un fondo negro y sobre unas telas en el suelo (Figs. 151-155).

Si hubo algo evidente en los retratos que realizó en esta década, fue, además de su insistencia en los fondos negros, su manera de abarcar toda la figura humana de modo vertical, en un encuadre muy similar al de las santas mártires del taller de Francisco de Zurbarán, obras por las que tenía un especial interés. Aunque también continuó interesado por mostrar solamente el rostro, y por hacer montajes a partir de varias fotos o de varios negativos, así como por algún tríptico; los retratos de cuerpo entero realizados para el CNDC consolidan, sin ninguna duda, una nueva etapa en su trabajo. Las fotos se expusieron en el Festival de Teatro de Aviñón ese mismo año.

Tres años después llevó a cabo un segundo encargo, en 1993, con motivo del lanzamiento del libro *Du dinosaure au cabanon*, cuyo tema era el departamento Bouches-du-Rhône, la *Caisse nationale des monuments historiques et des sites*,²⁷⁴ decidió encargar al Festival Rencontres de la Photographie de Arles (RIP) una exposición de fotografía en la Abadía de Montmajour, un conjunto monástico situado a pocos kilómetros de la ciudad de Arlés.

El encargo fotográfico tenía como objetivo mostrar el patrimonio del departamento Bouches-du-Rhône, de la región Provenza-Alpes-Costa Azul. El festival encargó a los fotógrafos Pere Formiguera y Humberto Rivas dichas fotografías. El trabajo que realizó en el conjunto monástico del siglo X mostró, por un lado, sus ruinas, las escaleras que se plantan ante el vacío en su icónica fotografía *Montmajour*, 1993; también las puertas tras las cuales se intuye la soledad oscura de estancias en piedra, que parecen escondrijos de la memoria; así como las ventanas clausuradas con piedra e invadidas por la maleza, etc. Y por otro lado, las estancias imperiales en penumbra, alumbradas por escasos rayos de luz, como palacios en silencio presintiendo las tinieblas (Figs. 156-158). La fotografías de Montmajour, se complementaron con fotos de otros lugares que hicieron parte del mismo encargo: Marsella, Arlés, Boulbon, Saintes Maries de la Mer, Fontvieille, Manssane, Baux de Provence, Le Paradou, Salin de Giraud y Tarascón; en las que predominan las fachadas de calles solitarias, y paisajes que muestran desde el claro destello de luz a un extremos de la imagen, a la profunda oscuridad en el lado opuesto (Figs. 159-162).

Ese mismo año de 1993, el curador francés Gabriel Bauret especializado en fotografía, quien se debió de enterar de Rivas por su actividad en Francia, lo invitó a los Econtros de Fotografía de Coimbra, Portugal, llamados para esa ocasión, *Coimbra: Jardins do paraíso* (1993). La exposición tenía como tema central el paisaje contemporáneo. Rivas envió seis fotografías con paisajes de Barcelona, Ampurias, La Albufera y Buenos Aires, tomadas entre 1985 y 1990.

²⁷⁴ Actualmente, Centre des monuments nationaux (CMN).

El año siguiente, Rivas fue invitado de nuevo a los Econtros de Fotografía, pero esta vez a fotografiar la ciudad de Coímbra. Su mirada sobre el paisaje urbano de Coímbra muestra lugares mas bien presentidos que reconocibles. Los remolinos de las nubes en el cielo, y los reflejos de la ciudad en el río Mondego son una expresión romántica. En las diez fotografías que realizó en Coímbra, la ciudad parece sumirse en la penumbra, en la estrecha noche, o en el resurgimiento que atrae de nuevo a la luz tras una larga oscuridad (Figs. 163-165).

Cuando regresaba de Coímbra, donde se suponía debía estar hasta el 17 de septiembre de 1994, le pidieron que realizara unas fotografías en Oporto. Allí estuvo hasta el 23 de ese mes. El Museu dos Transportes e Comunicações de Oporto, con motivo de su traslado al histórico edificio Alfândega Nova, encargó a Rivas veinte fotografías de la antigua construcción llevada a cabo en 1859, y también de la ciudad. Del mismo modo, a través de su lente, Oporto apareció entre la bruma y la noche, en especial en los amplios paisajes. Los reflejos de la ciudad en el Río Duero era la expresión de un artista que percibe los lugares como apariciones (Figs. 166-168). En este sentido, su interés por crear imágenes cada vez más oscuras, se hizo patente en la carta que Rivas escribió al Museu dos Transportes e Comunicações, con la que enviaba las fotos: «Aquí le mando las fotografías, la lista de las obras y las facturas correspondientes. Estoy satisfecho con el resultado de mi trabajo y espero que usted me diga su opinión. Como usted puede ver mis fotografías son bastante oscuras y creo que para la exposición deberían ir con marcos negros y paspartús, pero sin cristales, o con cristales antireflex». ²⁷⁵

²⁷⁵ Correspondencia entre Humberto Rivas y el Museu dos Transportes e Comunicações, 15 de noviembre de 1994, Archivo Humberto Rivas.



Fig. 151. Humberto Rivas, *Agde*, 1990, 47 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 152. Humberto Rivas, *Louis*, 1990, 37 x 19 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 153. Humberto Rivas, *Antón*, 1990, 47 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

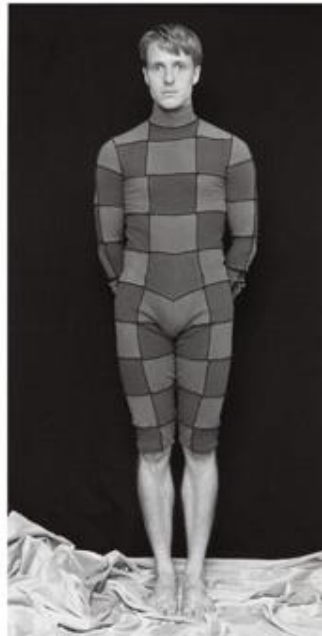


Fig. 154. Humberto Rivas, *Sin título*, 1990, 47 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

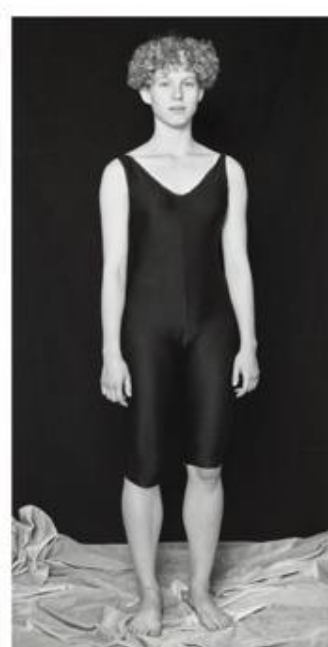


Fig. 155. Humberto Rivas, *Marie*, 1990, 48 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 156. Humberto Rivas, *Montmajour*, 1993, 30 x 60 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 157. Humberto Rivas, *Montmajour*, 1993, 36 x 48 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 158. Humberto Rivas, *Montmajour*, 1993, 47 x 36 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 159. Humberto Rivas, *Marsella*, 1993, 36 x 48 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 160. Humberto Rivas, *Arlés*, 1993, 36 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 161. Humberto Rivas, *Boulbon*, 1993, 36 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 162. Humberto Rivas, *Saintes-Maries-de-la-Mer*, 1993, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 163. Humberto Rivas, *Coimbra*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 164. Humberto Rivas, *Coimbra*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 165. Humberto Rivas, *Coimbra*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 166. Humberto Rivas, *Porto*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 167. Humberto Rivas, *Porto*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 168. Humberto Rivas, *Porto*, 1994, 24 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel

Su relación con el paisaje romántico también es patente en imágenes que realizó al margen de los encargos, como, *Sant Adrià del Besos*, 1993, y *Lleida*, 1996. Su interés por las ruinas, data de principios de los ochenta, en fotografías como *Galicia*, 1983, pero durante los años noventa se amplía considerablemente. (Véanse en catálogo PB1803-1, PB2006-1, PB937-1 respectivamente). Además, otra clara influencia en la composición de sus paisajes, fue la del fotógrafo José Ortiz-Echagüe (1886-1980). Usando encuadres muy similares a los usados por Echagüe en sus fotos de castillos, Rivas realizó fotografías en Cabo de Gata entre el 2000 y 2001. La influencia de Echagüe también está presente en las ruinas de la Guerra Civil Española. Fotografías como *Corbera del Ebro*, 1995 y *Figueres*, 1997, (véase en catálogo Nº PB2416-1 y Nº PA1562.8-1, PA1341.1-1, PA1441.4-1 respectivamente).

7.1.1. En relación a las naturalezas muertas

Desde 1989 en sus naturalezas muertas –básicamente flores y animales que fotografiaba en su estudio– se intensifica una expresión dramática con la presencia de la muerte. Sin olvidar del todo elementos característicos de sus bodegones como el vidrio y el mármol, se inclinó por dar relevancia a las flores marchitas, calas y lirios puestos sobre un fondo negro, o sobre la madera rasguñada de una tabla, resaltando las texturas de sus pétalos. Solas, con su arrugada piel y su marchita curvatura, las flores son una metáfora directa del paso del tiempo. «Es aquel ideal romántico según el cual una rosa en descomposición es más bella, intensamente más bella, que una rosa fresca»,²⁷⁶ escribió el crítico Jaume Vidal Oliveras, refiriéndose a algunos de sus bodegones. La Belleza no está en la exuberancia de la flor radiante, sino en el tránsito hacia su desintegración. Son pretextos que el fotógrafo utilizó para describir su concepción de la vida: efímera y pasajera. Quizás la diferencia que se marca, en comparación con sus flores de los años ochenta, es que, en las más recientes, se evade por completo la mirada dulce y melancólica, y se adentra en una estética de lo decrepito (Figs. 169-170). Así mismo continuó durante esta década su

²⁷⁶ Jaume Vidal Oliveras, «Fotografía y melancolía», en *Alliance Française 2005-2006 Expositions*, Sabadell: Alliance Française Sabadell, 2006, p. 4.

mirada inquisidora sobre los animales muertos, como en *Sin título*, 1995 y *Sin título*, 1998 (Figs. 171-172).

En 1992 se llevó a cabo la actividad *Musa Museu*, que se presentó en la Primavera Fotogràfica ese mismo año. Rivas realizó fotografías de algunas piezas del Museu Tèxtil i d'Indumentària. Era el motivo que necesitaba para encausar inquietudes anteriores en una línea de continuidad. El hecho de tratarse de prendas para ser usadas o que habían sido usadas por personas, le abrió nuevas posibilidades expresivas y sugestivas.

Las piezas del museo: trajes de época, vestidos, bordados, botines en terciopelo, y hasta un molde para arreglar zapatos; Rivas los descubre, no tanto desde su uso, sino, desde la presencia misma de los maniquís, la ausencia de sus cabezas, o las caras de las muñecas y muñecos con sus ojos de vidrio y sus pelucas. El objeto mismo se impone desde una sensación siniestra. El maniquí, en la oscuridad, se convierte en una persona sin manos ni cabeza. Los pliegues, los adornos y las costuras, en vez de describirnos otra época, dejan una cruda sensación de muerte y ausencia. La imagen evoca una sensación de temor. Rivas, a menudo se refirió a su interés por la sensación que provocan las casas deshabitadas. Decía: «Tu entras en una casa donde hace años no se vive y algo pasa allí, hay un clima, esto trato de fotografiar».²⁷⁷ Eso, que denominó Schnaith como «presencias ausentes», en la serie de *Musa Museu*, lo llevó al plano de los objetos (Figs.173-175).

Ese proyecto le permitió hablar de otra belleza, que tiene sus códigos en lo presentido y lo oculto. Sensación a la que Freud acuñó el concepto de *Unheimlichkeit*, para referirse al sentimiento de inquietud que genera una inesperada visión de algo que, siendo familiar se nos presenta con un aire ajeno, manteniendo su mismo aspecto habitual. La sensación que produce esta serie, también se puede entender a través de las palabras de el filósofo Eugenio Trías, quien escribió en uno de sus libros la relación entre el concepto de lo siniestro y la obra de arte, decía: «La obra artística traza un hiato entre la represión pura

²⁷⁷ Agustín García Calvo, «La utopía verdadera: entrevista con Humberto Rivas», *op cit.*, p.47

de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: «siguiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder».²⁷⁸

Siguiendo adelante, en el año 2001 Rivas regresó al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona donde había hecho parte de *Tàrraco: objecte i imatge* (1988). Esta vez como parte del proyecto *Esperia: Monumentos Futuros* (2001) en el que se le encargaba nuevamente que interpretara las piezas arqueológicas. Esta vez, realizó algunos trípticos en los que ubicó las figuras en una posición diferente, permitiendo ver sus varias caras, y a la vez provocando la sensación de movimiento. Fueron esas las últimas naturalezas que realizó. (Fig. 176).



Fig. 169. Humberto Rivas, *Flor*, 1991, 37 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 170. Humberto Rivas, *Flor*, 1992, 37 x 19 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 171. Humberto Rivas, *Sin título*, 1995, 45 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 172. Humberto Rivas, *Sin título*, 1998, 47 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

²⁷⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, España: Editorial Ariel, S.A., 1988, p. 41.



Fig. 173. Humberto Rivas, *Zapato*, 1992, 47 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 174. Humberto Rivas, *Sin título*, 1992, 47 x 24 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 175. Humberto Rivas, *Paco*, 1992, 47 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 176. Humberto Rivas, *Sin título*, 2001, 24 x 48 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

7.2. Retrato

Respecto a los retratos, en la década del noventa Rivas se interesó en realizar polípticos, trípticos y secuencias. En su interés por fragmentar la imagen o componer a partir de varias imágenes, se entremezclan ideas como el desnudamiento y la inquietud que provocan las miradas de los modelos, dejando ver un doble interés, formal y conceptual. Además, Rivas se interesó, por un lado, en mostrar a la persona en sus distintas partes y no solo en su rostro, y por otro lado, en regresar a la frontalidad del retrato austero.

7.2.1. Trípticos, series y secuencias. Desmentirse a través del retrato

Desde sus comienzos como pintor, Rivas había mostrado un interés por realizar composiciones a partir de varias imágenes independientes. El ejemplo más llamativo, al que ya nos hemos referido, lo encontramos en una pintura publicada en el catálogo del premio «Ver y Estimar» de 1965 (Fig. 38). Su interés por componer a partir de varias imágenes continuó en los años ochenta, al sobreponer dos negativos en un mismo positivo, y en los años noventa al crear polípticos, trípticos y secuencias, que hemos llamado así, simplemente como una manera de ordenar. Lo importante es darnos cuenta que, lo que sucede en esta década, es la continuación de un interés primigenio. En los polípticos y trípticos, Rivas crea a partir de imágenes distintas un todo conjunto, mientras que en las secuencias, propone el desarrollo de una escena.

Una explicación inicial por este interés de unir imágenes, es la influencia que tuvo de Magritte desde sus comienzos. Esta influencia había aparecido en sus pinturas, como lo describíamos al inicio, en las siluetas que recortan la imagen, y en los retratos que hizo del pintor Roberto Aizenberg, *Roberto* (1967). Véase en catálogo N° PA41.1-1

Una influencia que continúa, posteriormente, en trípticos como *María y Humberto*, 1979 (Fig. 177), o *Manolo*, 1977-1982 (Fig. 178). En estos Rivas planteó un diálogo entre las imágenes, pero no necesariamente una narración, o por lo menos no una narración que se resuelve. Acaso pueden ser vistos en consonancia con el cuadro *El hombre del periódico* (1927). Tanto en Magritte como en Rivas, la lectura se facilita al presentar las figuras en un mismo lugar y desde mismo punto de vista. Es evidente que hay una intención de por proponer una lectura, como sucede en las tiras cómicas.

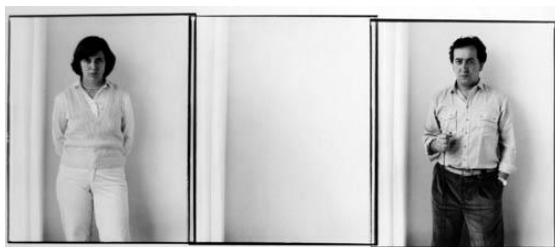


Fig. 177. Humberto Rivas, *María y Humberto*, 1979, 11 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 178. Humberto Rivas, *Manolo*, 1977-1982, 18 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En estos trípticos, la relación entre el lugar y el personaje es más espacial que temporal. Aparecen o desaparecen. Y, aunque pareciera producirse un suceso, al no desarrollarse, surge inevitablemente un misterio. La conexión entre las imágenes invita a entender un desenlace, pero este no sucede, como en el caso de *El hombre del periódico* de Magritte. Entonces, quizás no es su objetivo. En *María y Humberto*, 1979, Rivas deja un lugar ausente entre ambos, que puede entenderse también como una invitación al encuentro, y en cuanto a *Manolo*, 1977-1982, sus tres imágenes, a la izquierda el fotógrafo mirando por el visor engullido por su cámara, en el centro, de nuevo el fotógrafo, pero esta vez sin su cámara, y al lado derecho, de nuevo con su cámara listo para disparar a quien ahora lo fotografía, al mejor estilo de Velázquez en las *Meninas*, nos invitan a concluir que Rivas, se vale del diálogo que provocan las imágenes, pero, más allá que explicar un suceso, busca transformar eso que parece una narración temporal, en un hecho formal, visual.

También realizó los dos trípticos que se llaman igual, *Rafa*, 1988 (Fig. 179), en los que busca el movimiento de un mismo personaje, pero sin una secuencia lógica. Las diferentes posiciones en las que está el retratado, aumenta la percepción de una aparición en coro, distintas voces de una misma persona. Parece un juego de espejos, en el que simultáneamente cada espejo recrea un estado diferente, provocando una alteración del sentido. Pasa lo mismo con, *Pablos*, 1996 (Fig. 180). Ambos trípticos, con diez años de diferencia en su creación, se ejecutan con intenciones similares. Quizás el segundo guarda unas formas más convencionales (perfil y frente) pero no deja de provocar sorpresa la repetición simultánea de iguales; además, aunque es la misma persona, al fotografiar lados opuestos de su rostro, –como ninguna persona tiene un lado

igual al otro—, es a la vez otra persona. Es algo controlado por el fotógrafo, un juego sutil que, puede pasar inadvertido, o ser muy perturbador.

Como parte de estos trípticos también realizó *Sin título*, 1994 (Fig. 181). Una mujer desnuda, de pie, es fotografiada en tres posiciones diferentes: de frente y en sus dos perfiles. Como en *Pablos*, 1996, las fotos de los extremos muestran la figura de perfil mirando hacia el centro, y en el centro, está de frente mirando la cámara. Algo que cambia en este trabajo con respecto a los otros dos que hemos mencionado, es que se trata de una figura de cuerpo entero. La manera en que se presentan las figuras, completamente erguidas, de frente y de perfil, en un escenario indefinido, puede traernos la idea que el fotógrafo a querido describir una situación: el momento en que la persona se presenta ante una instancia superior. Por poner un ejemplo, en el Imperio Nuevo en Egipto, bajo la creencia en el tránsito al más allá, el decorado de la pintura funeraria representaba figuras humanas, animales reales o imaginarios, dioses, humanos con cabezas de animales, entre otros, como parte de una ceremonia de tránsito entre la vida y la muerte. En la fotografía de Rivas podemos situar en el centro al difunto, representado en el momento en que se presenta al mundo de los muertos. Las figuras de los extremos dejan de ser ella misma —sin dejar de serlo realmente— para pasar a ocupar el lugar de compañía en este momento crucial. La imagen representa un momento de tránsito, las figuras de los extremos bajan su mirada como si de una iniciación se tratara. Esta lectura no nos habla de la muerte como un lugar oscuro y de espanto, sin embargo, hay algo trágico en la imagen de Rivas. La persona se presenta sola ante nosotros, consigo misma como protección y compañía. Se ha desdoblado para presenciarse a sí misma en este momento, y el sentido trágico viene de su soledad, evidente en la luz, la expresión del cuerpo y su mirada. En el conjunto de imágenes ella no se atreve a observarse, o no puede. Sabe de su presencia, de su múltiple presencia unísona, pero quien mira está en el centro, mirando hacia un más allá. Mira al frente en conciencia, pero no es una mirada que se afirme con fuerza, tampoco evidencia tener miedo, mira, como solo se puede mirar la muerte. Su rostro nos recuerda también los retratos de El Fayum que datan del siglo III, se han encontrado mayormente en la región de Fayum y corresponden al periodo de la ocupación romana de Egipto. Estos retratos se realizaban mientras la persona

estaba viva, luego, cuando moría, se la momificaba y el retrato se instalaba en el lugar de su rostro. Podemos imaginar que era el modo en que se presentaban ante la muerte. La expresión de los retratos de El Fayum, su mirada, su serena seriedad, la sensación de que están mirando un lugar afuera sin dejar de estar entre nosotros, tiene una estrecha relación con los retratos de Rivas. Por otro lado, la fotografía –tríptico– de Rivas invoca también varios tiempos, o varias vidas en un momento. Las figuras de los extremos denotan la vejez, mientras que la del centro se ve joven, su edad se nos escabulle. De este modo se alude al recorrido de su vida, desde su juventud hasta su vejez. Esta imagen representa un rito en el que una mujer, desdoblada de si misma, se asiste en su encuentro con el más allá. Está desnuda, erguida y de pie, no puede ser de otra forma. Humberto Rivas ha trabajado una imagen de acentuada característica simbólica y mágica.



Fig. 179. Humberto Rivas, *Rafa*, 1988, 24 x 57 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

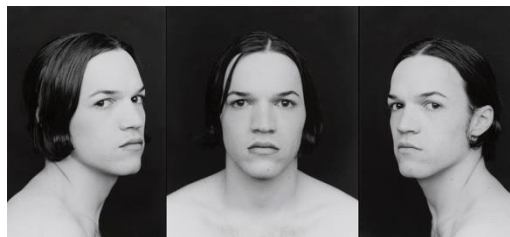


Fig. 180. Humberto Rivas, *Pablos*, 1996, 46 x 100 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

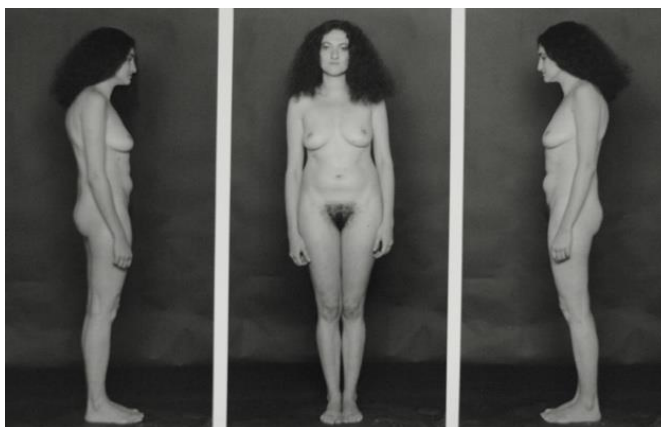


Fig. 181. Humberto Rivas, *Sin título*, 1994, 30 x 46 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

Aunque podemos decir que, ha medida que fue desarrollando sus trípticos poco a poco fue evolucionando desde una idea más convencional hacia una imagen simbólica. La evolución en su trabajo no se da de un modo lineal. Sino que trabaja simultáneamente

tanto en ideas predeterminadas, como en retratos convencionales. Como ejemplos, el tríptico de la pareja que está bailando tango, *Roberto y Loredana*, 1988 y el culturista, *Guillermo*, 1990 (Fig. 182-183). En estas imágenes de un modo diferente a los ejemplos que acabamos de enunciar, Rivas se detiene en el retrato clásico, canónico, en que las personas están de pie, emulando el baile, o en sus ejercicios gimnásticos. El políptico de *Guillermo*, nos deja ver, como sucede en varias ocasiones cuando miramos la evolución de sus retratos, que Rivas no se obsesiona con repetir las fórmulas, sino que vuelve a comenzar, buscando en el tema, en este caso el retrato, cualidades y maneras de expresarse. Como si no se olvidara que, lo que tiene delante es simplemente una persona, un rostro, un cuerpo, aunque después, encuentre de nuevo la manera de recrear sus fantasmas.

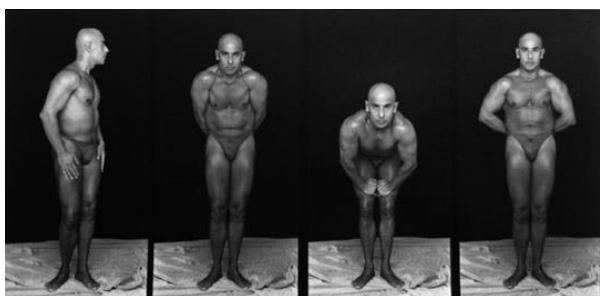


Fig. 182. Humberto Rivas, *Guillermo*, 1990, 23 x 57 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 183. Humberto Rivas, *Roberto y Loredana*, 1988, 29 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

La fotografía, *Guillermo*, 1990, hace parte de un proyecto que propuso publicar en el dominical del diario La Vanguardia. Consistía en realizar dos retratos de una misma persona, uno en que aparecía tal como ejercía su profesión, y otro, de una manera, digamos, natural, sin ningún uniforme o maquillaje. La idea tuvo un cierto éxito y llegó a realizar varios retratos siguiendo el mismo patrón. Esta idea parte de su interés por encontrar ese otro detrás de la máscara. De preguntarse qué es realmente cada uno, y se ubica nuevamente en una problemática base de sus retratos, el desnudamiento.

Para Rivas era muy importante lo que las personas muestran y ocultan. Otra de las maneras en que lo intentó recrear fue con sus secuencias, que, a diferencia de sus trípticos y polípticos, sí presentan una narración. En las secuencias *Violeta la burra*, 1994,

y *Bárbara*, 1996 (Fig. 184), Rivas toca aspectos referidos a la identidad, al mostrar la desaparición de los rasgos que caracterizan a una persona o a un colectivo frente a los demás. En *Violeta la burra*, 1994, un travesti pasa de estar vestido a quedar completamente desnudo en seis fotos. Y en *Bárbara*, 1996 (Fig. 184), pasa lo mismo, pero en este caso se trata de una mujer a quien ha encontrado la Rambla de Barcelona, era una estatua viviente, que estaba en la calle vestida monja, estática, haciendo su trabajo. Rivas le propuso realizar unas fotos en su estudio. Así retrato, de los hombros para arriba, a una mujer vestida de monja que se va quitando su atuendo hasta quedar desmaquillada y sin nada que la cubra. Su intención formal, planteada desde la frontalidad, sin el más mínimo movimiento y en secuencia, envuelve una situación mucho más enredada. Al tratarse de una monja y un travesti, Rivas, pone en evidencia aspectos complejos, intrínsecos al ser humano como el poder, el miedo, la aceptación, incluso, la naturaleza misma de necesitar ser otros.



Fig. 184. Humberto Rivas, *Barbara*, 1996, cada una de 46 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel

7.2.3. Lo marginal y lo anormal

Desde que llegó a España, a finales de los setenta, Rivas se sintió atraído por el mundo marginal de la ciudad. La Barcelona de entonces, en las ramblas y en el Barrio el Raval, entonces llamado Barrio Chino, contaba con un número significativo de bares nocturnos. Clubs y antros de todo tipo permeados por la presencia prostitución y drogas, conformaban las noches canallas de la ciudad. Desde los años sesenta, este mundo subterráneo que emergía por las noches, había incluido varietés cada vez más eróticas, en un ambiente de travestismo y transformismo. Rivas, interesado en retratar a este tipo de

personas, extrovertidas y marginadas, fue con María a uno de estos bares, para ver actuar a alguien de quien había oído hablar, Violeta La Burra.

A finales de los setenta, Violeta La Burra era ya una leyenda urbana en Barcelona. Era muy querida por artistas y personas de diversas condiciones económicas que iban a ver su show. Algunos de los cabarets donde se presentaba eran, el club Whisky Twist y el cabaret Barcelona de Noche, pero también actuaba en distintos clubs travestis-gais de España. Violeta era una artista innata, cuando escuchaba la música se levantaba, bailaba y cantaba. Ver su número era todo un espectáculo, una mezcla de cante y humor que terminaba con un striptease sensual y erótico. En su show aparecía ataviada con todo su atuendo, se adornaba el pelo con hortalizas y del cuello colgaban collares de butifarras y chorizos. Tal como aparece en una de las más emblemáticas fotografías que Rivas le hizo (Fig. 185).

Desde que la conoció, Rivas quedó fascinado, y se reunieron varias veces en su estudio a lo largo de muchos años. Sus primeros retratos datan de 1978, incluso la fotografió de distintas maneras, una de ellas aparecía Violeta con su madre (Fig. 186). Entre unos y otros retratos Violeta estuvo viviendo en Bélgica realizando sus espectáculos. Allí había tenido su mayor historia de amor con una estríper. Finalmente ella quedó embarazada de Violeta la Burra, pero al poco tiempo, tras un accidente, perdió a su hijo y decidió dejar a Violeta por otro hombre. Y así volvió Violeta a la Barcelona de noche intentando ganarse la vida de espectáculo en espectáculo, cuando en 1994 Rivas la volvió a encontrar y le propuso retratarla. Entonces realizaron la secuencia de seis fotos en la que se va desvistiendo (véase en catálogo PA1252.4-1, PA1253.1-1, PA1254.2-1, PA1255.4-1, PA1255.2-1, PA1255.1-1), y también otros retratos en que aparece con una máscara (Fig. 187). Sus últimos retratos son del 2005, cuando Violeta posó con un sombrero y una rosa (Fig.188), y también desnuda tapando sus partes íntimas.

Pero además de Violeta, Rivas retrató varias personas que hacían parte de estos shows nocturnos, por ejemplo, *Sin título*, 1982 (Fig. 189); y trajo contactos con varias prostitutas a quienes les pedía se dejaran retratar. Su interés, muchas veces lo llevó a

insistir hasta la saciedad, como en el caso de *Mónica*, 1992 (Fig. 190), quien exigía que le pagara lo mismo que ella cobraba por una relación sexual. Pero Rivas nunca accedió a pagar dinero por realizar una foto, a cambio ofrecía un retrato. Después de mucho insistir, Mónica cedió, aunque jamás volvió por su foto.

Rivas tenía un interés real por estas personas. Prueba de ello es que durante tres décadas estuvo, de manera intermitente, recurriendo a este mundo marginal de la ciudad para llevar a cabo sus retratos. Su empatía consistía, en una parte, en que consideraba que no debían ser vistos bajo el estigma de una condición social. Así lo manifestó refiriéndose a una fotografías de Arbus: «cierto que sus personajes pueden ser marginales en algunos casos, pero ella fue la única en prestarles atención, en aproximarse a ellos, en hacerles sentir dignos de ser fotografiados».²⁷⁹ Para él, los sujetos que retrataba Arbus y las prostitutas y transexuales que él retrataba, estaban en el mismo lugar, al margen, en lo diferente; y quería otorgarles el respeto que socialmente se les negaba. Pero por otra parte, al fotografiar este tipo de modelos, sin endulzar su imagen para que fueran vistos «normales», accedió inevitablemente a experiencias inusuales, generalmente difíciles y sufridas que se filtraban en sus rostros. Retratos que de entrada ya tenían una carga diferente y esto también llamaba su atención. En el fondo sus intenciones iban más allá, buscaban aquello en donde sea manifiesta la diferencia, lo anormal, en un sentido profundo, la fisura. En el mismo sentido complementario encontramos su inclinación por retratar mujeres con un cierto aire masculino, en donde prima la ambigüedad.

Nos referimos a imágenes como *Eva y pareja*, 1986, y *Sin título*, 1987, (Fig 191-192), así como varias modelos con las que trabajó en más de una ocasión: Magda, Eva, Lucí Elisenda y Mercè. Era algo que Rivas hacía conscientemente, a menudo se refería a estos retratos como los «chico-chica» en referencia al texto de Pessoa.²⁸⁰ Descubrir al fotógrafo escogiendo sus modelos según sus intereses, confirma su idea del retrato en cuanto creación plástica. El fotógrafo quiere provocar algo particular, no simplemente registrar a alguien. Su intención era muy clara: dotar a la imagen de un carácter ambiguo. El hecho

²⁷⁹ Jaume Vidal Oliveras, «La mirada de la medusa», en *Humberto Rivas: El fotògraf del silenci*, op. cit., p. 123

²⁸⁰ Nos referimos a un fragmento del libro: Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, op. cit., pp. 28-29.

que el modelo no se pudiera definir, de entrada, como hombre o mujer, dejaba al espectador en un limbo, le provocaba una sensación de desconcierto, a la vez que daba pie a imaginar otro tipo de sensualidad. El escoger un modelo cuya apariencia es ambigua por naturaleza, lo aleja de cualquier referencia y abre paso a un mundo de alusiones. Si desde un comienzo en su carrera había aislado al modelo de cualquier referente, incluso relativo a su carácter, en estos retratos se aleja, además, de una identidad sexual, e impide así que el espectador encuentre una correspondencia de sentido, y de este modo se proyecte hacia un lugar sin referentes.

La relación que encontramos entre sus retratos del mundo marginal de la ciudad, travestis y prostitutas, y su interés por alejarse de la identificación sexual en sus modelos, está justamente en salir de la órbita de lo cotidiano. Lo que el fotógrafo hace a partir del motivo, por naturaleza «extraño», es graduar ese grado de inquietud que provoca. Esta idea del crítico e historiador de arte, Jaume Vidal Oliveras,²⁸¹ sirve además para explicar un eje importante de las intenciones de Rivas más allá del retrato. La idea de filtrar a través de un motivo moduladas sensaciones de desconcierto y de extrañeza, también está presente en sus casas desvencijadas. En definitiva, el grado de inquietud surge al entender sus motivos –sujetos o lugares–, como entidades abiertas y no codificadas.



Fig. 185. Humberto Rivas, *Violeta la burra*, 1978
25 x 25 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 186. Humberto Rivas, *Violeta la burra y su madre*,
1978, 26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

²⁸¹ Jaume Vidal Oliveras, «La mirada de la medusa», en *Humberto Rivas: El fotògraf del silenci*, op. cit., p. 123



Fig. 187. Humberto Rivas, *Violeta la burra*, 1994
46 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 188. Humberto Rivas, *Violeta*, 2005,
26 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 189. Humberto Rivas, *Sin título*, 1982
35 x 26 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 190. Humberto Rivas, *Mónica*, 1992,
27 x 28 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 191. Humberto Rivas, *Eva y pareja*, 1986
27 x 34 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 192. Humberto Rivas, *Sin título*, 1987,
33 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

7.3. Su participación en la exposición *Retratos: Fotografía española, 1848-1995*

Dos semanas después de que concluía su amplia muestra *Los enigmas de la mirada* en el IVAM, daba comienzo la 8ª Primavera Fotográfica a Barcelona (1996), en la cual Rivas participó en tres exposiciones: *Imatges: fotografia catalana*, en el Centre d'Art Santa Mònica, *Retrat fotogràfic: construir la identitat*, en la galería Antonio de Barnola, y *Fotografía española, 1848-1995*, en la Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Catalunya. En esta última, la curadora Marta Canals contó con Rivas como asesor para realizar la selección de las fotografías. En esta exposición hubo un episodio que nos ayuda a conocer más su personalidad y su relación con la fotografía. Fue el hecho de que Rivas no incluyera ningún retrato del fotógrafo Leopoldo Pomés, en una muestra que debía reunir lo más representativo del retrato en la historia de la fotografía española.

Leopoldo Pomés era un fotógrafo que desde muy joven había entrado en contacto con el grupo de artistas barceloneses en torno a la revista *Dau al Set*, de tendencia vanguardista. Posteriormente, se había dado a conocer como fotógrafo en las célebres Galerias Layetanas (1955), y había sido uno de los precursores de la «*gauche divine*». Su trabajo profesional había derivado hacia la fotografía publicitaria, en donde había encontrado un terreno fértil. También había llevado a cabo algunos trabajos para Televisión Española, y se implicó activamente en los años noventa, en la realización de la imagen con la que Barcelona presentó su candidatura ante los miembros del Comité Olímpico Internacional (1992) que finalmente resultó ganadora.

Toda esta actividad la llevó en paralelo al movimiento de fotógrafos catalanes que reivindicaron un lugar artístico para la fotografía, y que a mediados de los noventa se daba por «normalizado» en el panorama cultural del país. En conversaciones mantenidas con Pomés en marzo de 2017, manifestó que se sintió relegado de este grupo de fotógrafos en que se encontraba Rivas, e incluso llegó a sentirse aislado. Esta percepción parecía cobrar sentido al revisar la muestra *Fotografía española, 1848-1995*, y no verse incluido. Rivas y Pomés eran mas bien cercanos en edad, Pomés era seis años mayor. En determinado momento de sus carreras, ambos tomaron caminos diferentes. Pomés

trabajó desde una sensibilidad extraordinaria que compaginó con encargos de distintas marcas de moda, escribió poesía y también desarrolló su faceta culinaria abriendo y dirigiendo varios restaurantes, *Flash-Flash*, *Il Gierdinetto* y *Les set Portes*. Rivas, en cambio, dividió radicalmente los dos mundos, el de la publicidad y el de la expresión artística, lo que entendió, desde su posición, como la única manera de realizar una obra realmente auténtica.

Las reservas que Rivas tuvo con la obra de Pomés, es significativa, en cuanto Pomés tenía una trayectoria importante como fotógrafo, y podemos verla de manera muy similar a cierta distancia que Rivas mantenía con el fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946- 1989), de quien admiraba su obra, en especial sus autorretratos, pero, tal como llegó a manifestarlo en alguna ocasión,²⁸² veía, por momentos una falta de coherencia entre lo que decía y cómo lo decía. Rivas huía del esteticismo, pensaba que este por si solo era vacío, y cuando se buscaba intencionadamente, podía resultar contradictorio. Muy seguramente, –y esto es una hipótesis–, Rivas pudo ver la obra de Pomés como seductora y brillante, y que no se correspondía con una búsqueda de fondo.

7.4. Divulgación de su obra

Los años noventa fueron de mucho trabajo, tanto por su producción como por su participación en exposiciones y festivales de fotografía, de manera individual y colectiva. Es sorprendente la marea de actividades en la que su obra se fue abriendo camino, llegando a distintos públicos en diversos países.

7.4.1. Principales exposiciones monográficas

A principios de 1991, se realizó la muestra *Humberto Rivas: fotografías 1978-1990* organizada por la Fundació la Caixa en su sala Arcs de Barcelona, bajo la curaduría de Marta Gili. La importancia de esta muestra radica en que es la primera vez que se muestra en España una amplia retrospectiva de su trabajo. Hasta ese momento, la

²⁸² Entrevista a Humberto Rivas publicada en *Señas* (suplemento), *Diario del Alto Aragón*, 6 de diciembre de 1996.

muestra más completa había sido *12 años* (1988), en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Aunque Rivas había participado en diversas exposiciones colectivas e individuales en distintos lugares de Europa, EEUU, México y Argentina, fue en la sala Arcs que se pudo apreciar, en 118 fotografías, lo más relevante de toda su producción.

Otro de los logros de esta muestra, fue la realización de un catálogo, como no se había hecho antes. Se elaboró bajo su supervisión, y a partir de muchas pruebas, buscando una mayor semejanza con las copias originales. Además, las fotografías aparecieron sin seguir un orden temático, algo en lo que Rivas había insistido en sus exposiciones. Al incluir tantas fotografías en una amplia publicación, se vieron por primera vez, sus distintos temas como un todo, lo que permitió ver las intenciones de fondo del artista, más allá del tema mismo. Este catálogo fue, en adelante, su carta de presentación.

Durante la década de los años noventa, Rivas comenzó a ser contactado por diversas personas, instituciones y galerías, interesadas en comprar, vender, exponer o publicar su obra. Casi todos, le escribían solicitando una muestra de su trabajo, y él contestaba enviando dicho catálogo. La manera como se dio a conocer su trabajo en esta década es, justamente, a través de este catálogo, y esto pudo repercutir en el hecho que algunas de sus fotos tomaran un mayor protagonismo a diferencia de otras.

Aunque esta publicación, se había realizado según su criterio, y representaba con creces el trabajo de casi treinta años de trabajo, no debe pasarse por alto, que, ante una producción mucho más amplia, numerosos encargos quedaron restringidos a una parte de esta. Por poner un ejemplo, respecto a sus trabajos en color, Rivas, había realizado una producción a principios de los años ochenta, en negativo color copia cromogénica, los cuales quedaron casi desconocidos en los años siguientes. Por el contrario, los realizados en Cibachrome, tuvieron una amplia difusión. Estos últimos hacían parte del catálogo que nos referimos. Fotografías como *María*, 1979, *Magda*, 1985, *Merçe*, 1986, *Barcelona*, 1982, *Granollers*, 1983, que aparecen en el catálogo; adquieren una vida propia, y se constituyen como las más apreciadas y vendidas de toda su carrera.

Otra importante exposición monográfica se llevó a cabo cuatro años después por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). *Los enigmas de la mirada* (1996), el comisariado estuvo a cargo de Josep Vicent Monzó y presentaron 140 fotografías. El catálogo de la exposición incluía un texto de Juan Manuel Bonet, director del IVAM que contaba su experiencia personal con Rivas, lo que nos puede ayudar a ilustrar la manera en que se estaba dando a conocer la obra de Rivas más allá de su entorno inmediato, e incluso, más allá de España.

Hace unos años, me encontraba en Barcelona con un francés, con el que colaboraba en el proyecto de una feria de museos. Me habló de Humberto Rivas, de una fotografía –*Magda* (1985)– de éste que había visto en una colectiva, y de la imperiosa necesidad que sentía de adquirirla. Unos minutos después, desde una cabina telefónica de las Ramblas, llamé a un amigo que me imaginaba conocía al fotógrafo. La siguiente llamada fue a este último. Media hora después, estábamos en su casa de la ciudad alta, no muy lejos de la de Joan Perucho, rodeados de obras suyas, de libros de poesía –le debo el conocimiento de Juan L. Ortíz, la gran voz enterriana, el autor de *En el Aura del Sauce*–, de cuadros de su esposa, la pintora y también argentina, María Helguera. El francés compró la imagen que le tenía obsesionado, y yo me convertí en el acto en *fan* de su autor.²⁸³

Este relato nos muestra también la personalidad afable y culta de Rivas, a la que nos referíamos en su llegada a Barcelona, que le permitió integrarse y ser respetado en el entorno artístico catalán. Volviendo a la muestra del IVAM, se incluyó como algo nuevo, la serie tomada en el proyecto *Musa museu* que se había presentado como parte de la Primavera Fotogràfica a Barcelona (1992), en el Palau de la Virreina. Para Rivas, esta muestra del IVAM fue la muestra más grande que se realizaba hasta entonces y se sintió realmente conmovido con el esfuerzo que se hizo por parte de la institución: «Ese reconocimiento significa un respeto a mi trabajo. Estoy contento porque han mostrado mucho empeño».²⁸⁴

²⁸³ Juan Manuel Bonet, *Los enigmas de la mirada*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, p. 7.

²⁸⁴ Josefina López, «No hay que ver el arte como un privilegio ni al artista en un podio», en *Diario 16*, viernes 15 de marzo de 1996.

Una tercera muestra antológica realizada durante esta década fue, *Humberto Rivas* (1999) en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). La muestra constó de 56 fotografías, y además de su ya conocida producción, incluyó fotografías realizadas en Santiago de Compostela. Fue singular el hecho de que solo se presentaron Paisajes.

Con motivo del Premio Nacional de Fotografía 1997, el Ministerio de Cultura español, encargó a la comisaria Chantal Grande, fundadora de la galería Forvm, quien coordinaba muchas de estas exposiciones de Rivas en esta década, organizar una retrospectiva del fotógrafo en la Sala Millares del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) –antecesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)–. La exposición se tituló *Humberto Rivas: Los misterios de la realidad* (1999) y reunió cerca de cien fotografías entre retratos y paisajes. Esta exposición itineró a la sala de exposiciones del Puerto de Tarragona (2000) con motivo de la Primavera Fotográfica de ese año en Barcelona.

Estas cuatro grandes retrospectivas también permitieron que su obra fuera adquirida por las instituciones. De este modo, Rivas donó dos fotografías a la Fundación la Caixa; seis al IVAM, institución que adquirió dieciséis más.

7.4.2. Exposiciones individuales menores

Del mismo modo que se realizaron estas importantes retrospectivas, hubo, durante esta década, exposiciones individuales menores que mostraron su trabajo en España. Inicialmente la galería Antonio de Barnola, tres años después de abrir sus puertas, en 1994, comenzó a vender la obra de Rivas. Allí realizó tres muestras individuales durante esta década (1994, 1996 y 1999). Aunque esta galería ofrecía y vendía su obra, su galería de confianza y la que más ventas y exposiciones le proporcionaba seguiría siendo la galería Forvm.

En el año 1995 realizó una muestra individual en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Salamanca, con 45 fotografías. En 1996 en la Escuela de Artes de Huesca donde

presentó 38 fotografías; y la Caja General de Ahorros de Canarias, a través de su obra Social y Cultura, realizó la exposición *Metáforas de lo invisible* (1997), con el comisariado de Francisco González, en la recién estrenada Sala de Arte en Puerto de la Cruz, Tenerife. Humberto Rivas entabló un estrecho vínculo con el Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Desde 1991 cuando participó en *Fotonoviembre* (Festival Internacional de Fotografía de Tenerife), certamen bianual que aún hoy se lleva a cabo; posteriormente, en 1995, Rivas fue invitado a formar parte de la exposición *La poesía de los sentidos* (1995), la única muestra de Rivas en la que ha participado solo con *Naturalezas*; y luego, la ya mencionada *Metáforas de lo Invisible* (1997); su última visita a la isla fue en *Fotonoviembre* (2001) invitado a dictar una charla.

Por último, la muestra *Humberto Rivas* (1997) reunió cuarenta fotografías en el Espacio Caja de Burgos, institución que también adquirió obras para su fondo de arte; y a finales del siguiente año, mostró en la Caja Cantabria, Santander, treinta y cinco fotografías en la muestra *Humberto Rivas* (1998).

Rivas insistía en presentar sus fotos mezclando sus distintos temas, sin embargo, algunos comisarios se interesaron por mostrar mayormente retratos y paisajes. Es quizás una de las razones por las cuales muchas de sus naturalezas no son tan conocidas. De las aproximadamente ochenta y tres exposiciones que llegó a realizar durante esta década, entre colectivas e individuales, solo doce incluyeron naturalezas, las otras mostraron retrato y/o paisaje.

7.5. Representante de la fotografía española

7.5.1. Fuera de España

Durante esta década hubo dos importantes muestras que presentaron su obra, como representante de la fotografía española en el exterior. Una parte de la exposición *Cuatro direcciones. Maestros de la fotografía española contemporánea 1970-1990*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se presentó en Feria internacional del

libro de Frankfurt, en otoño de 1991. El MNCARS seleccionó doce copias de Rivas, de las cuales cinco estuvieron en Frankfurt.

A los pocos meses, el 17 de enero del siguiente año, se inauguró la exposición *España abierta: fotografía documental contemporánea en España* (1992). Una exposición que también se enmarcó en el interés de extender lazos culturales, esta vez con EE UU. La muestra se presentó inicialmente en el Museum of Contemporary Photography del Columbia College de Chicago, y estuvo en itinerancia hasta diciembre de 1994, visitando, además, siete ciudades de España. Con motivo de la muestra se publicó un extenso catálogo escrito por Lee Fontanella y Marie-Loup Sougez. Dieciséis fotógrafos fueron invitados a participar, en una muestra que giraba entorno a la fotografía documental. Rivas, Laguillo y Cánovas, fueron los únicos invitados del grupo de fotógrafos catalanes que reivindicaban la fotografía creativa. Los dos últimos, en buena medida deudores del legado de Rivas. Cabe resaltar la manera como fue descrita la obra de Rivas en el catálogo y el descontento del fotógrafo al respecto: «Estas cándidas fotografías de figuras desnudas o vestidas significan un esfuerzo por parte de los antiguos fotógrafos documentalistas de categorizar apasionadamente a los seres humanos en base a sus características físicas y a sus trajes regionales».²⁸⁵ Se referían a los retratos de cuerpo entero que Rivas había realizado en el año 1990, muchos de estos, en el Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC). Esta interpretación no pasó inadvertida a los ojos de Rivas, quien en la misiva que dirigió a la curadora felicitándola por la muestra, manifestó su descontento con los textos que acompañaban el catálogo. «Yo, también como Usted, tengo mis satisfacciones y desilusiones con respecto al libro, que en general me parece bien, salvo algunos textos que creo no dan una versión clara sobre la fotografía española actual. De todas maneras, le repito, el libro me parece bien».²⁸⁶

Al respecto podemos decir que, de manera muy diferente a sus intenciones, los antiguos documentalistas tenían un interés claramente etnográfico. Por el contrario, Rivas en su

²⁸⁵ Denise Miller-Clark, *España Abierta Fotografía documental contemporánea en España*, Chicago y Barcelona: The Museum Of Contemporary Photography y Lunwerg Editores, S.A. 1992, p. 228.

²⁸⁶ Correspondencia entre Humberto Rivas y Denise Miller-Clark, 28 de junio de 1992, Archivo Humberto Rivas.

obra deja a un lado la situación social, étnica, cultural e incluso de género del retratado, para situarse en el individuo, en la persona despojada de cualquier atributo.

La distancia que entablaba con sus modelos, tampoco corresponde con la postura decimonónica con la que se relacionó sus retratos. Si bien, el retrato decimonónico utiliza unas formas de representación europeas, un esquema visual arquetípico, estereotipado y repetitivo, que podría tener alguna relación con su obra, las convenciones del retrato fotográfico decimonónico en el siglo XIX, regido por los fondos, el atrezo, el vestuario y la pose, tenían una intención descriptiva; en cambio, si dichos elementos aparecen en su obra, es en un sentido alegórico.

Por último, dos muestras más, como parte de estas actividades internacionales, *Spanish Photography* (1994), en Londres, Gran Bretaña, y el proyecto Trans Europe Art en el que 12 fotógrafos de 12 países de Europa expusieron en 12 ciudades francesas, un mes en cada ciudad. Ramón Esparza, fue seleccionado para realizar el comisariado en España, y este, escogió dos fotografías de Humberto Rivas.

7.5.2. En el interior de España

Desde España hubo dos importantes muestras promovidas por las instituciones publicas. Una de ellas el proyecto *Cuatro direcciones: veinte años de fotografía contemporánea española* (1991) de la que ya hablamos, al decir que una parte estuvo en la feria del libro de Frankfurt, además tuvo una itinerancia de un año por EE UU y otro año por Europa; Otra exposición fue *Propuesta 99* (1999) en la que se presentaron sus retratos de espaldas. Además, la muestra *El cuerpo y la memoria* (1995) que se realizó en el canal de Isabel II, para la cual Rivas envió catorce fotos; y por último *Imago 99* (1999), donde se volvieron a dar cita Rivas, Laguillo y Cánovas en el Palacio de Garci-Grande, en Salamanca.

7.6. Exposiciones colectivas en el exterior

Al margen de su vínculo con la fotografía española en esta década, su obra, de modo personal, se abrió camino por sí misma. Por su cuenta, Rivas llevó a cabo dos exposiciones en solitario. La primera se inauguró el 6 de marzo de 1991 en el espacio Contratype en Bélgica, organizada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y el Comissariat Général aux Relations Internationales, bajo la curaduría de David Balsells. La segunda, ocurrió en febrero de 1992 en la galería Perspektief de Holanda, que, además, publicó sus fotos en la revista homónima, con un artículo escrito por Cristina Zelich. Rivas viajó para estar presente en la inauguración, y estrechó lazos con Frits Gierstberg director de la galería, a quien había conocido personalmente en Tenerife en el *Fotonoviembre* (1991), donde Frits se había interesado por su trabajo. Después de la muestra en su galería, Rivas le propuso en una carta realizar una serie fotográfica sobre la ciudad de Róterdam, «pienso que es una ciudad con muchas cosas en común con mis fotografías, y que tiene zonas, como la del puerto, que me han entusiasmado para hacer mis fotos»,²⁸⁷ pero este proyecto no se llegó a realizar.

Su obra también se divulgó en la escena internacional a través de muestras colectivas. Si a finales de los ochenta había participado en exposiciones como *Splendeurs et Misères du corps* [*Esplendores y miserias del cuerpo*] (1988); *Les rencotres de Bretagne* [*Los Encuentros de Bretaña*] (1989), en El Festival de Aviñon (1990), y su relación con Gabriel Bauret lo había llevado a exponer en Coimbra, Portugal en 1993, y a participar en una muestra colectiva en el Fnac de París; durante esta década continuará participando de importantes festivales, como, Derby Photography Festival en Inglaterra (1992) al que envió 10 fotografías; el Mai de la Photo Ville de Reims en Francia, donde participó en una individual (1990) y una colectiva (1994); en la galería Cívica de Modena, Italia, en la exposición *Il ruolo della critica* (1994) que participó con 8 fotografías; y en *Paysages: Lieux et non-lieux. Le paysage dans la photographie européenne contemporaine*, en Luxemburgo (1995) a donde envió 7 fotos.

²⁸⁷ Correspondencia entre Humberto Rivas y Frits Gierstberg, 5 de abril de 1993, Archivo Humberto Rivas.

De manera contemporánea, durante esta década, su obra participó en exposiciones fuera de Europa, ya no en EEUU ni en Argentina, sino en el Mois de la Photo de Montreal (1995), evento en el que participó con 20 fotografías. El año siguiente, 1996, el Musée des beaux-arts de Montreal lo invitó a participar con su obra *Eva*, 1990, en la exposición "Body Electric". Dicha exposición giró entorno a la representación del cuerpo humano, presentada primero en la Winnipeg Art Gallery (1996), y luego en el Musée des beaux-arts (1997). La exposición agrupó obra de los más célebres fotógrafos como: John Coplans, Nadar, Andres Serrano, Alfred Stieglitz, entre otros.

Para terminar la década Rivas fue invitado a participar en la exposición *The Century of the body: photoworks 1900-2000* (1999). La exposición reunió quinientas fotografías de autores como Man Ray, Weston, Cunningham, Newton, Steichen, Stieglitz, Witkin, Callahan, Neuman, Mapplethorpe, coplans, Sherman, entre otros. Y se llevó a cabo en el Culturgest de Lisboa y luego en Lausana en el Musée de l'Elysée, Suiza.

7.7. Mercado

En 1992, poco antes de que se celebraran las olimpiadas en Barcelona, Lluís Blanc cerró su agencia de publicidad y Humberto Rivas perdió uno de los trabajos que más estabilidad económica le proporcionaba. Continuó trabajando de manera intermitente con clientes como Esteve Química y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, con los que había una relación de muchos años. Su situación económica le preocupaba, no solo porque en el terreno real tenía que responder por dos familias, también por su temperamento. Había crecido con la idea de que el hombre debía sostener a la familia. Desde niño estuvo preocupado por su madre y su padre, luego por su esposa e hijas, y una vez en Barcelona, por Salvador su hijastro –que había empezado a trabajar con él–, Lucía y María, y aunque María también trabajaba dictando clases de pintura, Rivas siempre asumió la responsabilidad de la casa como suya.

A partir del año 1992 los encargos fotográficos eran cada vez más y las ventas también, pero la posibilidad de vivir del arte era difícil y realmente nunca se lo había planteado.

Además, Rivas no sabía hacer otra cosa de tomar fotografías. A continuación, miraremos algunos ejemplos de sus ventas en esta década, al margen de su trabajo publicitario. Lo que también sirve para ilustrar el mercado fotográfico de estos años, y la manera como se valoraba comercialmente la fotografía artística.

7.7.1. Mercado según exposiciones

Nos consta que, durante la década del ochenta, algunas exposiciones por las cuales percibió dinero, fueron: la exposición de *L'oeil permanent* (1985), pago 400 francos franceses (60€ actuales), por los gastos de producción y envío de tres fotografías; y cuatro años después, en 1989, también por el mismo valor Les Rencontres Photographiques en Bretagne encargaron dos fotografías.

Algo muy similar sucedió en la década siguiente. En la correspondencia mantenida con el *Derby photography festival* en Inglaterra (1992), sabemos que se costeó el envío de diez fotografías con 20.000 pesetas (120€ actuales). Al igual que en la exposición *España Abierta* (1992) el Museum of Contemporary Photography de Chicago, pagó quinientos dólares destinado a cubrir el costo de producción de diez fotografías, a lo que Rivas escribió insatisfecho, puesto que, según él, la copia de cada fotografía costaba 55 dólares.

En sus exposiciones durante esta década, los ingresos, cuando hubo, no superaron el pago de la producción y el envío. Por poner tres ejemplos más, en 1994 Gabriel Bauret pagó 900 Francos (137€ actuales) por publicar su foto, *París, 1984*, en el libro *L'école des loisirs*, y el año siguiente, por exponer dicha foto en el Fnac de París, pago 500 francos más (76€ actuales). Ese año, el proyecto de Trans Europe Art (1994), en el que participó con dos fotos, le pagaron 2500 francos (380€ actuales); una suma muy similar, de 300 dólares, pagó el Mois de la Photo de Montreal en 1995, por su participación en el certamen.

En algunos casos, cuando la institución que patrocinaba la exposición compraba alguna foto, su precio subía. Así fue el caso de la Generatitat Valenciana que pagó 100.000

pesetas (600€ actuales) por diez fotografías del proyecto *L'Albufera: visió tangencial* (1985); y la exposición *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990* (1991), por el que recibió 180.000 pesetas (1081€ actuales), que incluía la donación de tres fotografías, y otras dos en calidad de «préstamo temporal indefinido». Para hacernos una idea, el salario mínimo mensual en España en 1987, era de 42.150 pesetas, unos 253 Euros.

En cuanto al pago por utilizar sus imágenes en distintas publicaciones, podemos ver el caso del libro *Traveling Light: Photography, Travel and Visual Culture* (2000) escrito por el profesor Peter Osborne, en el que apareció una foto suya por la que la editorial Manchester University Press (1999) le pagó 80 libras esterlina (90€ actuales). En otros casos, recibió pagos no tan simbólicos, como por parte de la University of Minnesota Press, que usó dos fotografías suyas en las traducciones de dos novelas de Manuel Puig y cuyo valor fue de 600 dólares.

7.7.2. Mercado según proyectos

Los proyectos en los que fue invitado a participar, en la mayoría de los casos, la institución que auspiciaba la actividad, conservaba algunas o todas las fotografías para su colección. Estos proyectos y actividades, que en ocasiones también incluían dictar un taller o conferencia, le devengaron mayores ingresos. Por poner algunos ejemplos:

En 1990 Rivas recibió 15.000 francos (2286€ actuales) por los retratos que realizó para el Centre Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC). El año siguiente por su participación en *Musa Museu* (1992) el Ayuntamiento de Barcelona pagó 600.000 pesetas (3600€ actuales), monto que incluía la compra de cinco fotografías. De igual modo, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) pagó 650.000 pesetas (3900€ actuales) por el proyecto *Barcelona a vol d'artista* (1994) precio que también incluyó la compra de entre cinco y diez fotografías. Hubo en 1994 otro contrato importante con el Museu dos Transportes e Comunicações en Oporto, que pagó 400.000 escudos (2000€ actuales), por la realización de veinte fotografías de las cuales Rivas donó cinco. Al final de

esta década, por su participación en el festival *Imago 99* (1999), la Universidad de Salamanca pagó 250.000 pesetas (1500€ actuales) que incluyó la compra de cinco fotografías y un taller de cinco días que ofreció durante el evento.

A partir del año 2000, Humberto Rivas comenzó a estar mejor pagado en los encargos. La exposición *7x7x7* (2000) que incluían siete fotografías suyas, de la ciudad de Bilbao, por las cuales la sala de exposiciones Rekalde, ofreció, en caso de que sus fotos no fueran adquiridas por el ayuntamiento, el pago de 400.000 pesetas (2400€ actuales). De modo similar el Instituto Cervantes pagó, por el encargo *Roma 2000: La mirada española*, 350.000 pesetas (2100€ actuales), que incluía la compra de una fotografía. Siguiendo el mismo patrón se llevaron a cabo proyectos como: *Humberto Rivas: Sant Cugat del Vallès* (2000) por el que recibió 1.000.000 de pesetas (6000€ actuales); un reportaje sobre la ciudad de Girona (2000) por el que recibió 754.000 pesetas (4531€ actuales); la exposición *España ayer y hoy. Escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*, recibió 500.000 pesetas (3000€ actuales), por participar con cinco fotografías; *Monumentos Futuros: Esperia*, exposición realizada en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, por las cuales recibió 5.000.000 de liras (2500€ actuales). Ese mismo año en el proyecto *Fotografía Portuaria* realizadas en el puerto de Castellón, recibió un millón de pesetas (6000€ actuales) por diez fotografías.; y en el proyecto *Cardedeu* en 2001, recibió 500.000 pesetas (3000€ actuales) por tres fotografías.

Durante el año 2002 Rivas se vio mucho mejor pagado, el Consorcio Salamanca 2002, por las fotografías de la ciudad de Salamanca recibió 1.500.000 pesetas (9000€ actuales); la revista *Circulo de Arte*, que hizo el encargo de diez fotografías del Parque Güell, le pagó €3600; y por las doce fotografías que encargó la Caja de Burgos de los *Monasterios de Burgos*, devengó €14.400.

Del último contrato que tenemos información es el del año 2003, en el cual recibió €4200 por 25 copias firmadas, más cinco copias fuera de colección. El encargo fue para las «Carpetas de Fotografía de Railowsky» (Valencia). Una idea que venían trabajando anualmente desde la librería y también galería, Railowsky, como una manera de

promocionar el coleccionismo a precios asequibles. La carpeta que salió a la venta ese año incluía además fotografías de Carlos Cánovas, Castro prieto y JAM Montoya.

7.7.3. Mercado según ventas

Por otro lado, podemos hablar del precio que tenía una obra suya, y si esto representaba un aporte a su economía. En cuanto a venta a particulares, hechas por él mismo o través de una galería durante la década del ochenta podemos tomar como ejemplo la muestra *Recent Spanish Photography* (1985) en The University of New Mexico, en donde cada una de sus fotografías estuvo evaluada en 200 dólares. Durante toda la década siguiente del noventa, sus fotografías estuvieron fluctuando alrededor de las 100.000 pesetas (600€ actuales). En ocasiones su obra se vendió con un valor más alto, por ejemplo, en 1991, la Biblioteca Nacional de Francia (BnF) compró tres fotografías por un valor de 15.000 francos (2286€ actuales), al igual que Los Angeles County Museum of Art (LACMA) compró ese mismo año su obra *La Albufera*, 1985, (véase en catálogo Nº PA675.7-8), por un precio de 1250 dólares. Otra compra de este tipo, la realizó el Hotel Archimède de Bruselas, en 1995, que pagó 40.000 francos belgas (990€ actuales), por la obra *Malena*, 1985.

Cuando comienza el siglo XXI, el año 2000 podemos poner como ejemplo 50.000 pesetas (300€ actuales) lo que pagó la Generalitat de Catalunya por cada retrato de Toni Abad, Perico Pastor y Benet Rossell; y también, el cambio significativo dos años después con el retrato que vendió al ayuntamiento de Alcorcón, en la feria de Arco de 2002, por el cual cobró 1800€.

El año de su fallecimiento, el Arxiu fotogràfic de Barcelona, compró la serie *Huellas de la Guerra Civil* (53 fotografías) por un valor de 42.000€. Sus fotografías subieron ostensiblemente de precio el año siguiente. En la exposición *Inéditos y Vintage* (2010) realizada en la galería Michel Soskine de Madrid, cada una de sus fotografías estuvo evaluada en diez mil euros.

También podemos anotar que, al margen de sus ventas, Rivas tenía la costumbre de regalar obras suyas a sus amigos, y también intercambiaba constantemente con otros fotógrafos. Seguir la pista de donde están todas sus fotografías, fuera de colecciones y fondos, es casi imposible.

A modo de conclusión, vemos que, a través de sus exposiciones, Rivas obtenía entradas de dinero simbólicas, lo cual lo obligaba a trabajar en publicidad. Pero, a medida que comenzó a recibir encargos y participar en proyectos, pudo vivir económicamente de estos, momento que coincide con el cierre de Blanc Publicidad. Muchos de esos encargos, principalmente a partir de la segunda mitad de los noventa aumentaron debido a su reconocimiento, el cual se afianzó aun más cuando obtuvo el Premio Nacional de Fotografías (1997). Algunos, los realizó al margen de su actividad artística, por ejemplo, como ya dijimos para las empresas Esteve Química y el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a los que podemos sumar el acuerdo con la editorial Lunwerg que lo llevó a realizar fotografías para dos libros: *Palacios reales del patrimonio nacional* (1997) y *Grandes hoteles de España* (1998).

Tenemos la convicción de que Humberto Rivas, no tenía mayores apuros que los de cualquier familia de clase media española, pero también que su percepción acerca del trabajo era mas bien de incertidumbre, y aunque, a medida que pasaba el tiempo fue cuando mejor pago estuvieron los encargos, no dejaban de ser intermitentes.

Hubo, además, ciertos sucesos personales que no hicieron de esta etapa un momento de tranquilidad y estabilidad. Uno de estos fue la aparición de su enfermedad, que se manifestó a partir de 1996, pero de la que tuvo una mayor conciencia a partir de 1999. Otro, fue la muerte de su padre ocurrida en 1997, y que para Rivas fue un golpe muy duro. Y con esto, la traída de su madre a España. Además, fue cuando cambiaron de domicilio en Barcelona, ese mismo año de 1997. María había encontrado un apartamento mucho más grande en el centro de la ciudad, pero hubo que pedir un préstamo para afrontar la compra, cosa que a Rivas lo ponía muy nervioso. Todo esto lo veremos más adelante.

7.8. La serie *Huellas* sobre la guerra civil española

Huellas fue una serie que Rivas construyó a lo largo de más de veinte años. En un comienzo las fotografías no fueron tomadas con la intención de hacer la serie. La idea cobró sentido a finales de los noventa y se materializó cuando obtuvo la beca Endesa V para realizar el proyecto *Huellas de la guerra civil española*, entre 1997 y 1999. Sin embargo, Rivas continuaría con este tema hasta 2005.

Este proyecto tiene distintas lecturas. Inicialmente se puede entender en relación con su infancia. Rivas reconoció haber sentido atracción por esa parte de la historia de España cuando siendo niño conoció a algunos de los republicanos españoles exiliados que llegaron a Buenos Aires²⁸⁸. Fueron muchos los que llegaron a Argentina desde 1936, por lo que los argentinos vivieron muy de cerca ese conflicto.

A finales de los noventa Rivas, tras decidirse llevar a cabo el proyecto —y constatar además que en su archivo contaba con varios paisajes relacionados con la Guerra Civil—, comenzó a viajar a los lugares donde había tenido lugar el conflicto con el fin de fotografiarlos. Allí conoció a personas que habían vivido la guerra y decidió incluirlas en el proyecto. Fue entonces cuando el proyecto se completó, al reunir en él dos de las temáticas que más había trabajado, los paisajes y los retratos, pareciendo más un encargo del destino.

Su poética particular le permitió vincularse a un dolor común, el de la guerra. Fue quizás el momento en el que, sin recurrir a ideologías, pudo hacer patente su rechazo a todo tipo de fascismos, incluido el de la dictadura en Argentina. Aunque no era una persona que defendiera abiertamente una inclinación política, y mucho menos había buscado alguna reivindicación a través de su arte, sí era cierto que había vivido muy de cerca la barbarie de la dictadura, y que provenía de una clase obrera desde la cual se había erigido la figura de Juan Domingo Perón, que para Rivas representaba el totalitarismo disfrazado

²⁸⁸ ²⁸⁸ Lluís Permanyer y Nelly Schnaith, *Huellas: Humberto Rivas*, catálogo de exposición itinerante, 2006-2008. Barcelona, Departament de Cultura, 2006, p. 11.

de clamor obrero. En España, el encuentro con los vestigios de la Guerra Civil pudo remover las heridas causadas.

En la serie no había ninguna rigurosidad documental, sino un compromiso fuertemente emotivo. Sin embargo, y como bien apuntó en su momento Nelly Schnaith, ese dolor no se debía exorcizar desde el recuerdo, sino desde la transformación, para expulsar el demonio.

Para la serie *Huellas* realizó en total cuarenta y seis paisajes, entre 1981 y 2005, y dieciocho retratos de quince personas, entre 1995 y 2001. Fueron sesenta y cuatro fotografías, de las cuales cincuenta y tres constituirían la serie definitiva. Finalmente fue presentada en una muestra itinerante entre noviembre de 2006 y abril de 2008, en coordinación con el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En 2010 el Arxiu Fotogràfic de Barcelona adquirió la serie para su colección.



Fig. 193. Humberto Rivas, *Barcelona*, 1998, 22 x 27 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 194. Humberto Rivas, *Cabo de Gata*, 2000, 38 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

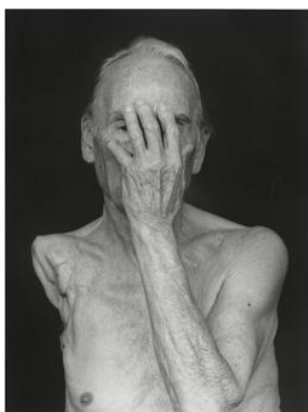


Fig. 195. Humberto Rivas, *José María*, 2001, 47 x 36 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

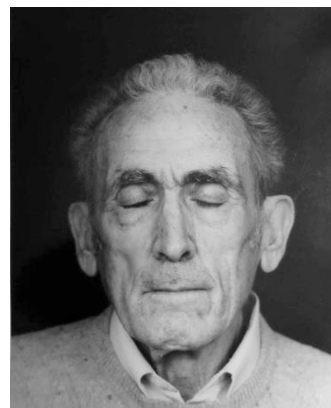


Fig. 196. Humberto Rivas, *Eduardo*, 1999, 47 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

8. Inicios del siglo XXI

8.1. Proyectos

Durante el siglo XXI, la producción de su obra estuvo ligada a los distintos proyectos en que participó. Los pocos trabajos que ejecutó por su cuenta estuvieron, mayormente, dedicados a la realización de la serie *Huellas* de la Guerra Civil Española, que se extendió hasta el 2005. A diferencia de los encargos publicitarios que no le permitían trabajar con total libertad interpretativa, y de los que sabemos por las transparencias ya que no realizó copias para sí; los proyectos, aunque fueran «encargados», le permitían trabajar a sus anchas, por esta razón generalmente guardaba una copia para sí, casi siempre firmada. En esta etapa de su carrera, son muchas más las fotografías que realiza con esta finalidad, y en este sentido se constituyen como una fuente importante de creación de su obra personal. No existe diferencia entre estos y su obra personal. Además, fue la manera de ganarse la vida. Quizás por haber ligado tanto su producción a los encargos, la mayoría de sus fotos estuvieron dedicadas al paisaje. Ya que casi todos consistían en fotografiar lugares: el puerto, la universidad, una ciudad concreta o un territorio, etc. En este nuevo siglo realizó alrededor de cien paisajes, hasta el año 2005; mientras que retratos un poco más de cincuenta hasta el 2007, cuando dejó de fotografiar definitivamente. De sus naturalezas, solo realizó las llevadas a cabo en Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, entre el 2000 y 2001, como parte del encargo, *Monumentos Futuros. Esperia*, que como hemos dicho fueron las últimas que realizó en este campo.

8.1.1. Proyectos institucionales

Los principales proyectos institucionales en que participó en estos siete años fueron: *7x7x7* realizado por la sala de exposiciones REKALDE en Bilbao en el año 2000, para el que realizó siete imágenes; fotografías de la ciudad de Girona, encargado por el propio ayuntamiento en el año 2000, en el que produjo cinco imágenes; fotografías de la ciudad de Sant Cugat del Vallès, encargado también por el ayuntamiento ese año 2000, para el que realizó veinte fotografías; *Salamanca: un proyecto fotográfico*, un encargo del Consorcio Salamanca 2002 con motivo del nombramiento de la ciudad como capital

Europea de la Cultura 2002, para el que realizó once; *Fotografía portuaria*, en acuerdo con la Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana (IPEC) en el año 2001, para el que hizo diez fotografías de las instalaciones del puerto de Castellón; y cerrando el 2001 la ciudad de Cardedeu, también como encargo del ayuntamiento, para el que realizó cuatro fotografías.

En el año 2002 llevó a cabo *Monasterios de Burgos* para la Caja de Burgos, donde realizó doce imágenes; *Palacio de la Aljafería: una mirada fotográfica*, un encargo de las Cortes de Aragón en el 2003, para el que produjo diez imágenes; Fotografías de la ciudad de Santiago de Compostela, un encargo del CGAC en el 2003, donde realizó tres fotografías; y finalmente, *Córdoba: retrato de una ciudad*, un encargo de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí en el 2005, donde llevó a cabo diez fotografías.

Las intenciones de los organizadores se orientaban en un mismo sentido, realizar un ensayo fotográfico sobre un lugar específico. Las fotografías que realizó Rivas siempre tuvieron como eje los mismos motivos: muros y escaleras de la parte histórica de la ciudad, los cementerios, el reflejo de la ciudad en el río, paisajes al atardecer, y las calles tomadas en perspectiva. Cuando el proyecto incluyó algo concreto, por ejemplo, un bodegón, como ocurrió en, *7x7x7*, fotografió un primer plano de un pájaro muerto en el suelo, retomando también su idea de animales muertos que había realizado de manera intermitente desde 1978. Y cuando incluyeron retratos como ocurrió con el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya que encargó retratos de los artistas Toni Abad, Perico Pastor y Benet Rossell,²⁸⁹ los hizo en su estudio, de frente y con fondo negro. Y si el retrato debía ser en exterior, como ocurrió en el encargo de Bilbao, ubicaba igualmente a los modelos ante un fondo neutro. Sobre la idea de que Rivas volvía sobre los mismos motivos que ya había trabajado, incluso, utilizando el mismo encuadre, hablaremos más adelante al referirnos al contexto en el cual llevó a cabo estos trabajos, de momento queremos enunciarlos como parte de su actividad en estos años.

²⁸⁹ Los retratos fueron un encargo con motivo de la muestra *El segle de Cristòfol* en la sala de exposiciones de la Fundación la Caixa de Lleida, 2000.

Todas estas fotografías fueron adquiridas por sus respectivos interesados, así que su obra entró a formar parte de las once instituciones que hemos nombrado. En el caso puntual del CGAC, además de las tres que realizó en el año 2004, adquirieron nueve que había tomado anteriormente en Galicia; y tres más, una en Lleida y dos en Coímbra.

8.1.2. Corta revisión a un proyecto y una exposición

Hay dos actividades realizadas en este nuevo milenio, que nos pueden servir para reflexionar acerca de su producción: *Roma 2000: una mirada española*, y la exposición *España ayer y hoy: escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*.

En la primavera del año 2000, Rivas se desplazó a Roma invitado por el Instituto Cervantes y la Academia de España en Roma, para participar en el proyecto *Roma 2000: una mirada española*. La selección incluía solo a ganadores del Premio Nacional de Fotografía: Alberto García-Alix, Cristina García Rodero, Javier Vallhonrat y Humberto Rivas. Cada uno debía pasar una semana en Roma alojado en la academia de España, fotografiando la ciudad. Fue la manera en que las instituciones españolas se vincularon a distintas celebraciones en conmemoración del año del jubileo en la ciudad donde reside el papa.

La muestra de este trabajo se presentó en el Instituto en Cervantes de Piazza Navona en Roma entre abril y mayo de ese mismo año, y luego en Madrid en la Sala Millares del CEAC entre junio y julio. Al terminar la itinerancia los artistas recuperaron las fotografías. Aunque cada uno se había comprometido a donar una de sus obras al centro de Roma del Instituto Cervantes, ninguno de los participantes lo hizo.

En Roma, Rivas trabajó una vez más entorno al río, esta vez el Tiber; así como las calles del barrio Trastévere en el centro histórico; partes del Coliseo Romano; ruinas del imperio en otros lugares de la ciudad; y el Palazzo della Civiltà Italiana, conocido como «Coliseo Cuadrado» construido en la época de Mussolini.

El Coliseo Cuadrado es uno de los símbolos de la arquitectura fascista y está realizado con elementos muy singulares. Contiene 28 estatuas de 3.4 metros de altura cada una talladas en mármol y 216 arcos exactamente iguales. Tanto las estatuas como los arcos, uno se los podría imaginar acompañados o sustentados en columnas dóricas; sin embargo, en esta construcción ambos están sumergidos en una arquitectura simétrica, sólida, trazada con rectas líneas en que las formas y los ornamentos resultan simplificados según criterios de la arquitectura moderna. Las esculturas fueron puestas allí con la ambición de enaltecer la grandeza de la roma imperial y de su pasado. El edificio en su totalidad produce un efecto ambiguo. La imposición de estilos tan alejados, generan un cierto aire extraño.

Las esculturas, fuera de su contexto, producen aquella realidad extraña a la que se refería De Chirico cuando reflexionaba sobre lo que le producía ver, en medio de una mudanza, los muebles que alguien haya puesto en la calle. A merced de la soledad, los muebles en la calle producían un efecto ambiguo y ensoñado. Tomaban una nueva luz. Este ambiente extraño que rompe con nuestros hábitos de percepción, de repente nos abre una conciencia diferente del espacio y de la existencia. El Coliseo Cuadrado genera esta misma sensación. No es casual que algunas pinturas de De Chirico muestren esta misma relación de estatuas de estilo clásico, acompañadas de una arquitectura moderna (por ejemplo, *Melancolía*, 1912). No solo sorprende su combinación formal, estilística, sino también de luces y sombras, puesto que todo está hecho en mármol creando un grupo unísono, abstracto e irreal. La fotografía de Rivas buscó resaltar justamente ese aspecto irreal.

Que Rivas se haya desplazado a este enclave de la ciudad no es casual, corresponde a una inquietud esencial de su mirada, la idea de descubrir esa extrañeza. También Rivas podía tener referencias de este edificio por dos películas que se rodaron en aquella ciudad: *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rosellini; y, *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini. Directores que le interesaron en especial. Aunque había estado allí varias veces, incluso en su primera visita a Europa en el año 1969, fue gracias a este encargo que pudo por primera y única vez fotografiar Roma.

Por otra parte, la exposición *España ayer y hoy: escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*, se llevó a cabo en el MNCARS en el año 2000. Esta exposición se dividía en dos partes. La primera, fotografías realizadas desde 1900 hasta 1975 que mostraban a las personas en su ambiente propio. La fotografía como testimonio de un modo de ser en la España de antaño. La segunda, mostraba una España contemporánea para lo cual se invitó a once fotógrafos. A Rivas le pidieron fotografías que correspondieran con los «protagonistas» del siglo. Envió cinco retratos realizados entre 1998 y 1999. Sus protagonistas eran: un sobreviviente de la guerra civil con sus manos tapándose la cara, una mujer con una máscara puesta y un travesti. Pero más allá del motivo, sus fotos eran una invitación a replantearse la noción misma de la representación del retrato fotográfico. La idea del retrato en que el fotógrafo se hace evidente a través del fotografiado, es justamente uno de sus aportes a la fotografía española. Y en este caso fue interesante ver el contraste con fotógrafos que describían su entorno desde un interés documental.

Asimismo, en publicaciones que enmarcan un periodo amplio de la fotografía, se hace evidente que Rivas, al haber trabajado con gran pureza el medio, ofrece elementos de análisis sobre la utilización de la fotografía como medio expresivo.

8.1.3. Su aportación a las películas de Isaki Lacuesta

En el mes de septiembre del año 2000, Rivas participó en la primera parte del rodaje de la película *Cravan vs Cravan* del director Isaki Lacuesta. Una mezcla de documental y ficción en que Humberto Rivas interpretó el papel de un fotógrafo que retrataba al boxeador Arthur Cravan en su paso por Barcelona, donde pelearía contra el campeón del mundo Jack Johnson. Además, Rivas realizó cuatro fotografías para la película, tratadas como si fueran de época, año 1916, en el cual se situaba el documental.

Posteriormente, participó en otro proyecto de Lacuesta, el cortometraje *Teoría de los Cuerpos* (2004), en el que se involucró más directamente al realizar la dirección de fotografía. Aunque su aportación no fue como pudo haber sido, debido a la enfermedad

que había comenzado a padecer a mediados de los noventa, que había degenerado en un Alzheimer y para el 2004 ya estaba en una fase bastante avanzada. Sin embargo, en el resultado final del cortometraje es muy evidente su aportación por varios aspectos. Primero, porque el documental consiste en la descripción diríamos geográfica del cuerpo. La cámara va avanzando hacia distintas texturas y formas en las que, de un modo equivalente con sus fotos, es posible prescindir del rostro para reconocer otras formas y texturas. Además, es en blanco y negro, y los cuerpos aparecen desnudos, sin maquillaje y sobre telas, algo también muy suyo; por último, la idea de Lacuesta había partido de unos versos del poeta persa Omar Jayam. La relación con la poesía hace aún más elocuente la presencia de Rivas, no solo por el estrecho vínculo que encuentra entre poesía y fotografía, sino también, porque en el corto no había narración de sucesos como tal, sino más bien, una búsqueda de sensaciones a partir de la aproximación visual a las distintas partes del cuerpo. Lacuesta se refirió con las siguientes al hecho de poder haber podido coincidir con Rivas en el corto: «El mejor recuerdo de “Teoría de los cuerpos” es que me regaló una buena excusa para trabajar con Humberto Rivas (premio nacional de Fotografía 1997), espléndido fotógrafo y mejor amigo».²⁹⁰

8.1.4. Encargos fotográficos sobre la obra de Antoni Gaudí

Durante el año 2002 se celebró en Barcelona el 150º aniversario del nacimiento de Gaudí, y por parte de la administración pública se llevó a cabo lo que se conoció como *Año internacional Gaudí*, una serie de actividades entorno a la obra del arquitecto catalán, auspiciado conjuntamente por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Catalunya y el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, al que se sumaron numerosas instituciones y entidades. Humberto Rivas recibió un encargo y una invitación a sumarse con sus fotos en la promoción de las actividades por parte de la administración. El encargo fue para la revista *Círculo de Arte*, en el que solicitaron diez fotografías del parque Güell, que las realizó en el mes de junio. El encargo se lo pagaron cuando entregó las fotografías, y las mismas salieron a la venta ese verano en la edición número 27 de la

²⁹⁰ Isaki Lacuesta, *La Termita Films*, «Teoría de los cuerpos: notas», 2004.

Disponible en línea: <https://www.latermitafilms.com/es/obras-isaki-lacuesta/cortometrajes/teoria-de-los-cuerpos/> [consultado 10 de junio de 2019]

revista, bajo el título *Gaudí Oculto*. De este trabajo realizaría unas copias para su archivo personal.

La invitación a sumarse con sus fotos a la promoción de las actividades fue una iniciativa de Daniel Giralt-Miracle, comisario general del *Año Internacional Gaudí*. La invitación se extendía a varios fotógrafos para que aportaran imágenes relacionadas con la obra de Gaudí, con la idea de disponer de un fondo que permitiera a las instituciones la edición de folletos y catálogos, y enriquecer una página web en la que se daba información acerca de la obra del arquitecto. En contraprestación los fotógrafos que decidieran participar se beneficiarían de la divulgación que se hiciera de su obra. En la página web se facilitarían los datos de contacto de cada fotógrafo para que pudiera promocionarse y vender su trabajo.

La relación de Giralt-Miracle y Rivas venía de lejos, desde que comenzó la *Primavera Fotogràfica* en el año 1982, y siempre se mantuvo en muy buenos términos. Para esta ocasión Giralt-Miracle sabía que Rivas disponía del material, porque él mismo le había encargado la documentación fotográfica de distintos edificios de Gaudí, en el año 1995.

Ese año, Giralt-Miracle fue nombrado director del Centro Cultural La Pedrera propiedad de la Fundación Caixa Catalunya, ubicado en La Pedrera del Paseo de Gracia de Barcelona, construida por Gaudí entre 1906 y 1910, y adquirida por la institución bancaria en 1986. Tras varios años de adecuaciones, en 1992 se abrió una sala de exposiciones localizada en la planta principal del edificio y en 1996 se inauguró el Espai Gaudí, ubicado en el desván de la casa, eran un espacio destinado a que se conociera más ampliamente la vida y obra del arquitecto. Fue precisamente para la inauguración del Espai Gaudí que se pensó en realizar una serie de documentales que mostraran la obra del arquitecto y por ello se le encargaron a Rivas esas fotografías. Trabajó en: Casa La Pedrera, Casa Figueras –conocida como la torre Bellesguard–, Parque Güell, Colonia Güell, los Pabellones de la Finca Güell, Casa Batlló, Palau Güell, Casa Vicens, el colegio de las Teresianas, la Sagrada Familia y la Casa Calvet.

Realizó novecientas fotografías a color, y aunque tomo algún plano general como referencia, el encargo estaba orientado a los detalles, las vistas generales se les había encargado a los fotógrafos Rafael Vargas y Ramón Manet. Las fotografías de Rivas fueron un inventario minucioso: pasillos, columnas, escaleras, techos, lámparas, vitrales, embaldosados, puertas –y mirillas cuando las había–, las construcciones vistas desde el detalle. De este trabajo en cambio no realizó ninguna copia posterior para su Archivo personal. Como parte de la celebración de ese Año internacional Gaudí, fue invitado a participar en una exposición colectiva que mostraba la obra del arquitecto a través de la fotografía contemporánea catalana, itinerante por Roma, Luxemburgo, Múnich, París y Moscú. Para esta muestra realizó en Cibachrome, las únicas ocho fotografías que llegó a positivar de todo su trabajo sobre Gaudí.

A modo de paréntesis, antes de dejar a un lado su relación con El Centro Cultural La Pedrera, es preciso anotar que Rivas realizó varios trabajos documentando las exposiciones que se llevaron a cabo en una sala ubicada en la planta principal.²⁹¹

Volviendo a las fotografías que pudo realizar de la obra de Gaudí. Al margen de los trabajos realizados entre 1995 y 2002, nos consta que realizó algunas imágenes en color hacia 1982. Estos últimos son planos generales de la Sagrada Familia y de La Pedrera. Quizás en la que más se involucró fue en la primera, aprovechando un estanque de agua que hay cerca a la fachada del Nacimiento, para jugar con su reflejo. Es significativo que se haya desplazado a estos enclaves al no mucho tiempo de llegar. Pero también es cierto que de estas fotos no existen copias, solo transparencias. Lo cual nos hace pensar que es posible que fueran algún encargo, o que si los hizo por cuenta propia no quiso profundizar en el tema. A parte de estas tres ocasiones no volvería a fotografiar la obra en Gaudí. Sabemos, por charlas mantenidas con María Helguera, que Rivas sentía un gran respeto por la obra de Gaudí, pero podemos concluir que no se vio motivado por involucrarse en desarrollar un trabajo más allá de los encargos.

²⁹¹ Tenemos constancia que documentó las exposiciones: *Art de Papua Nova Guinea* del 30 de noviembre de 1995 al 21 enero 1996; *From London: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, Kitaj*. Del 17 de febrero al 7 de abril de 1996; *Retrats: Fotografia española 1848-1995* del 23 de abril al 2 junio de 1996; *Antoni Clavé a la pedrera* del 20 de septiembre al 17 de noviembre de 1996; *Caprichos de Goya* del 8 de octubre al 8 de diciembre 1996; *Julio Romero de Torres* del 12 diciembre de 1996 al 9 febrero de 1997; y *Giacometti* del 7 de marzo al 28 de mayo de 2000.

8.2. Volver sobre los mismos motivos de manera distinta

Es evidente que en los distintos compromisos Humberto Rivas trabajó con unas preferencias muy claras. No importaba si sus fotografías las realizaba en Girona, Sant Cugat, Roma, Valencia, etc; en ellas buscaba siempre los mismos intereses, todas corresponden a la ciudad intemporal de sus visiones. El río y sus reflejos, las paredes de piedra, los muros de casas en ruinas, perspectivas de las calles, cementerios, el infinito amagado en el atardecer; eran los mismos pretextos para recrear el estado inerte del tiempo, al cual en el fondo sentía que pertenecía. Fue esa la manera de acceder a su propio mundo, emocional y provocador. Es revelador que Rivas haya buscado la representación de un sentimiento muy palpable en motivos que guardan cierta conexión. Y que el mismo sentimiento se fuera ensanchando y abarcando connotaciones diversas.

El hecho de que sus motivos se repitan constituye parte del desarrollo de un lenguaje. Un lenguaje que se amplía y se enriquece con el tiempo. En su recorrido se pueden detectar etapas en las que son patentes determinadas intenciones, y el completo de su obra puede ser visto desde un conjunto de partes que surgen como desarrollos puntuales, pero siempre existe un antes y un después, y cada obra –o cada etapa– se sitúa como parte de un engranaje. Su trabajo artístico se puede visualizar como un espiral creativo, en el que vuelve sobre lo mismo de manera distinta, o sobre algo distinto de un modo igual. No es algo premeditado, es el hecho que para él fotógrafo, la creación de cada imagen es siempre el emprendimiento de una inquietud vital, en la que aplica lo aprendido, y esto hace que su trabajo guarde una coherencia y unas equivalencias constantes.

Como quien va ubicando testigos al recorrer un área geográfica, Rivas fue produciendo imágenes, con las que abarcaba un área de conocimiento mayor. Girando entorno al mismo interés: la presencia de algo tras la mampara de la realidad. La insinuación de un otro, tras la presencia de alguien. La correspondencia lógica de las formas, sobre la ilógica del sentimiento, que se sobrecoge donde solo hay unas escaleras o un muro. Que teme a lo inexplicable como si acaso no fuera todo inexplicable, nos dicen sus imágenes. Rivas

trabaja desde y para los sentimientos, y si llega a proponer imágenes que consternan es por su necesidad de plantear algo sugerente: «generalmente las cosas bonitas no emocionan», decía. Pero, además, porque intuye firme y claramente que hay algo profundo e inquietante, que es en sí mismo el lugar de la belleza. De su belleza. Rivas intenta recrearla, invocarla; intenta abrirle un espacio para que se filtre en este mundo que le pertenece, porque instintivamente siente que debe hacerlo, porque siente que de un modo natural hay algo suyo que pertenece también a ese estado. Misticismo y magia conforman la obra de Humberto Rivas. No hay que olvidarlo.

La belleza. ¿qué es más importante que lo ya conocido? La certeza de saber que lo desconocemos un poco. Entonces, siempre será un desconocido. Si su obra comunica un mensaje es, el que hay una belleza en la conmoción que provoca presentir lo desconocido de lo conocido. Lo hace con tanta fuerza, que es posible caminar ese camino con él. Que es posible erguirse y respirar en esa marea de sentimientos que se desencadenan; en la atalaya de uno mismo.

No nos cansaremos de decirlo: La obra de Rivas tiene el portentoso objetivo de constituirse como una experiencia vital, conectada a sentimientos ocultos, expresados con lucidez.

8.3. Corta revisión de algunas etapas

A continuación, nombraremos algunas partes, no para resaltarlas respecto a otras, sino para llamar la atención sobre ciertos elementos que sobresalen, y preguntarnos cuáles serían los aspectos que se constituyen como relevantes en esta última etapa entre 2000 y 2007.

Dejando a un lado la serie *Norte*, que es realmente excepcional, por el hecho de que fue algo así como la hoja de ruta que de modo inconsciente se trazó. Y, aunque puede ser vista —y de hecho lo ha sido—, como una aproximación ingenua a un territorio y unas gentes; en el fondo, guarda el misterio de haber contenido los distintos temas sobre los

que volvería. Coincidencias y azares que el tiempo fue poniendo en su lugar. Su vida como sus fotos guarda un cierto misterio, o si no: ¿cómo pudo alguien trazar con tal exactitud los temas sobre los que volvería a lo largo de toda su carrera?

Fue en Barcelona, en el trabajo que llevó a cabo en los ambientes extraños y sugerentes del mundo periférico a finales de los setenta, cuando descubrió un universo de sensaciones al que volvería a menudo. Como hemos dicho, o como dijo el propio Rivas: fue una búsqueda inconsciente del Buenos Aires de su infancia. Pero también fue el encuentro con las texturas, esto es una dimensión metafísica e inquietante. Esta dimensión se puede intuir en trabajos anteriores como el retrato del pintor Roberto Aizenberg en un basurero, *Roberto* 1967. Lo que sucede en Barcelona, es que Rivas va a la materia, a las rocas, los muros y a explorar los matices que albergan logrando un estado diferente de las cosas.

También nos podemos referir a su trabajo en *Interiores* realizado durante su viaje a Inglaterra, –camas, armarios, y rincones de las estancias–, en el que se permitió intentar transcribir por primera vez la soledad del alma a través de la atmosfera sombría de la habitación, el pasillo y las paredes empapeladas. En estas estrechas habitaciones le fue revelado un ambiente lleno de poesía. En catalán hay una palabra, *melangia*, que sería algo así como estar enfermo de melancolía, y que quizás pueda describir esa sensación. Incluso de un modo más profundamente nostálgico que en trabajos contemporáneos, también de interiores, por ejemplo: la almohada sobre la cama, o el altar de un cementerio rural. Ambas llamadas: *Sin título*, 1978 (véase en catálogo PA267.4-1, PA186.5-1)

Y sin embargo su exploración no se detiene en la soledad de las estancias, incorpora una relación mucho más lírica, imaginada, ensoñada en fotografías como *Stratford-upon-Avon*, 1979 (véase en catálogo PA290.4-1); y un ambiente mucho más tétrico y tenebroso en la realizada en el Zoológico de Londres, llamada simplemente *Londres*, 1979 (Fig. 62), en la que un rinoceronte espera su comida.

Otra etapa de su carrera se confirma con la fotografía *El Velódromo*, 1980 (Fig. 71), la cual puede ser vista como paradigma de una serie de fotos en las que se interesa por una cualidades puramente formales, por ejemplo: *Buenos Aires*, 1980 (Fig. 72). En fotografías de este tipo, no existe la relación con el tiempo desde lo desgastado o con la ausencia desde el abandono, puesto que los lugares están en perfectas condiciones, sin embargo, guardan una estrecha relación. Entonces, ¿qué pudo ser lo que llevó a que se interesara por estos lugares, y por qué podemos decir que esas fotografías también son «un Rivas» cuando las vemos, o cuando junto a las otras en una exposición o publicación parecen hablar en el mismo sentido?

La distancia que el fotógrafo toma de la escena y el vacío que existe entre los objetos, configura una solidez en las formas que impulsa una sensación de ausencia primordial. En otras palabras, es una soledad que va más allá del hecho de estar sin compañía. Como lo expresaría Eduardo Lourenço en una entrevista, cuando se quiso explicar el sentido de la soledad en la obra de Fernando Pessoa: «Todos somos seres solitarios naturalmente, pero hay una soledad que se asume, que se acepta. Pessoa ha hecho de la soledad una especie de soledad ontológica. Es el hecho de que él se da cuenta, no solamente que su padre ha muerto, es que no hay padre. El padre ha muerto para los hombres. Esto es una soledad de otro tipo, soledad al segundo grado. La vivencia de la soledad en Fernando Pessoa es tan profunda que él en un verso célebre habla de la soledad de las estrellas».²⁹²

En este sentido, en la fotografía no nos referimos tan solo de que esté despoblada de figuras humanas, sino muy especialmente al hecho de poner en el mismo valor los objetos y el espacio que hay entre ellos, con tal de crear la duda sobre la existencia de ambos. El fotógrafo detectó el vacío desde la manera como los objetos se distribuyen compositivamente. Ventanas, paredes, puertas, se vuelven una sola estructura que se yergue del mismo modo que los rostros estáticos, por ejemplo, *Chantal*, 1986 (Fig. 53). La tensión que se crea entre la presencia y la ausencia surge de un modo semejante entre sus rostros y esos interiores.

²⁹² «Pessoa revisitado: Eduardo Lourenço. Sobre Fernando Pessoa», 2004: https://youtu.be/krn_z1jS11A (consultado el 6 de agosto de 2016).

Es interesante cómo en la obra de Rivas, la alusión a elementos existenciales, como: el tiempo, la ausencia, el vacío, lo presentido y/o temido, se presenta en distintas capas. Es decir, desde el objeto o sujeto en sí mismo, su aspecto simbólico o alegórico que lo trasciende, y los puros elementos formales, líneas, espacios, tonos, texturas. De un modo tangencial habíamos hablado al respecto, cuando no referimos a sus naturalezas y el apoyo que había encontrado el fotógrafo al valerse de materiales como el mármol o el vidrio para acentuar esa condición de frío. Quizás aquí lo más relevante, es la conciencia que toma del vacío que hay entre las cosas.

Otro de sus intereses claramente explorados fue el paisaje romántico. Aunque hay un precedente en los años setenta, es más evidente a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa. Paisajes que en muchos casos fueron técnicamente contruídos. Lugares que en el momento de la toma poco tenían que ver con el lugar enigmático de la imagen final.

En relación con la figura humana, el encargo realizado en el Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers en Aviñon en 1990, fue un caso muy particular que le deparó una nueva manera de componer, ya no solo el rostro sino la figura humana. Allí se manifestó algo que fue una constante en su trabajo: el entronque con la tradición de la pintura. El encuadre, claramente inspirado en las pinturas de Zurbarán, había sido el punto de partida para la representación de unos jóvenes bailarines apropiados de sus cuerpos que, vestidos con ropas de ensayo o a la moda, tomaban un cierto aire atemporal. Las telas esparcidas por el suelo conectaban de nuevo con el barroco, armándose un viaje de ida y vuelta en el que no se ocultaban ni sus referencias, ni su modo personal de encararlo. El encargo en Aviñón abrió para él una nueva idea de lo que podía ser su propio retrato.

Del mismo modo, se puede visualizar una etapa concreta en las muchas pruebas que realizó cambiando fondos y posturas a sus modelos a lo largo de la década de los ochenta; o en las crucifixiones, un momento culmen, resultado, como hemos visto de varios caminos que confluyeron. Detenemos un poco más en un último ejemplo. Lo

encontramos en la abstracción a la que llegó con el rostro de *María*, 1978 (Fig. 52). Y aunque usamos esta fotografía como la punta de un iceberg, muchos de sus retratos de esos últimos años de los setenta confirman su evolución en ese sentido.

La idea del retrato que manifiesta *María*, 1978 es un logro para Rivas en la medida en que pudo proyectar una inquietud casi filosófica que mantuvo con la vida. Lo explico mejor, Rivas se enfrentó con la realización de una imagen que le ayudara a resolver su situación existencial: la sensación de que todo se constituye como un gran teatro, detrás del cual se esconde algo. El mundo, lo que vemos, para Rivas estaba ligeramente muerto. Lo entendía como algo vacío, una pantomima desconectada del mundo real que subyace y que mantenemos oculto por miedo a ver nuestras frustraciones, nuestros deseos reprimidos. Todo aquello que desconocemos de nosotros mismos. Con sus retratos, y en especial en esta etapa en que se planteó de un modo serio la obtención de su propio lenguaje, Rivas quiso trascender las apariencias y buscar lo esencial. Y tal como lo haría John Cage cuando se internó en la cámara anecoica con la idea de comprobar si existía el silencio —dándose cuenta que no—; Rivas buscó «evitar los ruidos», reduciendo al máximo las formas, los gestos, y endureciendo la luz. Si no permitía que hubiesen gestos por parte del modelo, era porque el artista entendía que, al menor intento, el modelo se querría esconder. Solo había un rostro quieto, boca, ojos, nariz, cejas, piel, lunares, y una mirada que estaba ahí ante el fotógrafo, vencida. Aunque hay otros pocos retratos, que son, por decirlo fácil, más tiernos, y en los que el fotógrafo sin embargo se interesó y que permitirían otra lectura, u otros matices; lo que nos interesa resaltar son aquellos en que la mirada declara su sometimiento para permitir el desnudamiento de un ser que en definitiva es liberado. La luz del flash arrojada sobre el individuo como una bocanada, se refleja sobre el negativo, dotando a ese rostro suspendido, dolorosamente liberado, de una nueva corporeidad llevándolo a una nueva ilusión.

Con los retratos de estos años nació algo suyo, su búsqueda desde lo más escueto había dado sus frutos, un auténtico maniquí en vida. Pero para ponerlo en contexto: el retrato de alguien que está quitándose las ataduras del mundo de los muertos que es este, para

acceder a ese otro desconocido. Visto no deja de producir incomodidad, pero hay que atreverse a mirarlo, porque la experiencia del acto se traslada al espectador.

Al margen de las pruebas con distintos fondos, de los detalles que tomaba del cuerpo con los que finalmente re-componía la figura humana, de la toma frontal bajo una idea barroca de la representación y de la aparición de un retrato digamos Humbertiano, frontal, duro sin concesiones; en el año 2000 habrá un interés evidente por la oscuridad en sus retratos.

Continuará realizando mayormente el retrato convencional de la cintura para arriba o solo el rostro, y su evolución será mas evidente en el tratamiento de la luz, en consonancia con la idea de aparición o desaparición de un rostro espectral, se inclinará por una imagen en la que el retratado se está fundiendo en la oscuridad.

Tanto en sus encargos, como en las fotos que realizó por cuenta propia se vive una etapa diferente a las demás, en la medida en que se dio una continuación de algunos elementos ya tratados, pero aparecieron otros, En los paisajes habrá una mayor abstracción, no se detendrá tanto en la gama de grises posibles sino en una imagen más dura, más contrastada, y en su retratos aparecerán elementos como las manos, tapando el rostro o parte de él, sobre el pecho, llegando a desarrollos muy singulares que no vemos en otras etapas. Pero quizás lo más relevante en todos sus temas, conforme nos adentramos en estos años del dos mil en adelante, será su inclinación por una imagen mucho más oscura. Estos intereses estuvieron ligados, como en todas sus etapas, al desarrollo de su personalidad y a las circunstancias acaecidas.

8.4. Circunstancias personales

Desde finales de los noventa, Rivas asumió una serie de claves en su trabajo que coinciden con episodios personales. Según su hija Lucía, su padre había tomado una actitud retraída después de perder el trabajo con la empresa de publicidad de Lluís Blanc, es decir hacia 1993. Sabemos que Rivas vivía sugestionado con que faltara dinero para

mantener a su familia tanto en Buenos Aires como en Barcelona. Un peso que lo acompañaba desde que había entrado a trabajar en la fábrica textil, la idea de que como hombre de la casa debía mantener su familia. Eso que puede parecer un sentimiento generalizado, en Rivas era algo que incluso rozaba el sentimiento de culpa. El aspecto económico tocaba otros lados más sensibles de su personalidad, la idea de no fallar, de no decepcionar, fue algo que se instaló en él desde niño. Esto ayuda también a entender la construcción de ese ser sensible que tiene una constante preocupación y que encuentra en el arte una posibilidad de expresarse. Si estuvo siempre muy alerta de no tener más gastos de la cuenta, o no entrar en deudas, no fue por avaro, sino porque tenía un miedo real a no cumplir con su responsabilidad.

A finales de los noventa la preocupación por el dinero se volvió realmente un dolor de cabeza porque habían pedido un préstamo para comprar el apartamento del centro, donde vivían desde 1997. A parte, para poder asumir otros gastos que tenía la familia Rivas en Buenos Aires, habían pedido dinero prestado a la madre de María Helguera, es decir a su hermano Luis, quien le llevaba las cuentas. Después de más de dos décadas, Rivas continuaba enviando dinero a sus hijas en Buenos Aires, muestra de ello fue el pago de siete fotografías de Borges, que solicitó que se hiciera en Argentina: «Para el pago, si Usted está de acuerdo, se puede hacer a un familiar mío allí en Buenos Aires [...] a mi me conviene, ya que habitualmente tengo que enviar dinero para mis padres».²⁹³

Aunque en el terreno real vivían como una familia de clase media, y nunca faltó nada, Rivas vivía con esa preocupación. De allí que, en los años siguientes, quizás con más ansia que antes, se haya obsesionado con realizar cualquier proyecto que se le ofreciera, y aunque su situación física y emocional era cada vez más difícil, intentaba trabajar al máximo.

Los últimos años de la década del noventa, son de una gran inestabilidad emocional. Había viajado a Buenos Aires en 1994 junto con Salvador a buscar una residencia de ancianos para su madre, que ya no podía estar sola debido al Alzheimer que padecía. En

²⁹³ Correspondencia entre Humberto Rivas y Tristán Bauer, 12 de marzo de 1999, Archivo Humberto Rivas.

un acto un poco inesperado, Luis, el hermano de María cree que la mejor solución, para aliviar los gastos que tenían con la familia Helguera, era vender la casa de los padres de Humberto Rivas, y hace lo posible para que el padre de Rivas, también ingrese en la residencia, lo que efectivamente sucede. En 1996 –siguiendo el testimonio de María Helguera y Salvador del Carril, Rivas comienza a sufrir los primeros síntomas –hábilmente disimulados– relacionados con la demencia.

En el año 1997, de un modo inesperado, el padre de Rivas tiene un accidente dentro de la residencia, se golpea la cabeza y al poco tiempo fallece. Fue realmente algo que los tomó por sorpresa a todos, primero al mismo Rivas, puesto que su padre estaba bien de salud, y siempre había tenido el presentimiento de que su madre fallecería primero. Rivas sentía por su padre un amor especial. Fue él, quien realmente lo había apoyado desde el principio, cuando salió a vender la bicicleta del joven Humberto para comprar su primer caballete, y quien lo había matriculado en el curso por correspondencia. También había sido su padre quien le había comprado su primera cámara. Siempre lo había apoyado en lo que pudo desde su humilde condición en lo que Rivas ambicionaba ser. Y cuando se fue a vivir a Barcelona su relación se mantuvo siempre muy estrecha y activa. Así que la muerte de su padre fue un golpe anímico muy fuerte. Al regresar Rivas de su entierro, es cuando todo se vuelve insostenible para él, no solo por la pena del fallecimiento, sino porque ahora su madre quedaba sola y no se veía capaz de solventar la situación desde la distancia. Fue entonces cuando María tomó la decisión de traer a su madre. Con la ayuda de la Doctora M. Àngels Treserra, quién comenzaría a tratar a Rivas posteriormente, a partir del 2002, lograron conseguir internar a la madre en una residencia en Arenys de Mar. Humberto Rivas había iniciado un proceso que se conoce clínicamente como una depresión reactiva. Lo confirmó la doctora Treserra, en el diagnóstico que hizo en su primera consulta. Anotó que padecía una depresión reactiva desde más o menos 8 años. Lo que nos lleva efectivamente a mediados de los noventa. Momento en el que había comenzado su inestabilidad laboral, su difícil situación familiar y la idea de que podía padecer la misma enfermedad de su madre.

Una depresión reactiva, esto es una reacción a una situación, por ejemplo, de pérdida, de injusticia o de abuso. Es la sensación de que no se puede salir adelante, y aunque normalmente con tratamiento se puede solventar; en el caso de Rivas, había un elemento agregado, su personalidad. Era una persona hermética, sensible, introspectiva, es decir: a una personalidad compleja, a la cual se le sumaron causas externas que lo precipitaron hacia más tristeza, más preocupación y más desgaste. Por otra parte, la pérdida de memoria producida por el Alzheimer, comporta algunos trastornos en la personalidad, uno de estos es la depresión. Es decir, había dos escenarios diferentes desde los cuales se acentuaba un proceso depresivo, que, por decirlo de alguna manera hacia un efecto sumatorio, provocando una situación aún más grave, y que se complicaría en los años inmediatamente posteriores conforme la enfermedad aumentara.

Desde hacía un tiempo, Humberto Rivas ya había comenzado a visitar psicólogos. Más por insistencia de María que por voluntad propia. Fue la manera en que ella intentó buscar un soporte y dar apoyo a su personalidad. Al parecer fueron más de uno, pero con la que más tiempo estuvo fue con la psicóloga María Luisa Siquier (conocida como Pichona), que por azares de la vida terminó siendo profesora de Lucía cuando ella estudio psicología. Lucía recordaría posteriormente que, en una ocasión, al enterarse que era hija de Rivas, le dijo: «Humberto era un paciente muy duro». Pese a todo el esfuerzo de María por que Rivas fuera al psicólogo, al revisar ese primer diagnóstico de Treserra del 2002, decía: «psicoanálisis no funciona o sin resultado».²⁹⁴

Comenzando el nuevo siglo y con estas circunstancias en pleno desarrollo, Rivas no dejó de trabajar un instante. Como veíamos desde el año 2000 había realizado proyectos en Bilbao, Girona, Sant Cugat y Roma; había coordinado tres exposiciones suyas que se presentaron en la *Primavera fotogràfica*, donde había organizado junto a Manolo Laguillo las jornadas sobre la enseñanza fotográfica; y sus dos exposiciones que se presentaron en PhotoEspaña. Había trabajado en la primera parte del Rodaje de *Cravan vs Cravan*, y había realizado los retratos de Toni Abad, Perico Pastor y Benet Rossell por encargo de la Generalitat de Catalunya. Eso en cuanto a encargos. Pero, además, le quedó tiempo y

²⁹⁴ Entrevista realizada a M. Àngels Treserra Soler, Barcelona, 20 de mayo de 2016.

energía para hacer cosas por su cuenta. Continúo con su proyecto de la Guerra Civil, tomando fotografías en Cabo de Gata, Teruel y Mataró. Este proyecto tarde o temprano se lo terminó tomando también como un encargo, sobre todo después de ganar la Beca Endesa, viéndose en la necesidad de entregarlo.

En el año 2001 el ritmo sería el mismo. Estuvo en Salamanca, en Castellón, en Cardedeu, realizó otros dos retratos en la segunda parte del rodaje de *Cravan vs Cravan* y otros cuantos a modo personal. Ese año estuvo en Buenos Aires. Había logrado desplazarse en el mes de mayo, muy seguramente llevaba consigo las fotografías para la muestra que inauguraba en la galería Federico Klemm en octubre. Allí retrato a Federico Klemm. También ese año retrató en Barcelona a su amigo el escritor José Carlos Cataño. La amistad de ambos había comenzado a mediados de los años ochenta, cuando Cataño necesitando un retrato para la contraportada de una novela, había llegado a Rivas por referencias de otros. A partir de entonces trabaron una estrecha relación, Rivas lo retrató una vez por año entre 1985 y 1990. Esta del 2001 fue la séptima y última vez que lo haría.

En el año 2002, fue cuando realizó las fotos en el Parque Güell en relación a la obra de Gaudí, en encargo de *Monasterios de Burgos* y el del *Palacio de la Aljafería*. Hay una correspondencia en relación al encargo realizado en Burgos, que quizás nos ayude a imaginar la manera como estaba llevando toda esta intensa actividad. Le habían solicitado un texto, seguramente para acompañar la publicación. El texto iba acompañado de la siguiente misiva: «Querido Arturo: como habíamos quedado, aquí te mando un pequeño texto sobre mis fotos realizadas en Burgos sobre los monasterios. Si no te gusta tienes total libertad de tirarlo a la basura. Un abrazo. Humberto».²⁹⁵

Escribir sobre su obra nunca le interesó, como tampoco solía hablar mucho sobre ella. En algún momento lo argumentó diciendo: «prefiero la sensación que la explicación». Este era el momento menos apropiado para pedirle que escribiera un texto. De allí su respuesta. El escrito que había enviado estaba construido con retazos de otros anteriores. A partir de entonces no volverá a escribir las reseñas que le encargan. Muy seguramente

²⁹⁵ Correspondencia entre Humberto Rivas y Arturo Domingo, 21 de octubre de 2002, Archivo Humberto Rivas.

lo haría María Helguera, o Mariona Fernández, quien fue la persona que comenzó a trabajar en el año 2004 llevando los contratos y organizando las exposiciones.

Ese año de 2002 se desplazó a Mallorca, Agramunt y Menorca, donde estuvo trabajando. Fue cuando tomó las fotografías de las cuevas de Artà en Menorca, que se incluyeron en la muestra del año siguiente en Centre de Cultura «Sa Nostra» itinerante por las islas baleares.

En todas estas fotografías, tanto de encargos como por hechas por su cuenta, fue perceptible el cambio al que nos referíamos antes, su interés por la oscuridad, llegando al negro absoluto con frecuencia; y en los retratos su intención por mostrar las manos de los modelos, generalmente en el cuello o en el pecho, o tapando parte de su rostro, algo sutil, que se convertirá casi que en el tema mismo a explorar. De este modo se extenderá hasta el 2007.

8.5. Sus últimas fotografías

8.5.1. La oscuridad

El interés por la oscuridad en sus paisajes lo había mantenido siempre, tanto en las panorámicas como en los detalles urbanos. Quizás, lo que sucede con el tratamiento de los grises en los paisajes en la década del 2000, es que profundiza mucho más en el negro absoluto. Además, logra unos tonos plateados, que con la técnica que empleaba antes no conseguía, o bien no le interesaba. Si comparamos fotografías del puerto de Barcelona de 1989 (Figs. 147-148), o las realizadas en Coímbra para la muestra *Itinerários de fronteira*, en 1994 (Figs. 163-165); con encargos como los del CGAC, en Santiago de Compostela, 1999 (Fig. 197), o *Salamanca: un proyecto fotográfico*, 2002 (Fig. 198), veremos que en los primeros está más presente la bruma, la neblina y la penumbra. En los proyectos recientes hay mucho mayor contraste. El negro llega a lo absoluto en varias partes de la imagen, esto le resta calidez y la dota de una mayor abstracción, lo que a su vez provoca mayor impacto. No significa que la foto pierda matices, continúa habiendo un gran interés por el detalle en los grises, y en esos casos, se da más luminoso y frío, más

abstracto y menos romántico, por decirlo de algún modo. Como ejemplo están sus fotografías del Puerto de Castellón (Figs. 200-201).

Habría dos ideas para describir estos resultados. La primera, por qué no pensar que Rivas estaba exagerando los contrastes para obtener, con cierta eficacia. Fijémonos que, en el trabajo realizado en Salamanca, según el contrato, Rivas debía desplazarse a la ciudad como mínimo una semana para realizar quince fotos, sin embargo, realizó el trabajo en dos días, entre el 2 y el 3 de abril de 2001. Si antes podía realizar una foto durante la noche, ahora hacía quince en dos días. Sin embargo, cuando revisamos el material, no son fotos realizadas a la ligera. Al contrario, particularmente en este encargo de Salamanca, son de una calidad realmente excepcional, incluso en relación con trabajos anteriores, y sorprende también ver su estrechísima relación con los primeros muros y esquinas que fotografió en Barcelona. Rivas estaba trabajando de prisa, pero no por mediocridad. Era un momento en que no había tiempo para detenerse demasiado. Sabía lo que quería hacer, sabía como hacerlo y lo hacía. Era un momento para avanzar, hacer otros encargos, organizar otros asuntos que no eran pocos.

La idea de que estaba realizando fotos mas o menos iguales puede ser entendible hasta un punto, pero no para categorizar este periodo. Este es un periodo de gran riqueza y lo demuestra el encargo realizado en el Puerto de Castellón, al que nos hemos referido anteriormente. Al ser un lugar en el que no podía referirse a escenarios que ya manejaba, como el centro histórico o el río; son muy interesantes las soluciones que experimenta. Por ejemplo, una serie de escaleras que, al no poder enmarcarlas en el contexto de las ruinas, puesto que las escaleras en hormigón están recién construidas, el encuadre que realiza, las envuelve en un cierta atmósfera de M. C. Escher, de figuras imposibles y mundos imaginarios. Este encargo, se ubica en un lugar muy interesante, sin estar dentro de los temas que ya conocemos de él, no se aleja de sus inquietudes.

La segunda idea para describir su interés por ese tipo de oscuridad, por decirlo de alguna manera, más profunda, está en valerse de esta para proponer una imagen de carácter psicológico. Esto es: una imagen que alude a un mundo de ficción, pero que está en

estrecha relación con una condición personal. Es decir, que no se ubica en un mundo de fantasía, sino en sintonía con la manera en que el ser se estructura y se ve a si mismo. En este sentido la creación de la ficción es la proyección de un anhelo profundo.

La obra de Rivas surge, en esencia, del desarrollo involuntario de sus emociones. Como el mismo decía, el principio consistía en actuar por instinto, dejarse llevar por eso que llamaba su atención, una persona, un lugar, algo que surgía sin una explicación lógica. El artista encuentra que esa atracción es algo que lo supera, y se ve arrastrado por algo que él sabe que necesita, pero no sabe por qué. Lo hace de un modo inconsciente. Aunque puedan existir ciertas estrategias para acercarse a esa sensación, la fuerza primordial de ese mundo, es algo que el artista no controla. Son sus propios fantasmas. Cuando nos hemos referido al mundo fantasmático de Humberto Rivas, justamente lo hemos hecho refiriéndonos a ese lugar de la psique en que el fotógrafo sabe que tiene que librar un encuentro consigo mismo. No sabe por qué, pero lo tiene que hacer, es algo visceral. Y en efecto lo hace.

El tipo de imagen que hemos querido llamar psicológica puede entenderse como la proyección de un problema que no está propiamente contenido en ella, pero que su poder sugestivo es capaz de remitirlo, con la idea de liberar algo atado al propio autor. Es el viaje interior, que con frecuencia se entiende como un viaje a los recuerdos, un lugar que se reconoce como propio u originario, al cual tiene que dirigirse para solucionar algo que lo hará resolverse en su presente inmediato. Es un viaje de sincera introspección, nada fácil, pero el artista lo ve como el único posible.

El mejor ejemplo que podemos poner son dos películas de Bergman: *Juegos de Verano* (1950), y *Fresas Salvajes* (1957), en las que los personajes, —en el primer caso Marie, y en el segundo el profesor Borg—, tienen que enfrentar un viaje a su pasado a través de los sueños para poder sobreponerse a una situación difícil que están viviendo. Las imágenes que aparecen en los sueños son fuertes y sugestivas. Este es el tipo de imágenes a las que nos referimos, las cuales —en el caso de Rivas: los altos contrastes, la inclinación hacia la oscuridad, o un retrato de piel marmórea con el fondo oscuro, ideas que se acentúan

estos años— pertenecen a un mundo irreal y real a la vez. El personaje de la película necesita de ellas para librar una lucha personal y superar la difícil situación que padece.

Humberto Rivas, del mismo modo que los personajes de Bergman, tiene que recurrir a estas imágenes para vivir un proceso de catarsis. La fuerte fijación de Rivas por este tipo de imágenes tiene un trasfondo. Humberto Rivas no es Bergman, pero sí pudo ser uno de los personajes de sus películas, en cuanto vivía con un profundo hermetismo sus problemas. Como lo decíamos al principio, se le dificultaba muchísimo abrirse a hablar temas personales. Desde su relación con su hija Ana, con quien nunca pudo realmente relacionarse, mostró aspectos de su personalidad que lo llevaron a ser un negador absoluto ante cualquier situación que supusiera abrir la llave de sus contradicciones internas.

Si tenemos en cuenta que en el cambio de siglo Rivas se encontró sobrepasado por los acontecimientos. Que había encontrado refugio en el silencio, incluso estando en su propia casa, —Cuando volvió del entierro de su padre, María lo recordaba sentado en la mesa sin hablar—; ciertas imágenes pueden ser leídas en esta clave. Por todo esto, si algunas de sus fotos en estos años pueden ser vistas desde el pragmatismo por sacar adelante proyectos sin demasiada preocupación; en otras, es evidente que estuvo trabajando con la compulsión de dar voz al dolor propio.

En estos años, la aparición de una paleta más restringida es evidente y constituye parte de su situación. No es solo que haya un mayor contraste debido a un menor número de grises, sino que se recrea todo desde una mayor oscuridad. Hay una tentación por sucumbir y adentrarse en una atmosfera de penumbra, que ya no solo hace parte de la noche, sino que de modo ubicuo hace parte de las cosas. Es la oscuridad de las cosas.

En sus naturalezas, Rivas había abierto la puerta a los fondos negros y al tratamiento de la oscuridad en su conjunto, desde el proyecto de *Musa Museu* (1992). Posteriormente, las que realizó para el proyecto *Esperia* en el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona del año 2000 continuaron en ese sentido (Figs. 176 y 203-204). Estas, se pueden contrastar

con el proyecto *Tàrraco: objecte i imatge*, realizado en el mismo Museo en el año 1987, incluso utilizando los mismos motivos, y es palpable que los trabajos recientes, no solo estaban puestos sobre un fondo negro, sino lograban que el objeto se relacionara con esa profundidad y emergiera de allí.

El predominio del negro en esta época, visto desde los retratos, nos confirma que su interés por la oscuridad fue un camino sin retorno. A partir de 1995, salvo contadas excepciones, todos sus retratos fueron con fondo negro. En 1990 había dejado su exploración con distintos tipos de fondos que llevo a cabo en la década anterior, incluido el fondo blanco, por el que se interesó especialmente en ese periodo. Desde el año 1996 dejará también de hacer fotografías de cuerpo entero, solo realizará algunos pocos como el encargo de Bilbao, la serie de María, *Ellas 2004* y *Violeta la Burra 2004*. A partir de entonces, llevará a cabo retratos de tres cuartos y en muchos casos solo del rostro. La importancia del fondo negro tiene que ver con la necesidad del fotógrafo por reducir el campo de lectura a lo propiamente humano. Además, la oscuridad del fondo le permitía dar luz a un rostro, y no en cambio, iluminar un lugar en el que está la persona. Usaba a menudo una luz más fuerte, logrando, como hemos dicho, el tono marmóreo de la piel. También la mayoría de sus retratados posaron vestidos de negro, lo que acentuó aún más sus intenciones. El rostro, con el encuadre tipo carnet o de tres cuartos, en muchos casos desnudos, o vestidos con prendas negras que sobresalían en algo del fondo por su textura, se convirtió en una obsesión.



Fig. 197. Humberto Rivas, *Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC)*, 2002, 37 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 198. Humberto Rivas, *Salamanca*, 2001, 24 x 48 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 199. Humberto Rivas, *Sant Cugat*, 2000,
37 x 49 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

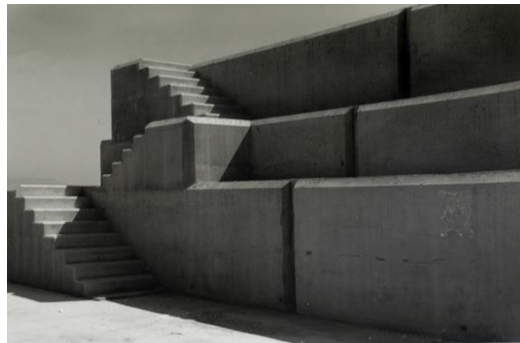


Fig. 200. Humberto Rivas, *Castellón*, 2001,
37 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 201. Humberto Rivas, *Castellón*, 2001,
37 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 202. Humberto Rivas, *Agramunt*, 2002,
31 x 47 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

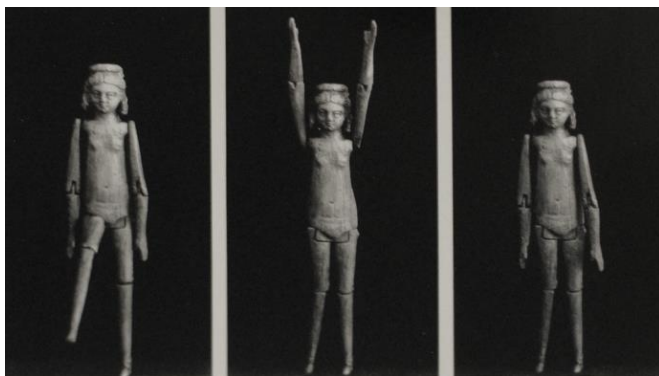


Fig. 203. Humberto Rivas, *Sin título*, 2001,
gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 204. Humberto Rivas, *Sin título*, 2001,
gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 205. Humberto Rivas, *Alberto*, 2002, 34 x 46 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 206. Humberto Rivas, *Javier*, 1999, 46 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

8.5.2. Las Manos

Si rastreamos la aparición de las manos como un componente relevante en el retrato, nos vamos a mediados de los años noventa. Aunque existe una fotografía anterior que incorpora el motivo de la mano: *Sin título*, 1985 (véase en catálogo PB1218-1), en que la modelo pone su mano izquierda sobre el hombro derecho. Esta responde a otras intenciones. En primer lugar, porque se ubica en otro contexto, a mediados de los ochenta, un momento en que Rivas estaba trabajando contorciones y movimientos del modelo. En segundo lugar, porque no existe otra fotografía contemporánea que nos muestre un interés por resaltar algún gesto particular con las manos.

Así que su idea de involucrar las manos en el rostro aparece por primera vez en *Filo*, 1996, y *Brigadista*, 1996 (Figs. 207-208.), no sabemos cuál fue antes, pero ambas se ubican en la realización de la serie *Huellas* de la Guerra Civil. Una hipótesis que podemos lanzar de por qué llegó a este recurso de las manos es que, al estar tratando el tema de la guerra, quiso mostrar una sensación de estupor. En las dos fotos que tomó a cada uno de ellos, difería en algo su posición, pero el esquema se mantenía. En una de *Filo*, sus manos tapan una parte del rostro, y en otra, lo tapan por completo; en las fotos del brigadista, en una está con los ojos abiertos, en otra, con los ojos cerrados, pero en ambas con sus manos sujetas a la cara en un gesto muy expresivo.

Bajo el estado de estupor es posible que el ser humano se lleve las manos a la cara. Es una acción casi involuntaria ante un suceso que lo supera. Cuando algo lo toma por sorpresa o lo asusta, sus manos, una o ambas, involuntariamente las lleva al rostro. Aunque este tipo de gestos generalmente van acompañados de una expresión de pánico, debemos decir que en Rivas no sucede así. Sus manos están puestas de un modo muy natural, pero sí, pareciera que el fotógrafo hubiera buscado de este modo expresar el dolor. Ya que, efectivamente, las fotos transmiten una sensación de impotencia y de miedo, en estrecho vínculo con la guerra y la violencia. La posición de las manos contribuye a la consecución de ese objetivo. Las fotografías que realizará para la serie *Huellas* en los años siguientes, mantendrán esa misma intención: *Toni*, 1999, *Montserrat*, 2000, *José María*, 2001, *Altón*, 2001, (véanse PA1542.5-1, PA1542.2-2, PA1585.2-1, PA1583.2-1). En todas ellas, el papel de las manos es determinante.

El año 1996 que había introducido este motivo, realizó también, fuera del contexto de *Huellas*, la fotografía *Olga*, 1996 (Fig. 209.). Una foto en la que ambas manos tapan por completo su rostro. La idea de llevar las manos al rostro no surgió de querer representar esa sensación de estupor, puesto que, a Olga, además, le realiza otras dos fotos, de frente y de espaldas, como lo hizo a menudo con otros modelos, por ejemplo, *Ken*, 1995 (Fig. 210.). Lo que nos hace pensar que buscó cualidades diferentes en el retrato. En este sentido el recurso de las manos lo involucró con la idea de explorar otras sensaciones. Después vino su fotografía *María*, 1997, a quien también le hizo una de espaldas. Podría decirse que casi se adivina una sonrisa escondida tras las manos que tapan su boca. Así apareció una connotación muy diferente tras este recurso. Luego realizó, *Sin título*, 1999 (Fig. 211.), el retrato de una mujer que pone sus manos sobre la barbilla, sus dedos de un modo muy gestual, casi como si tuvieran una malformación. Comenzando el año 2000 este recurso aparece con mucha más regularidad. *Rosell*, 2000; *Ellas*, 2004; *Vicki*, 2005 (Fig. 216.); *Lucía*, 2005. Las manos tapando parte del rostro, en el cuello, sosteniendo la barbilla con los dedos estirados, o en el caso de *Violeta la Burra*, 2005, aparece desnudo tapando su sexo y su pecho; incluso, al actor que interpretó a Cravan en la película de Lacuesta, también le hizo poner la mano en el pecho. (Véanse en catálogo: PA1559.1-1, PA1623.1-1, PA1652.2-1, PA1639.2-2, PA1580.2-1).

La mano en el pecho es un gesto singular y nada tiene que ver con las manos en el rostro. Lo primero que sugiere, es un acto de sinceridad. Por ejemplo, cuando se promete decir la verdad, alguien puede llevar su mano al lado del corazón. Es un gesto que recuerda mucho el famoso retrato que realizó Benito Panunzi del *Cacique Casimiro Bigue de la tribu de los Teuhelches*, 1865. Erika Billeter se refirió de un modo muy inspirador al gesto de la mano. «En el retrato del jefe indio, el fotógrafo por primera vez no busca una representación exótica del modelo, sino que interpreta el retrato. No solo muestra la cabeza del jefe, sino también la mano que este ha puesto sobre el pecho. De este modo se protege y establece una distancia entre nosotros y el propio modelo, cuyos ojos miran en dirección a un punto imaginario».²⁹⁶

En la fotografía de *Estrella*, 2004 (Fig. 212), la modelo también posa su mano sobre el pecho. Es una mujer acuerpada, sus grandes senos caen sin alcanzar a verse del todo, está hecha de curvas. Es una fotografía que tiene una gran relación con los pimientos de Edward Weston, en el sentido en que se explora algo «ya conocido» pero dejando verlo de otra manera. La forma es tanto o más importante que la cosa en sí. Los senos y sus brazos, hacen parte de un conjunto de formas sobre las cuales su mano es una forma más, o también un acto de protección y distancia. La imagen permite ambas lecturas. Bajo esta misma idea en que el cuerpo deja de ser brazos, ojos, y pasa a ser una expresión prácticamente abstracta, está su fotografía, *Sin título*, 2000 (Fig. 213). La modelo con sus manos de largos dedos tapa parte de su rostro, llegando a componer un conjunto, que parece un elemento arquitectónico. Sus dedos han dejado de ser una extremidad, para pasar a jugar armónicamente con el rostro. Todo se integra en una estructura: Lleva una blusa negra, sus ojos son grandes y también negros, al igual que sus cejas pobladas y su cabello, lo que hace que la figura se integre por completo al fondo negro. Por el contrario, su piel es muy blanca, o por lo menos así la ha calibrado el fotógrafo, sus dedos son bastante largos, y su figura en general es delgada. Las formas nos llevan a una torre o a un animal que nos mira. Una mujer tapando su rostro.

²⁹⁶ Erika Billeter, *Canto a la realidad: Fotografía Latinoamericana, 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993, p. 18.

Hay también otras fotografías en las que la mano se posa sobre el hombro. Al no dejar ver el giro del codo, sugieren que la mano sobre el hombro sea la de otra persona. Por ejemplo, *Cristina*, 2001 (Fig. 214), la modelo está puesta de perfil, pero su rostro gira mirando la cámara de frente, su mano izquierda apoyada en el hombro derecho, produce la sensación de que alguien, a quien no vemos, pero a quien ella tampoco mira, puesto que nos mira a nosotros, tiene la mano en su hombro. Esta composición guarda una estrecha relación con *Lara*, 2007 (Fig. 219) en que la modelo de espaldas escasamente se distingue puesto que su cabello y traje son negros como el fondo. Los dedos de su mano derecha, aparecen asomados sobre su hombro izquierdo. El fotógrafo nos ha puesto atrás, desde donde vemos sus dedos sobresalir por el blanco de la piel. Una vez más Rivas había llegado la ambigüedad entre presencias y ausencias, en la medida que insinúa la presencia de alguien que está, pero a la vez no está.

Un recurso aparentemente sencillo, como lo pueden ser las manos acompañando de un modo natural el rostro en los retratos, se había convertido en todo un tema de exploración, siempre llevado a sus intereses personales. Su intención por insinuar algo que está oculto, la sugerencia de una presencia ajena que entra en la escena, desde la absolutamente normalidad de un modelo que posa ante la cámara; y mostrar que las partes del cuerpo son en sí mismas líneas, curvas, volúmenes, texturas, formas que vistos con detalle son otra manera de acercarse a lo humano.



Fig. 207. Humberto Rivas, *Filo*, 1996, 38 x 29 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

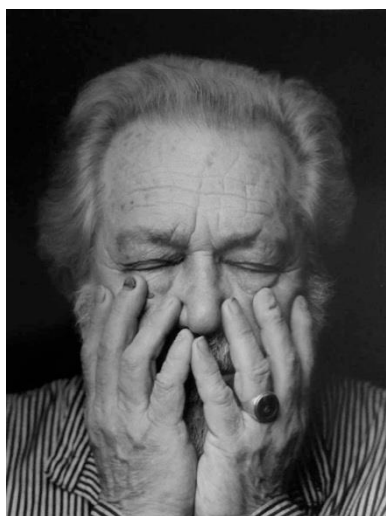


Fig. 208. Humberto Rivas, *Brigadista*, 1996, 22 x 18 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 209. Humberto Rivas, *Olga*, 1996,
46 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 210. Humberto Rivas, *Ken*, 1995,
46 x 36 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 211. Humberto Rivas, *Sin título*, 1999,
47 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 212. Humberto Rivas, *Estrella*, 2004,
46 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 213. Humberto Rivas, *Sin título*, 2000,
47 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 214. Humberto Rivas, *Cristina*, 2001,
29 x 22 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

8.6. Últimos años

Cuando Rivas fue a visitar a la neuróloga M. Àngels Treserra en el año 2002 esta lo definió como una persona de tendencia hipocondriaca, intimista, introvertida e hiperresponsable, muy estricta en su trabajo y exigente. Posteriormente nos dijo en una entrevista: «lo veía como una persona asustada, que no sabía muy bien lo que estaba pasando».²⁹⁷

Habían llegado donde la doctora Treserra después de haber recibido un diagnóstico del Hospital Clínico de Barcelona, donde había comenzado un protocolo para ensayar un fármaco de medicación. En el diagnóstico, había aparecido de forma simultánea algunos síntomas de Parkinson, el cual tiene su propia demencia que evoluciona con independencia del Alzheimer.

Existía la duda de si podía ser Parkinson, pero más exactamente lo que denominan un Parkinsonismo, que es causado por ciertas medicaciones. En todo caso no había un diagnóstico claro de que padecía Alzheimer. La doctora Treserra decidió enviarlo a Madrid en abril de 2003 a que le practicaran un examen médico (PET) para aclarar las dudas. Los resultados del PET no permitían hablar de Alzheimer. Pero es cierto que este examen era algo muy reciente, y el mismo patrón, posteriormente, podría haberse asociado a esta enfermedad, pero en su momento no fue así. Lo que deja ver un poco la situación en la que estaba la familia y el mismo Rivas. Se entendió entonces que podía tener una demencia primaria asociada al parkinsonismo, causado por ciertas medicaciones. Y se decidió sacarlo del protocolo del Hospital Clínico y comenzar una medicación pensada en una enfermedad vascular, no degenerativa. Para Rivas y su familia fue una gran noticia pensar que no tenía Alzheimer.

Entre el 2003 y el 2004 fue un periodo en el que estuvo mejor. Ese mismo año escribió al director de promoción del Zoológico de Barcelona, Miquel Sanllehy, solicitando permiso para tomar fotografías en las instalaciones, con la intención de hacer una exposición con

²⁹⁷ Entrevista realizada a M. Àngels Treserra Soler, Barcelona, 20 de mayo de 2016.

ese tema, lo cual no se llegó a concretar. Otro proyecto en el que tomó la iniciativa por cuenta propia sin la certeza de que iba a funcionar, sucedió en 1993, cuando recién había perdido su trabajo de publicidad con Lluís Blanc, lo que nos deja ver que lo hacía en momentos en que se sentía preso de la incertidumbre económica. Fue cuando escribió al director del Centro para la Fotografía Perspektief, Frits Gierstberg, proponiendo hacer un trabajo sobre la ciudad de Róterdam: «pienso que es una ciudad con muchas cosas en común con mis fotografías»,²⁹⁸ le decía. Incluso le propuso presentarlo en la *Primavera fotogràfica* de 1994, pero tampoco llegó a realizarse.

El año siguiente en 2005, escribió un boceto para llevar a cabo en el barrio la Boca de Buenos Aires. Su nombre provisional fue: «Sombras del riachuelo». Pero tampoco se llegó a concretar. En estos proyectos no natos, había una parte de ambición personal, pero eran como gestos improvisados –y no era esta la forma de trabajar de Rivas–, manifiestan sus prisas por conseguir trabajos con la idea de solventar gastos.

El año siguiente en el 2004, recibió del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya el encargo de fotografiar distintos edificios y lugares emblemáticos de Barcelona, que serían incluidos en un libro sobre la ciudad. Lo acompañó a realizar las fotografías Lucas Distéfano, el hijo de Griselda y Juan Carlos que estaba pasando una temporada en Barcelona, porque salvador se había ido a vivir a Menorca. Estuvieron visitando distintas plazas, calles y edificios, siguiendo el recorrido que planteaba el encargo. Cuando finalmente entregó el material, Susana Frutchman, encargada de coordinar el proyecto, le dijo que los resultados no coincidían con lo que habían hablado. La calidad de las fotos era impecable, pero había hecho lo que él quería hacer como artista, no lo que le encargaron. Era evidente que Rivas había tenido un problema de comprensión, algo que la doctora Treserra lo explicó posteriormente. Con el Alzheimer, él tenía toda la facultad para tomar las fotos del mismo modo que lo había hecho siempre, simplemente no entendió lo que le pedían. Pero para él fue como si no pudiera hacer bien su trabajo y lo vivió como una crisis personal.

²⁹⁸ Correspondencia entre Humberto Rivas y Frits Gierstberg, 5 de abril de 1993, Archivo Humberto Rivas.

Para que este tipo de cosas no volvieran a pasar se pensó en conseguir una persona que le ayudara a interpretar los encargos. Lo asistió un joven, Rafael, hemos investigado, pero no hemos podido saber cuál es su apellido. Estuvo con él más o menos un año. Se desplazaban a menudo fuera de Barcelona, lo que nos hace suponer que fue con quien realizó las últimas fotos fuera de la ciudad, Portbou, Sabadell y Arenys de Mar. Ese mismo año también comenzó a trabajar Mariona Fernández en el estudio de Rivas. Mariona era una persona con mucha experiencia en organizar proyectos, había trabajado durante varios años en la organización de la *Primavera fotográfica*, además de otros festivales, además conocía bien el entorno de la fotografía en España, y se manejaba en el medio institucional. Con Rivas se encargó de poner en orden el archivo, organizar exposiciones, llevar los encargos y la comunicación.

La figura de Rivas era muy respetada y estaba pasando por el momento de mayor reconocimiento en su carrera, lo que contrastaba con no poder desenvolverse con propiedad. Sus fotografías cada vez se vendían más y eran más cotizadas. Su presencia en exposiciones era igualmente importante. Entre el 2000 y 2009, año en que falleció, participo en cerca de cincuenta exposiciones colectivas y realizó veinte individuales. De las setenta, once fueron en Barcelona, cuarenta y seis en distintos lugares de España y trece internacionales: dos en Lisboa, tres en Italia, una en Argentina, dos en Estados Unidos, dos en Alemania, dos en Francia y una en Israel.

Entre todas, su muestra antológica en el MNAC en el 2006; las distintas exposiciones itinerantes que mostraron la serie *Huellas* entre el 2006 y 2008; y su última muestra individual en la galería Hartman, fueron las que requirieron de un esfuerzo importante. En el 2004 se empieza a consolidar un modo de trabajo alrededor de Mariona Fernández y María Helguera que va a dar soporte a todos estos requerimientos.

La figura de María va a ser heroica. Por un lado, se implicó buscando soluciones para la salud de Rivas desde muchos lados distintos. Constantemente estaba preguntando e informándose sobre terapias, medicamentos, centros médicos, alimentación y dietas, etc. La relación con el trabajo de su esposo en un principio la llevó de un modo instintivo, es

decir, intercedía en todo lo que necesitara, respondiendo el correo, haciendo llamadas, lo acompañaba a lugares como el caso de Córdoba, o Santiago de Compostela, en los que aprovechaban para estar juntos. Pero poco a poco el trabajo que se necesitaba para divulgar la obra de Rivas fue creciendo, fue cuando llegó Mariona. Sin embargo, al ser María su compañera, se convierte un poco como en la directora del estudio de Rivas. Esta figura va a tener sus puntos de choque con Mariona en algunos momentos.

En cuanto a Rivas, después de la crisis vivida con el encargo de Susana Frouchtman y su idea de que ya no podría seguir fotografiando, la llegada de su asistente, la aparición de Mariona, y la nueva organización del estudio, y también por el proceso mismo de su enfermedad comenzó a asumir una actitud un tanto más distraída. Parece no intervenir en los asuntos. Se lo ve como una persona receptiva y muy amable, delicado, sereno. Incluso le propuso a la doctora Treserra hacerle un retrato, a lo que ella accedió.

Algunos relatos de estos años nos hacen imaginar a una persona que realmente se relacionaba con mucha normalidad. Por ejemplo, el de Vidal Oliveras que, que lo contactó a principios de 2004, esto es después que se declarasen los primeros síntomas de la enfermedad, nos explicaba que Rivas se comportaba con absoluta normalidad, aunque el mismo Vidal Oliveras constata que la actitud ensimismada del fotógrafo sorprendía a quienes lo conocían con anterioridad.

Otras anécdotas nos muestran que a veces podía volver a insistir en cosas de las que ya había hablado. Por ejemplo, estando en Compostela, durante la cena después de la exposición, Rivas se dirigió al director del CGAC, Fernández Cid, para hablar acerca de la compra de las fotografías, cuando la adquisición ya se había hecho. En este sentido podía tener algunos problemas para entenderse en cuestiones prácticas, pero en su cotidianidad era una persona que se veía muy tranquila y amable.

Este modo tan normal de relacionarse contrasta con la situación un par de años atrás. Muy seguramente al interior del entorno familiar se vivía muy diferente, pero también, enfermedades como el Alzheimer, en una primera instancia el paciente sufre mucho,

pero después de un tiempo deja de enterarse de muchas cosas y quien pasa a vivir el momento más difícil es la familia.

Fue cuando retrató por última vez a María Helguera, *Ellas*, 2004. Fueron varios retratos en que María comienza vestida como una payasa y poco a poco va quitándose el maquillaje hasta quedar desnuda. Así lo relató ella misma:

Un día, ya avanzada su enfermedad, su demencia, hice caso de su entusiasmo por un disfraz que yo me había confeccionado para una fiesta. Iba vestida de payasa, maquillada con trazos torpes y con lazos en los cabellos. Le propuse posar; se animó y realizó una serie que titulé *Ellas*. Fue el canto de cisne de nuestra relación y de nuestro amor. Me veo payasa y, poco a poco, desnudada del disfraz, se aparece mi imagen mirándolo con desesperación, tristeza y mucho amor. [...] ya no aparece la bella musa del artista joven y activo, sino la decadente musa de un fotógrafo que se aferra a su arte para olvidar su mal.²⁹⁹

Este retrato guarda la energía que expresa este relato. Aunque plásticamente no permita ver la fuerza expresiva del fotógrafo, como sucede en otros, en donde entabla una relación con la oscuridad muy portentosa. Nos referimos a los retratos de el fotógrafo Alberto García-Alix, 2002 (Fig. 205); el de un anónimo joven en camiseta sin mangas, 2002; los de Irma, 2002, que sumaron seis, en los que retoma la idea del desnudamiento en una secuencia de cuatro fotos que la fotografiada se va quitando sus prendas, el maquillaje y finalmente aparece con los ojos cerrados. Los retratos de Irma nos remiten a los ya realizados a *Violeta la Burra*, 1994, y a la monja, *Barbara*, 1996, en que se van desnudando. También a Irma le realizó un retrato con máscara, una idea que persiste; y por último tres retratos: uno de Antonio Niebla hermano del pintor Josep Niebla, otro llamado por su nombre de pila, Alonso, y un último de la actriz, cantadora y narradora popular Luisa Calcumil. Todos ellos aparecen hasta los hombros y con fondo negro.

En el año 2005 viajó a Argentina. Fue en este viaje cuando se casaron con María Helguera en su Buenos Aires natal, con la finalidad de que María pudiera encargarse de hacer

²⁹⁹ María Helguera, «Con Humberto siempre», en *Humberto Rivas: El silencio*. Buenos Aires: Ediciones La Rivière, p. 207.

tramites burocráticos que Rivas no podía descuidar. Ese mismo año realizó cuatro retratos: al pintor Antoni Tapies (Fig. 215), a la crítica e historiadora de arte Victoria Combalá (Fig 216), y a su amiga Violeta La Burra. Ese año viajó con María a realizar las fotos en Córdoba. Las fotos no salieron como esperaba y tuvo que volver con Salvador. Ese fue su último proyecto. Seguir realizando trabajos era exigirle demasiado. No valía la pena continuar asumiendo encargos de ese tipo.

En sus fotografías de estos últimos siete años, la oscuridad trabaja de manera subterránea en toda su producción, como un final –que se anuncia sin que nadie se percate– del que nadie habla, pero ninguno puede evitar mirarlo, quizás ni él mismo. Y otorga una cualidad diferente a sus fotografías. Va dotándolas de un misterio que ya no radica en la ausencia, sino en el silencio. Por esto quizás la muestra que más empatizó con este sentimiento en ese momento fue la del Museu Nacional d'Art de Catalunya, con su título *El fotògraf del Silenci*, 2006, un título nunca mejor puesto y que explica muy bien estos años de su producción, aunque la exposición se haya planteado como una antológica, contenía un gran significado en esta época.

En el año 2006 realizó un retrato, *Claudio*, 2006 (Fig. 217). Entonces estaba siendo tratado en el Hospital del Mar, y asistía a un centro del ayuntamiento dependiente del mismo Hospital en el que hacía ejercicios de memoria y de estimulación cognitiva, estaba ubicado cerca de su casa en calle Princesa.

Ese año 2006 comenzó a ser su ayudante Paco Navamuel, quien se unió poco a poco a él y su estudio, pasando también a encargarse de la organización formando equipo con Mariona. Como ayudante, la idea que era que mantuviera actividad, en un sentido más terapéutico. Salían mucho a pasear, a tomar fotografías y visitar exposiciones. Durante estas salidas no realizó ninguna fotografía relevante. Y en cuanto a exposiciones fueron a visitar: *Zhù Yì! Fotografía actual en China* (2008) que llamó su atención volviendo en más de una ocasión.

Caminando por las calles a veces pensaba que estaba en otro lugar y entonces, le contaba cosas espectaculares, por ejemplo, que estaba en París realizando un trabajo de publicidad, o que estaba en Buenos Aires. Vinculaba los sitios por donde paseaba. Si estaba en las ramblas le hablaba de Violeta la burra, o le contaba la historia de la prostituta que le pidió que le pagara lo que costaba una relación por posar para una foto. Navamuel no sabía que de todo eso era cierto, pero a juzgar por lo que Rivas había vivido, podía ser perfectamente real. Rivas tenía una historia para cada foto, además conocía Barcelona mucho antes que fuera la ciudad por la que caminaban ahora. Había cruzado una parte de la historia de la ciudad, que ya muy pocos conocían.

Navamuel sabía tolerarlo y hacer que Rivas se relacionara con las cosas de un modo natural. Por esto muchas veces lograba con mayor éxito que firmara sus fotos, cosa que no era tan sencilla de lograr. La última vez que salieron juntos fue para la grabación de un documental. En las imágenes se ve claramente como Rivas controlaba perfectamente la labor del fotógrafo, colocar el trípode, la cámara, el negativo, hacer la medición de la luz, enfocar y disparar.

Pero sus salidas fueron más un modo de distracción. En cambio, las fotos que sí nos quedan de estos años son retratos, y esos los hizo con Salvador, que muchas veces venía expresamente desde Menorca para realizar una sesión. Fue cuando retrataron a *Xefo*, 2007 y también a *Lara*, 2007 (Figs. 218-219). Xefo recordó que cuando vino a hacerse el retrato, Rivas realizó todo, puso las telas, las luces, organizó la cámara y enfocó. Entonces lo miro y le dijo: «ponte la mano en la barbilla». Xefo lo hizo, y Rivas le dio la indicación a Salvador para que disparara. Fue todo muy natural.



Fig. 215. Humberto Rivas, *Tàpies*, 2005,
46 x 38 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 216. Humberto Rivas, *Vicki*, 2005,
47 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

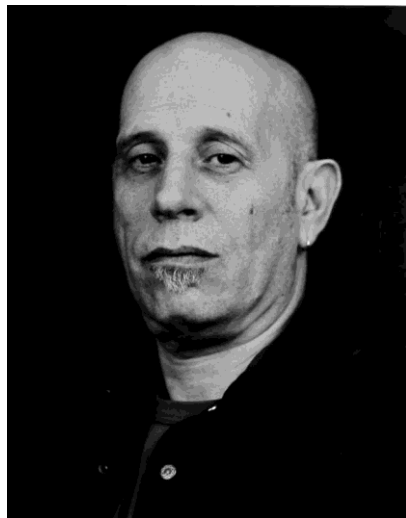


Fig. 217. Humberto Rivas, *Claudio*, 2006,
40 x 31 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

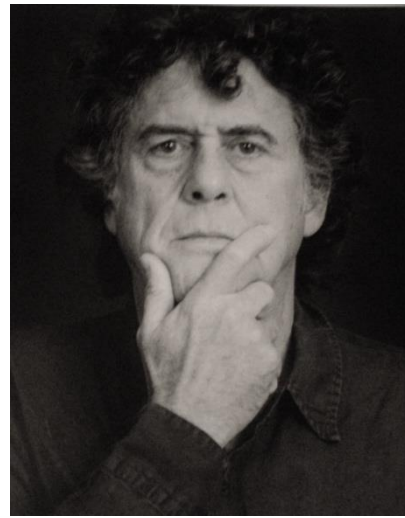


Fig. 218. Humberto Rivas, *Xefo*, 2007,
47 x 37 cm., gelatina de plata sobre papel baritado



Fig. 219. Humberto Rivas, *Lara*, 2007,
50 x 43 cm., gelatina de plata sobre papel baritado

En el año 2008 Mariona dejó de trabajar en el archivo, la habían llamado para organizar el Festival de Fotografía de Tarragona (SCAN), y Paco Navamuel lo dejaría unos meses después. En enero de 2009 Rivas fue ingresado en la Residencia Nuestra Señora del Pilar ubicada en el paseo San Gervasio número 27 de Barcelona, donde falleció el siete de noviembre, a sus setenta y dos años. Dos días después, el Ayuntamiento de Barcelona le concedería la Medalla de Oro al Mérito Artístico.

Conclusiones

A partir de esta revisión al trabajo de Humberto Rivas y de las circunstancias en las cuales se llevó a cabo, podemos concluir lo siguiente.

1- Las causas que llevaron a que Humberto Rivas fuera un referente para la nueva generación de fotógrafos catalanes consisten en su actividad inicial en Argentina. La cual se puede entender desde tres lados: el ambiente del Instituto Torcuato Di Tella, las condiciones culturales de Buenos Aires en los años sesenta y su aprendizaje con Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman.

Rivas, a diferencia de los jóvenes fotógrafos catalanes, se había formado como artista en Buenos Aires. Había comenzado su carrera como dibujante y pintor, y había trabajado como director del Departamento de Fotografía durante los diez años que funcionó el Instituto Torcuato Di Tella. El emblemático instituto fue un epicentro cultural, no solo de Argentina sino de América Latina, debido a su sintonía con las corrientes artísticas que se desarrollaban en EE.UU. y Europa. La intensa actividad artística que se vivía en el Di Tella, tanto en su producción como en las exposiciones internacionales que mostraba, hizo que Rivas desde muy joven tuviera una información privilegiada.

Al mismo tiempo, Buenos Aires en los años sesenta se había convertido en una ciudad moderna y cosmopolita, y Rivas se benefició del movimiento cultural de la ciudad. Su acercamiento al cine, a través de los cine club, y su contacto con las películas de Ingmar Bergman, marcaron para él un punto de inflexión, optando por comenzar a hacer fotografías. De este modo, sus intereses como fotógrafo se asocian con los del artista que se vale de este medio para realizar su obra, y no con los del fotógrafo reportero.

Debido a la aparición de sus dos únicos maestros Juan Carlos Distéfano y Anatole Saderman, Rivas opta por conocer a fondo el medio fotográfico. Toma conciencia de que, en el conocimiento de los límites y posibilidades del medio, encontrará la manera de llevar la fotografía a un terreno personal y transmitir así su mundo interior. Estas razones

hacen que cuando Rivas llegue a España, sea una persona intelectualmente formada. Un artista que tiene muy claro que usa la fotografía para realizar su obra, y contrasta tremendamente con los jóvenes fotógrafos catalanes que hasta hora comenzaban a formarse.

Por otro lado, nos hemos dado cuenta que el entorno artístico, social y político que encontró en Barcelona, fue favorable para que pudiera desarrollar su trabajo. Las expectativas de cambio de la sociedad Barcelonesa con el final de la dictadura, y con ello la configuración de una relación diferente entre los artistas y las instituciones, así como una actitud por parte del Estado, más abierta a las influencias extranjeras, fueron un terreno fértil para que las propuestas locales en relación con la cultura recibieran una mayor atención. Igual de importante fue la proactividad con que los fotógrafos, críticos y galeristas catalanes y españoles asumieron el reto de llevar a la fotografía a ser entendida como una más de las artes. Este puede ser un caso singular en Europa y valdría la pena que estudios posteriores apuntaran más información sobre este cambio en la fotografía española.

2- Una segunda conclusión es que su trabajo se afianzó en la escena contemporánea a través al concepto de la «fotografía creativa». Rivas había optado por no desconocer el motivo fotografiado, sino por llevarlo hasta el punto de interrogarnos por la percepción que tenemos de él. El motivo en sí mismo deja de existir como algo ya conocido y se muestra como algo por conocer. Este es el eje que defendía Jean Claude Lemagny sobre la creación fotográfica, que se hizo extensible a diversos curadores de fotografía en la década del ochenta, el cual permitió dar un estatus de obra artística a la fotografía para que fuera tenida en cuenta en el mundo del arte, colecciones, festivales y publicaciones.

3- Una tercera conclusión corresponde a la revisión completa de su trabajo. La obra de Rivas había sido vista de un modo parcial debido a que se había reflexionado en sus fotografías de manera aislada. Al realizar una revisión global podemos concluir que:

Uno, el artista buscó reiteradamente la misma fotografía. Es decir, evocar a través de sus imágenes una emoción concreta, aunque fuera de maneras diferentes. En este sentido cada fotografía contiene a las otras.

Dos, en su búsqueda, llevó a cabo un continuo proceso de investigación sobre el medio fotográfico. Esto lo llevó a construir un lenguaje desde el cual expresarse, una sintaxis desde la cual construir el universo al cual sentía que pertenecía. De este modo, su obra se vuelve amplia y extensa. Por otro lado, la exploración del medio no era solamente un método de prueba y error, sino la reflexión que hacía de su propia obra. Así, el artista fue dejando tras de sí un tejido en el que, se puede ver que unos resultados lo llevaron a otros. De este modo en su obra existe un eje central que se expresa de distintas maneras, que a su vez se articula formando un discurso amplio de su condición.

4- Una cuarta conclusión se deriva también del interés que hemos tenido por comprender su obra y ha consistido en conocer su personalidad. A partir de varios episodios, nos hemos dado cuenta que Rivas era una persona afable, culta, que propiciaba una esfera de interrelaciones. Además, era un fotógrafo que compartía sus reflexiones y conocimientos y que escuchaba con atención a su interlocutor. Alguien con quien se podía no estar de acuerdo, porque respetaba la diferencia y siempre se tomaba las discusiones con seriedad, pero con tranquilidad y con humor. Son cualidades que hacía que socializara con gran facilidad.

Pero al margen de sus cualidades Rivas era también una persona introspectiva, que vivía con un profundo hermetismo sus problemas. Su preocupación por cumplir sus obligaciones, la hemos descrito, especialmente, en la separación que dio a su trabajo publicitario y su trabajo artístico. Y aunque puede parecer irrelevante, en Rivas este aspecto tiene un peso especial, porque manifiesta una preocupación constante por cumplir sus deberes.

Rivas tenía una personalidad sensible que se preocupaba en exceso cuando las cosas no andaban bien, y que prefería evadir los problemas con tal de no enfrentarlos, era en el

fondo un miedo a abrir sus emociones. Esto, ha quedado en evidencia en la relación con sus hijas en Argentina, en el intercambio de cartas con Griselda Gambaro, en la depresión en que se sumió con la pérdida del trabajo publicitario, la muerte de su padre y la aparición de su enfermedad.

La autodisciplina, rigurosidad y exigencia consigo mismo lo llevó a entregarse apasionadamente a su creación artística. Sin embargo, con el tiempo estas cualidades fueron cambiando hacia una hiperresponsabilidad, manifestando una sensibilidad tremendamente frágil. Desde este lado de su personalidad se entiende mejor su obra. Los paisajes desolados, los rostros mudos, las construcciones devoradas por el tiempo, los ambientes melancólicos, los lugares tristes y vacíos por los que transita la ausencia.

Es posible que Rivas haya realizado su obra desde la necesidad por dar voz a su propio dolor. Pero también, nos hemos dado cuenta, que a través de su obra se evidencia una búsqueda existencial, que no necesariamente es una experiencia catártica, sino el anhelo, el impulso instintivo hacia un lugar mágico, sagrado, originario; aunque fuera oscuro. Una experiencia vital en la que el autor se afirma y se empodera. En cada una de las imágenes que realizó intentó internarse en el latir silencioso de un mundo misterioso para transformarlo al sensible tono fuera de lo físico, sublimando su condición.

Exposiciones individuales

- 1959 Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.
- 1963 Galería Galatea (dibujo), Buenos Aires, Argentina.
- 1964 *Humberto Rivas Fotografías*, Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1966 Galería Guernica (pintura), Buenos Aires, Argentina.
- 1975 Galería Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina.
- 1976 Museo de Bellas Artes, Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina.
- 1977 Galería Spectrum Canon, Barcelona.
El Born, Barcelona.
- 1979 *Humberto Rivas. Fotografía*, Galería Fotomanía, Barcelona.
- 1980 Museo de Arte Contemporáneo, Mar del Plata, Argentina.
Galería Fotokit, Vitoria, España.
- 1981 Galería ARPA, Burdeos, Francia.
Galería Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina.
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
- 1982 Canon Photo Gallery, Ámsterdam, Países Bajos.
Galería Forum, Tarragona, España.
Galería Fuji. Sao Paulo, Brasil.
- 1983 Forum Stadtpark, Graz, Austria
Galería Spectrum Canon, Zaragoza, España.
Galería Agathe Gaillard, París, Francia.
- 1984 Galería El Setze, Martorell, España.
Galería Image, Madrid, España.
Museo de la Ciudad de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- 1985 Galería Guadalquivir, Sevilla, España.
- 1986 Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina.
- 1987 Galería Omega, La Plata, Argentina.

- 1988 Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), Argentina.
Galería nueva imagen, Pamplona, España.
- 1990 Mois de la Photo, Reims, Francia.
- 1991 Sala Arcs, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, España.
Galerie Contratype, Bruselas, Bélgica.
Museo de Arte y Costumbres populares. Pabellón Mudéjar. Sevilla, España.
Sala de la Caixa de Pensions, Granollers. Barcelona, España.
Bienal Internacional de Fotografía, Tenerife, España.
- 1992 Galerie Perspectief, Rotterdam, Países Bajos.
Sala de la Caixa de Pensions, Girona, España.
Sala Casa de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, España.
«Humberto Rivas fotografías» Bilbao Bizcaia Kutxa, Bilbao, España.
- 1993 «Encontros da Imagem» Braga, Portugal.
Rencontres internationales de la photographie Arles, abadía de Montmajour. Arles, Francia.
- 1994 Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España.
- 1995 Sala de Exposiciones, Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
Centro Cultural San Martín. Buenos Aires, Argentina.
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Québec, Canada.
- 1996 IVAM - Centre Julio González. Valencia, España.
Galería Antonio de Barnola. Barcelona, España.
Escuela de Arte. Huesca, España.
- 1997 Caja de Burgos. Burgos, España.
Caja Canarias, Tenerife, España.
Sala de Arte de la Caja General de Ahorros de Canarias. Puerto de la Cruz, España.
- 1998 Galería Marlborough, Madrid, España.
Photoespaña, Torre Caja Madrid, Madrid, España.
Caja Madrid, Barcelona, España.
Caja Cantabria-Obra Social y Cultural, Santander, España.
- 1999 «Los Misterios de la Realidad», Sala Millares. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, España. Itinerante: Tinglado 1 del Moll de Costa. Tarragona, España.
Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, España.
Galería Antonio de Barnola, Barcelona. (Es).
- 2000 Sala Capítular del Claustre del Reial Monestir de Sant Cugat del Vallès, Barcelona, España.

Instituto Cervantes, Lisboa, Portugal.
«Paisajes», Sala Bancaja Abadía, Castellón, España.
Centre Cultural de la Mercè, Girona, España.

2001 Fundación Federico Klemm, Buenos Aires, Argentina.

2002 Espai Guinovart, Agramunt, Lleida, España.
Sala Rivadavia, Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, Cádiz, España.
Embajada de la República Argentina, Madrid, España.
Capilla de Sant Corneli, Cardedeu, España.

2003 Centre Cultural Sa Nostra. Itinerante: Palma de Mallorca, Mahón, Ciutadella, e Ibiza, España.
Monasterio de Sant Cugat del Vallès, Sant Cugat del Vallès, España.

2004 Fundación Niebla, Casavells, Gerona, España.
Sede Fundación Astroc, Madrid, España.

2005 Galería Palma XII, Vilafranca del Penedès, Barcelona, España.
Espacio Alliance Française de Sabadell, Sabadell, España.
The J.Paul Getty Museum. Los Angeles. EE.UU.

2006 «El fotògraf del silenci», Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España.

2007 «Huellas», Museu Morera, Lleida, España. Itinerante: Museu Joan Abelló, Mollet del Vallès;
Museu Tomàs Balvey, Cardedeu; Can Sisteré, Santa Coloma de Gramenet, Barcelona,
España;
Centre Cultural de la Mercè, Girona; 2008: Sala d'exposicions, Castellbisbal, Barcelona;
Centre d'Art Can Castells, Sant Boi de Llobregat, Barcelona; Centro Cultural Blanquerna,
Madrid; Centre de Cultura, Ripollet; Centro Andaluz de Fotografía, Almería. España.
Galería Michel Soskine, Madrid, España.

2008 «Iluminar» Galería Hartmann, Barcelona, España.
Galerie Brun Léglise, París, Francia.

2010 «Inéditos y Vintage», Galería Michel Soskine, Madrid, España.

2012 Galerie Brun Léglise, París, Francia.
«Compromís Creatiu», Museu de Granollers, España.

Exposiciones Colectivas

- 1960 «Lo abstracto y lo figurativo en la fotografía. José Costa y Humberto Rivas exponen veinte fotografías», Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.
«Grupo Fórum», Museo Municipal Eduardo Sívori, Buenos Aires. Argentina.
Galería Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA), Buenos Aires, Argentina.
- 1962 «4 fotógrafos en Lirolay», Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1963 Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.
«H. Rivas (dibujo) y R. Rosenfedt (dibujo)», Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.
Galería del Teatro Argentino de La Plata (dibujo), La Plata, Argentina.
«Dibujos en Lirolay. Di Mauro, Di Sciascio, Grillo, Panichelli y Rivas», Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1964 «Humberto Rivas. Fotografías», Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1965 «Pinturas y objetos. Juan Carlos Distéfano, Pablo Suarez, Ricardo Carreira y Humberto Rivas (pintura)», Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
«Premio de honor Ver y Estimar (pintura)», Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
«Premio George Braque (pintura)», Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
- 1967 «Premio George Braque (2ª mención en pintura)», Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
«Surrealismo en la Argentina (Pintura)», Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.
«Pintura Argentina», Portillos, Chile.
«El arte por el aire (pintura)», Salón del hotel provincial de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina.
«El ojo sensible. Humberto Rivas, Sameer Makarius, Anatole Saderman, Grete Stern, Roberto Alvarado», Museo Provincial de Bellas Artes, Provincia de Buenos Aires. Argentina.
- 1968 «Bienal de Arte Hispanoamericano (pintura)», Medellín, Colombia.
«Guerra entre figurativos y constructivistas (pintura)», Galería Van Riel, Buenos Aires, Argentina.
« Artistas argentinos: obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender (pintura)», Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.
- 1969 «Art Jeune», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.

- 1977 «Fotógrafos Argentinos», Spectrum Canon, Barcelona, España.
- 1978 Galería Procès, Barcelona, España.
- 1979 «Incontri di fotografia», Prato, Italia.
 «Una mirada Española» Galería Fotomanía, Barcelona, España.
 Musée de Beaux Arts. Musée Bonnat. Burdeos, Francia.
- 1980 «Spanish Photography», The Night Gallery, Londres. Itinerante: The Photographic Gallery, Cardiff; Open Eye Gallery, Liverpool, Gran Bretaña.
 «Homenatge a Man Ray», Galería Eude, Barcelona, España.
- 1981 «Fotografía española contemporánea», 2º Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Ciudad de México, México.
 «Fotografie Lateinamerika, von 1860 bis Heute», Kunsthaus, Zúrich, Suiza.
 Galerie Canon, Ginebra, Suiza.
 Galerie Trépied, Ginebra, Suiza.
 «Vida argentina en fotos», Centro Cultural de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno, Argentina.
- 1982 Galerie FNAC, París, Francia.
 «I fotografi spagnoli», Assessorato alla Cultura del Comune di Termoli, Italia.
 «Fotografia Contemporània a Catalunya», Primavera Fotográfica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, España.
 Galeria Fuji, San Paulo, Brasil.
 Galeria Ática, Buenos Aires, Argentina.
- 1983 Nikon Gallery, Zúrich, Suiza.
 «L'Architecture: Sujet, Objet ou Prétexte?», Musée Bonnat, Galerie des Beaux-Arts.
 Itinerancia: Agen, Bayonne, Burdeos, Lot y Garona, Francia.
 «Photographes catalans», Musée des Beaux-Arts, Perpiñán, Francia.
 «European Portraiture», Northlight Gallery, Arizona. EE.UU.
 «259 Imágenes. Fotografía actual en España», Círculo de Bellas Artes, Madrid, España.
 «Granollers: 8 Punts de Vista» Cercle Cultural de la Caixa de Pensions. Granollers, España.
 «Fotografía Europea Contemporánea», Milán, Italia.
- 1984 «Jornades fotogràfiques de València», Sala Parpalló, Valencia. (Es).
 Primavera Fotogràfica, Galería Ciento, Barcelona. (Es).
- 1985 «Fotógrafos actuales españoles», Sala de Exposiciones El Monte. Sevilla, España.
 «Retratos», Diámetro 77, Barcelona, España.
 «La Albufera. Visió tangencial», Caixa de Pensions, Valencia, España.
 «La ciutat fantasma», Fundació Joan Miró, Barcelona, España.
 «Semana Internacional de la Fotografía. SIF 85». Palacio de los Duques del Infantado,

Guadalajara, España.

«L'Oeil Permanent», Nantes, Francia.

«Mois de la Photo» París, Francia.

«Visiones de una colección- Gabriel Cualladó» Sala Barquillo. Madrid, España.

1986 «Contemporary Spanish Photography», University Art Museum of New Mexico, Albuquerque,

México.

«Le portrait», Galerie Les Somnambules, Toulouse, Francia.

«Beaux-Sinestre», Galerie Forvm, Arlés, Francia.

«La Nouvelle Photographie Catalane», Douarnenez, Francia.

Galerie Perspectief, Róterdam, Países Bajos.

«Photographes Latino-Américains en Europe» Maison de l'Amérique Latine. Mois de la Photo.

París, Francia.

«Lo bello y lo siniestro», Sala Arcs, Fundación Caixa de Barcelona. Barcelona, España.

1987 Marcus Pfeiffer Gallery, Nueva York, EE.UU.

«Retratistas», Sala Arcs, Fundación Caixa de Barcelona, Barcelona, España.

«Corps et âme», Arlés, Francia.

«Tarraco, objecte i imatge: onze fòtògrafs al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona», Museu Nacional Arqueològic, Tarragona, España.

«Nueva imagen» Fotogalería, Pamplona, España.

«Échos d'Espagne», Vieille Eglise, Fondation Charles-Cante, Mérignac, Francia.

«10 años de imágenes 1977-1987», Galeria Spectrum, Zaragoza, España.

1988 «La creación fotográfica en España 1968-1988», Musée Cantini, Marsella, Francia.

«Het Portet», Canon Image Center/Pulitzer Art Gallery/Hotel, Ámsterdam, Países Bajos.

«12 años», Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

«Splendeurs et misères du corps», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia.

«Diez ejemplos de la fotografía de autor en España», Fotoporto '88, Casa de Serralves, Oporto, Portugal.

1989 «Creació fotográfica a Espanya 1968-1988», Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, España.

1990 «To be and not to be», Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, España.

Festival de Teatro y Danza de Aviñón, Aviñón, Francia.

1991 «Open Spain», The Museum of Contemporary Photography, Chicago, EE.UU.

«L'autre monde», 22è Rencontres internationales de la photographie, Arlés, Francia.

«Cuatro direcciones», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

«40D8: 40 Imatges de 8 fòtògrafs», Centre Cultural de L'Hospitalet. L'Hospitalet del Llobregat, España.

- «Catálogo General 1991. Fotonoviembre Bienal Internacional», Cabildo Insular de Tenerife, España.
- «Retratos. III Mostra Fotográfica», Lugo, España.
- 1992 Derby Photography Festival, Derby, Gran Bretaña.
- Literatura y Fotografía, Galería Layes, Barcelona, España.
- Museo Provincial de Lugo, Lugo, España.
- «Musa museu», La Virreina. Barcelona, España.
- «40 Edición Salón Internacional de Fotografía» Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo, Gijón, España.
- 1993 «Fotografía latinoamericana», Casa de América, Madrid. (Es).
- «Encontros da imagen ACFA», Braga, Portugal.
- «Imatges escollides. La Col.lecció Gabriel Cualladó», Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, España.
- «Jardins do Paraiso», Galeria do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra Coímbra, Portugal.
- 1994 «Reims Mai de la Photo», Reims, Francia.
- «Spanish Photography», Londres. Gran Bretaña.
- «Alegoría de la fotografía», Galería Alejandro Sales, Barcelona, España.
- «Barcelona a vol d'artista», Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, España.
- «Il ruolo della critica», Galeria Civica di Modena, Módena, Italia.
- «Itinerarios de Fronteira. Encontros de Fotografia», Coímbra, Portugal.
- «One Hundred Years of Photography in Argentina», Queens College Art Center, Nueva York, EE.UU.
- «XIII Salón Nacional de Artes Plàstiques. Fotografía», Ayuntamiento de Alcobendas, España.
- I jornades fotogràfiques a València, Espai Visor - Galeria Visor, Valencia, España.
- «Colección Recorridos Fotográficos» Fundación NatWest, Madrid, España.
- 1995 «Alfândega Nova. O Sítio e o Signo», Museu dos Transportes e Comunicações, Oporto, Portugal.
- «La poesía de los sentidos», Sala de Exposiciones de Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, España.
- «Paysages, lieux et non-lieux. Le paysage dans la photographie européenne contemporaine», Galería Tutesall, Luxemburgo, Luxemburgo.
- «El cuerpo y la memoria», Canal de Isabel II, Madrid, España.
- «Sous l'emprise de la fascination» Maison de la Culture Côte-des-Neiges. Le Mois de la Photo. Montreal, Canada.
- «Luz y Tiempo. Colección Fundación Televisa», Ciudad de México, México.

- 1996 «Lleida Panorama», Colegio de Arquitectos, Lleida, España.
 «Imatges. Fotografia catalana» Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, España. Itinerancia, Montreal Arts Intercultural Centre. Montreal, Canada.
 «Colección Ordóñez Falcón de Fotografía», Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia España.
 «Nu, tout simplement», La Galerie 3.14, Laón, Francia.
 «La colección Fotogràfica del IVAM», Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, España.
 «Encontros da Imagem», Oporto, Portugal.
 «Retratos. Fotografía Española 1848-1995», Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, España.
- 1997 «Collection d'oeuvres photographiques», 13Quai Voltaire, París, Francia.
 «La otra orilla», Casa de América, Madrid, España.
 «100 anni di fotografia (1890-1900)», Palazzo Bagatti Valsecchi, Milán, Italia.
 «Col·leccions particulars», Museu D'Art Modern, Tarragona, España.
 «Autoportraits», Galerie Municipale du Château d'Eau, Toulouse, Francia.
 «Contra viento y marea», Escuela de Artes, Zaragoza, España.
 «El Rostro Velado. Travestismo e identidad en el arte», Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, España.
 «XVI Salón Nacional de Artes Plásticas. Fotografía», Ayuntamiento de Alcobendas, España.
- 1998 «Pasaje de ida», Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España.
 «Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes», Buenos Aires, Argentina.
 «Encuentros con la Fotografía. Las Rozas 1992-1997», Las Rozas de Madrid, España.
- 1999 «Arte Fotográfico Argentino. Colección Museo de Arte Moderno», Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
 Galería Alter Ego, Barcelona, España.
 «Propuesta 99. Fotografía española contemporánea», Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, España.
 «Imago 99. Encuentros de Fotografía y Vídeo», Centro de Fotografía y Video, Universidad de Salamanca, España.
 «Miradas distantes», Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, España.
 «Tributo a Borges», Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
 «Fotografía documentalismo y acción», Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, Argentina.
- 2000 «España Ayer y Hoy», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
 «Roma 2000: una mirada española», Instituto Cervantes, Roma, Italia.
 «Álbum de Barcelona», Galería Lluçà Homs, Barcelona, España.
 «Fotografía en Cataluña 1900-1999», Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España.

- «Fet Aquí: Mostra d'Art Llatinoamericà Contemporani», Casa Castellarnau, Ajuntament de Tarragona, España.
- «7x7x7», Sala Rekalde, Bilbao, España.
- «Roma 2000: una mirada española», PHoto España 2000 Festival Internacional de Fotografía,
Madrid, España.
- 2001 Museo Civichi, Monza, Italia.
- «Becarios Endesa 5», Museo de Teruel, Teruel, España.
- «7x7x7» Fundación Telefónica Madrid, España.
- «Géneros y Tendencias. Colección Ayuntamiento Alcobendas», Alcobendas, España.
- 2001- 2002 «Antoni Gaudí: una visión poliédrica», La Pedrera, Casa Batlló, Instituto Cervantes, Roma. Itinerante: Milán, Luxemburgo, Moscú, Múnich, Madrid y Nueva York.
- «Fragments», Museu de la Universitat d'Alacant (MUA), Alicante, España.
- 2002 «Homenaje a Gaudí», Círculo del Arte, Barcelona, España.
- «Corpus Christi», The Israel Museum, Jerusalén.
- Centre Experimental de les Arts, Vallgrassa, Parc del Garraf, Barcelona. España.
- «Extranjeros. Los otros artistas españoles», Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente,
Segovia, España.
- «Espejos de la Imagen. Una historia del retrato en España 1900-2000», Explorafoto Festival de Fotografía de Salamanca, Salamanca, España.
- Fundación Foto Colectania, Barcelona, España.
- «Monumentos Futuros Esperia», Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, España.
- «Frovm 20 años», Hotel NH Podium, Barcelona, España.
- 2003 «Punto de Encuentro. La Colección (I)», Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos, España.
- «La mirada transeúnte. Colección BH&R. Fotografía Española Contemporánea», Bauzá Hotel
& Restaurante, Madrid, España.
- «Palacio de la Aljafería: una mirada fotográfica», Palacio de la Aljafería, Zaragoza, España
- «El Otro, Yo», Fundación Coff, Sala Zapatería, Pamplona, España.
- 2004 «Compostela», Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela, España.
- «Breves como fotos. El retrato en la Fundación Televisa en México», Fundación Foto Colectania, Barcelona, España.
- «Vacuum», Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España.
- 2005 Galería Palmadotze, Villafranca del Panadés, España.
- «Buenos Aires Buenos Aires. De los 50 al 2000», PHotoEspaña PHE05, Madrid, España.

«Sujeto», Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, España.
«Córdoba: retrato de una ciudad», Fundación Rafael Botí, Córdoba, España.
Alliance Française, Casa Taulé, Sabadell, España.
«Mensajes Cruzados» Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (ARTIUM), Vitoria, España.

2006 «Entornos. La Colección (6)», Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos, España.

2007 «"Vidas privadas" Colección Foto Colectania», Sede Fundación Astroc, Madrid, España.

2008 «De lo humano. Fotografía internacional 1950-2000», Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.
«Mapas del Sujeto», Bienal de Fotografía de Córdoba, España.
«15 Años de Fotografía Española Contemporánea. Géneros y Tendencias», Colección Alcobendas, Madrid, España.
Instituto Português de Museus, Palacio Nacional da Ajuda, Lisboa, Portugal. Itinerante: Embajada de Tokio, Japón.
«Miradas arquitectónicas», Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Generalitat Valenciana, Valencia, España.
«Arquitectes», Galeria Manel Majoral, Barcelona, España.

2009 «La mirada del otro: Conexiones – Confrontaciones», Artetendencias, Pozuelo de Alarcón, Madrid, España.
«El Arte de mar», Fundación Forvm, Tarragona, España.

2010 «El Arte de mar», Museu Comarcal de l'Urgell, Tárrega, España
Arts Santa Mònica, Barcelona, España.
«Arte español en la colección de IVAM», Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Generalitat Valenciana, Valencia, España.

2011 «Fotografía Argentina colección Rabobank», Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
«Arte esencial. Colección Olor Visual», Casino de la Exposición, Ayuntamiento de Sevilla, España.

2012 «Centre Internacional de Fotografia de Barcelona», Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), España.
«La mirada en el otro. Conexiones Confrontaciones», Galeria Narodna. Embajada de España en Liubliana, Eslovenia.

Colecciones

Ajuntament de Girona, Girona. Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, Sant Cugat del Vallès. Ayuntamiento de Alcorcón, Alcorcón. Archivo Fotográfico del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT), Tarragona. Artium. Centro-Museo de Arte Contemporáneo, Vitoria. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Barcelona. Bibliothèque Nationale de France, París. Caja de Burgos, Burgos. Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid. Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (CNAC), París. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Colección Pública de Fotografía del Ayuntamiento de Alcobendas. Colección Gabriel Cualladó, IVAM, Valencia. Colección Olor Visual, Barcelona. Colección Ordóñez-Falcón, Tenerife Espacio de las Artes (TEA), Santa Cruz de Tenerife. Fons d'Art de la Fundació la Caixa, Barcelona. Fons d'art i Patrimoni Universitat Politècnica de València, Valencia. Fundación Cultural Televisa, México. Fundació Forvm, Tarragona. Fundació Vila Casas, Girona. Fundación Foto Colectania, Barcelona. Fundación MAPFRE. Madrid. Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires. Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, IVAM, Valencia. Los Angeles County Museum of Art, (LACMA), Los Angeles. Maison Européenne de la Photographie, París. Museo de Arte Contemporáneo, Mar del Plata, Argentina. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Museo de Teruel, Teruel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid. Museu-Arxiu Tomàs Balvey, Cardedeu. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Museum Folkwang, Essen. Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York. Patronato Provincial de Huelva V Centenario, Huelva. The Museum of Contemporary Photography, Chicago.

Cronología

1937

Humberto Luis Rivas Ribeiro nace el 14 de julio en Buenos Aires, Argentina. Hijo de Umilina Ribeiro (Buenos Aires) y Humberto Rivas (Buenos Aires). Nieto por el lado materno de Carmen Picatte Ribeiro (Luz de Tavira, Portugal) y Francisco Ribeiro.

1949

Se traslada con sus padres a vivir al barrio Martínez, en el municipio de San Isidro en Buenos Aires.

1951

Ingresa a trabajar como obrero en la fábrica Campomar sede Belgrano. La misma fábrica donde trabajaba su padre y su madre. Comienza a practicar ciclismo influenciado por su padre.

1952

Además de trabajar como obrero durante el día, en la tarde realiza estudios textiles en la misma fábrica Campomar. Ese año obtiene una mención por sus estudios en la fábrica y comienza su primera inclinación por el dibujo. Lleva a cabo un curso de dibujo en la misma fábrica Campomar. Ingmar Bergman gana un importante premio en el «Festival de Cine de Punta del Este» (Uruguay).

1954

Se retira de la fábrica Campomar. Comunica a su padre su deseo de continuar con el dibujo, y este acepta vender la bicicleta de su hijo para comprar un caballete e inscribirlo en el curso de dibujo por correspondencia, *12 famosos artistas*, impartido por la Escuela Panamericana de Arte. Se estrena en el cine Lorraine la película *Juventud divino tesoro* de Bergman.

1956

Ingresa a trabajar en la agencia de Publicidad dirigida por Rubén Corrado. Gracias a Corrado entró en contacto con la pintura, el arte y la cultura en general. Comienza a asistir a clases nocturnas de dibujo al natural en la sociedad Estímulo de Buenos Aires. A través de Rubén Corrado conoce a Elvira Fuis, quien será su primera esposa.

1957

Influido por las películas de Ingmar Bergman, decide comprar su primera cámara, una Argus 35 mm de óptica fija.

1959

Se Funda el Instituto Torcuato Di Tella. Realiza su primera muestra individual de fotografía en la galería Galatea. Forma parte del grupo Fórum de fotografía con el cual realizan la publicación de una carpeta con fotografías de sus integrantes. El cine Lorraine realiza la primera retrospectiva de Ingmar Bergman.

1960

Participa en una exposición con el grupo Fórum en el Museo Sivori. Realiza con José Costa una exposición de fotografía en la galería Galatea. Conoce a Juan Carlos Distéfano quien lo invita a ser parte del Instituto Torcuato Di Tella. Con 23 años, entró a formar parte del departamento de diseño del Instituto, casi de inmediato se crea el departamento de fotografía del cual sería director.

1962

Contrae matrimonio con Elvira Fuis y nace su primera hija, Ana Rivas.

1963

Realiza la únicas cuatro exposiciones de dibujo que llevó acabo, dos en la Galería Galatea, una en la galería del Teatro Argentino de La Plata y otra en la galería Lirolay.

1965

Participa en los premios «Ver y Estimar» en el Museo Nacional de Bellas Artes, y «Premio Georges Braque» en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1967

Participa en el «Premio Georges Braque» en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el que obtiene una segunda mención (menores de 35 años). Participa en la exposición *Surrealismo en la Argentina*, en el Instituto Torcuato Di Tella.

1968

Se divorcia de Elvira Fuis. Conoce a María Helguera la compañera de su vida. Este año también conoce al fotógrafo Anatole Saderman uno de sus maestros. Y deja definitivamente la pintura.

1969

Realiza con María Helguera un viaje de cinco meses por Europa. Estuvieron en Francia, España, Inglaterra e Italia. Asistieron al concierto de Deep Purple con la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Malcolm Arnold en el Royal Albert Hall de Londres.

1970

Cierra el Instituto Torcuato Di Tella. Humberto Rivas se dedica a trabajar como fotógrafo en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), ubicado en el Centro Cultural General San Martín (CCGSM), entre 1970 y 1973.

1972

Realiza el viaje al norte de Argentina junto con María Helguera y Nelly Schnaith. En este viaje realiza las fotografías que componen la serie *Norte*. Visitan las provincias de Jujuy, Salta y Tucumán. De regreso a Buenos Aires, asiste al taller de realización cinematográfica con el director y guionista David José Kohon y con el director de fotografía Adelqui

Camusso. Fruto de este taller realiza su primer cortometraje, inspirado en el poema *Déjeuner du matin*, de Jacques Prévert. El cortometraje finalmente se pierde.

1973

Conforma junto a algunos amigos, de los cuales hemos podido rescatar el nombre de Martín Siccardi, una cooperativa con la idea de realizar sus producciones cinematográficas. Intentan sin éxito realizar un cortometraje sobre la toma del poder del electo presidente Héctor José Cámpora. Este año lleva acabo el rodaje de su cortometraje *Unos y Otros*, el cual se conserva hasta hoy.

1974

Trabajó como asistente de Miguel Rodríguez, quien era el director de fotografía de la película *La Raulito*, dirigida por Lautaro Murúa.

1975

Realiza su última exposición en Buenos Aires, *Humberto Rivas. Fotografías*, en la galería Arte Múltiple. Nace su hija Lucía Rivas.

1976

El 12 de enero viajan en barco a Barcelona, Humberto Rivas, María Helguera, Salvador del Carril y Lucía Rivas. En Barcelona, recibe del artista Xavier Corberó su primer encargo fotográfico, realizar retratos a personalidades de la cultura catalana. Participa como profesor en el *Taller Mediterráneo de Fotografía*, en Cadaqués.

1977

Realiza en Barcelona su primera exposición de fotografía junto al fotógrafo Carlos Bosch en la galería Spectrum Canon. Dicta un seminario de cuatro meses sobre el Retrato en el Grup Taller d'Art Fotogràfic. Comienza a trabajar como fotógrafo en la agencia de publicidad de Lluís Blanc. Llegan a Barcelona sus amigos Distéfano, Gambaro, Schwartz, Aizanberg, tras el golpe de Estado en Buenos Aires.

1978

Participa en la exposición colectiva *35 Fotògrafs* en la galería Procés.

1979

Realiza su segunda exposición individual en Barcelona en la galería Fotomanía. Asiste a la exposición de fotografía «Venezia '79» en Italia. Realizan un viaje en coche con María Helguera y sus hijos Salvador y Lucía, a Francia e Inglaterra. Es cuando realiza sus primeras fotografías de interiores.

1980

Se lleva acabo en Barcelona las *Jornades Catalanes de Fotografia* en la Fundación Joan Miró. Participó en la exposición «Homenaje a Man Ray» en la galería Eude. Anatole Saderman con su esposa Nina van por primera vez a visitar a Rivas en Barcelona. Este año regresa a por primera vez a Buenos Aires.

1981

Realiza en Arte Múltiple de Buenos Aires, su primera muestra después de haberse radicado en Barcelona.

1982

Se inauguró la galería Forvm de Tarragona, especializada en fotografía. Uno de sus fundadores David Balsells, se encargará de llevar las ventas de la obra de Humberto Rivas. Se realiza en Barcelona la primera versión del festival *Primavera Fotogràfica a Barcelona*.

1983

Llevan a cabo el proyecto *Granollers 8 punts de vista* los fotógrafos: Humberto Rivas, Jordi Guillumet, Joan Fontcuberta, Manel Úbeda, Toni Cumella, Miquel Nauget, Pere Cornellas, Pere Formiguera.

1985

Participa en la exposición *Ciutat fantasma* en la Fundació Joan Miró. Participa en el proyecto «L'Albufera Visió tangencial» con motivo de las «II Jornades Fotogràfiques a València».

1987

Participa en el proyecto «Tarraco: objecte i imatge» realizado en el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT).

1988

Realiza su exposición *Humberto Rivas, 12 años. Fotografías*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. La muestra más amplia que había hecho hasta entonces.

1989

Participa en el proyecto «Porta D'Aigua», realizado en el puerto de Barcelona.

1990

Recibe el encargo de realizar retratos a los integrantes del Centro Nationale de Danse Contemporaine D'Angers (CNDC). Las fotografías se realizaron en La Chartreuse de Villeneuve, Aviñón.

1991

Realiza el taller «La fotografía creativa» en la Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife. Expone en la sala Arcs de la Fundació la Caixa *Humberto Rivas: fotografías 1978-1990*, una muestra retrospectiva que reunió 118 fotografías, comisariada por Marta Gili.

1992

Obtiene el «Premio Konex» en Argentina. Participa en el proyecto «Musa Museu» fotografiando varias piezas del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona. Cierra la compañía de publicidad de Lluís Blanc, y queda sin un trabajo estable.

1994

Participa en el proyecto «Itinerários de Fronteira», fotografiando la ciudad de Coímbra en Portugal, y también en «Recorridos Fotográficos», un encargo de la feria ARCO de Madrid. Así mismo participa en el proyecto «Barcelona a vol d'artista» fotografiando la ciudad de Barcelona desde el aire. Realiza el taller «La iluminación» en el Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria.

1995

Participó en el proyecto «Alfândega Nova», realizando fotografías en la ciudad de Oporto.

1996

Obtiene el «Premio Artes Plásticas Ciudad de Barcelona». Realiza el taller «El retrato desnudo» en el Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria. Realiza su exposición *Los enigmas de la mirada* en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), esta era su tercera muestra individual más importante, comisariada por Josep Vicent Monzó. Se presentaron 140 fotografías. Este año recibe del Centro Cultural La Pedrera el encargo de fotografiar las principales obras del arquitecto Antoni Gaudí, para el que realiza novecientas fotografías.

1997

Obtiene el «Premio Nacional de Fotografía» de España. Ese año se muda con su familia a vivir a la calle Princesa en el centro de Barcelona. Obtiene la Beca Endesa 1997-1999 para realizar el proyecto *Huellas* de la Guerra Civil. Ese año, de un modo inesperado fallece su padre. Rivas viaja a Argentina y asiste al entierro.

1998

Logran traer a su madre e internarla en una residencia para gente mayor en Arenys de Mar.

1999

Participa en el proyecto «Miradas Distantes», fotografiando las instalaciones de la Universitat de València. El Ministerio de Cultura de España encarga a la comisaria Chantal

Grande realizar una retrospectiva de su obra, con motivo del Premio Nacional de Fotografía (1997), la exposición se llamó, «Humberto Rivas: los misterios de la realidad» se presentó en la Sala Millares del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), la muestra itineró a la sala de exposiciones del Puerto de Tarragona, con motivo de la «Primavera Fotogràfica (2000)».

2000

Recibe el encargo de realizar fotografías a la ciudad de «Sant Cugat del Vallès», por parte del ayuntamiento de la ciudad. También recibe el encargo de fotografiar la ciudad de Roma, invitado por el Instituto Cervantes y la Academia de España en Roma. Participa en el rodaje del cortometraje *Cravan vs Cravan* dirigido por Isaki Lacuesta.

2001

Recibe en encargo de fotografiar la ciudad de Bilbao, por parte de la sala de exposiciones Rekalde. La Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana (IPEC), le encarga diez fotografías del puerto de Castellón. Dicta la charla «Sense llum no hi ha foto», en el marco del ciclo *Materials fràgils: llum*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001. Y participa en el proyecto *Monumentos Futuros: Esperia*, en el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT), invitado por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

2002

Participa en el proyecto «Salamanca: un proyecto fotográfico», un encargo del Consorcio Salamanca 2002 con motivo del nombramiento de la ciudad como capital Europea de la Cultura 2002. También, la Caja de Burgos le encarga doce fotografías de distintos monasterios ubicados en el municipio de Burgos. Con motivo del «Año internacional Gaudí», la revista *Círculo de Arte* le encarga una serie sobre el «Parc Guell». Ese año comienza el tratamiento de Alzheimer con la doctora M. Àngles Treserra.

2003

Participa en el proyecto «Palacio de la Aljafería: una mirada fotográfica», invitado por las Cortes de Aragón.

2004

Es invitado por el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), a fotografiar la ciudad de Santiago de Compostela. Realiza la dirección de fotografía del cortometraje *Teoría de los cuerpos* del director Isaki Lacuesta. La comisaria y crítica de arte, Mariona Fernández, comienza a trabajar en su archivo llevando la organización de las exposiciones.

2005

Participa en el proyecto «Córdoba: retrato de una ciudad» invitado por la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Viaja a Argentina por última vez, acompañado de María Helguera. Aprovechan este viaje para formalizar su matrimonio. Realiza las últimas fotografías sobre la Guerra Civil.

2006

Realiza su última retrospectiva en vida «el Fotògraf del silenci» en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde se mostraron 72 fotografías. Un joven estudiante de Bellas Artes, Paco Navamuel, comienza a ser su asistente.

2007

Realiza la muestra de la serie *Huellas* de la Guerra Civil, itinerante por distintas poblaciones de Cataluña. Ejecuta, en compañía de Salvador del Carril, sus dos últimas fotografías, los retratos de *Xefo*, y *Lara*.

2009

En enero Rivas fue ingresado en la Residencia Nuestra Señora del Pilar ubicada en el paseo San Gervasio número 27 de Barcelona, donde falleció el siete de noviembre, a sus setenta y dos años. Dos días después, el Ayuntamiento de Barcelona le concedería la Medalla de Oro al Mérito Artístico.

Bibliografía

ACOTEC. «Escuelas de Orientación Profesional Campomar: nuestros alumnos», en *Boletín Obras Sociales Campomar: ACOTEC. Asociación Católica de Obreros Textiles y Empleados de Campomar*, núm. 6 (octubre-diciembre de 1952): 17.

Aguirre, Ramón I., y José C. Cataño. «Paisajes Humberto Rivas». *Excellence: el Placer de Vivir*, núm. 7 (1991): 120-125.

Altaió, Vicenç. «La Barcelona fotografiada per la metafísica». *El Mundo*, 28 de septiembre de 1998.

Argentina: población total por regiones y provincias. Censos Nacionales de 1914, 1947, 1960, 1970, 1980, 1991 y 2001. Ministerio del Interior, República Argentina.

http://www.mininterior.gov.ar/poblacion/archivos_estadisticas/EvolucionPoblacionProvincias1914.pdf

Aubele, Luis A. «La exposición de fotografía del retratista Humberto Rivas: Los personajes en la pared». *La Opinión Cultural*, 16 de noviembre de 1975.

Balsells, David. «Humberto Rivas. Entre chien et loup: scènes de rue et d'intérieur». *Café-Crème Art Magazine*, núm. 9 (ETE 1987): 30-31.

Bauret, Gabriel. «Humberto Rivas». *Camera International. American edition, Arles 91 Latin America*, núm. 7 (SUMMER 1991): 42.

Benlloch, Pep (Comisario), José A. Aristizábal, Manolo Laguillo, Valentín Roma, y Wim Cuyvers. *Humberto Rivas*. Barcelona: Fundación Mapfre, 2018.

Berdugo, Oscar. «Humberto Rivas, traición y crueldad». *El País*, 26 de mayo de 1984.

Billeter, Erika. *Canto a la realidad: Fotografía Latinoamericana, 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993. Catálogo de exposiciones.

Bril, Stefania. «A Imagem da spanha que chega através da fotografia». *O Estado de S. Paulo*, 19 de septiembre de 1982.

Briñas, José M., y Jesús Rodríguez, (Productores). *Creadores - Humberto Rivas* (documental). España: Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE), 1999.

Brújula Periódico de Artes. «Humberto Rivas». *Brújula Periódico de Artes: Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno*, Buenos Aires, año 6, núm 45 (abril de 2001): 2-3.

Brújula Periódico de Artes. «Distéfano en el CAM». *Brújula Periódico de Artes: Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno*, Buenos Aires, año 4, núm 32 (noviembre de 1999): 2-4.

Bonet, Juan M., Josep Vicent Monzó, Carlos Cánovas, y Arnau Pons. *Los enigmas de la mirada*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995. Catálogo de exposición.

Bosworth, Patricia. *Diane Arbus*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., 2006.

Boyer, Lyliane. «Humberto Rivas: Portraits vus de l'intérieur». *Photocinéma*, núm 56 (1977): 42-49.

Caujolle, Christian. «Portraits en provence d'Argentina: Photographie argentine contemporaine chez Agathe Gaillard». *Liberation*, 7 de febrero de 1981.

Chamorro, Koldo, Toni Catany, Ouka Lele, Joan Fontcuberta, Rafael Navarro, Lluís Bover, Eduardo Momeñe, et al. *11 Fotógrafos Españoles*. Madrid: Ediciones Poniente, 1982.

Chiaramonte, Guiovanni. *Fotografi Spagnoli Contemporanei*. Termoli: Assessorato alla Cultura Gruppo Amatoriale Fotografico, 1982. Catálogo de exposición.

– *Immagini della Fotografia Europea Contemporanea*. Milano: Jaca Book, 1983.

Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional (ley 12.921 títulos LXXVI y LXXVII, y decreto 21.817/45). República Argentina: Ministerio de Trabajo y Previsión, 1949.

Clarín. «Bergman estrena en el cable». *Clarín*, 18 de abril de 1998.
https://www.clarin.com/espectaculos/bergman-estrena-cable_0Bkfznmy1lne.html

De Vita, Pablo. «Había una vez un cine, el cine Lorraine». *Garuax2*, 2012.
<https://garuax2.blogspot.com.es/2012/02/habia-una-vez-un-cine-el-cine-lorraine.html>

Diario del Alto Aragón. «Intento captar el interior de la persona», *Señas: Suplemento semanal de las letras y las artes. Diario del Alto Aragón*, 6 de diciembre de 1996.

Doctor, Rafael. «Un nuevo capítulo». En *España ayer y hoy: Escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*, 189-193. Madrid: España Nuevo Milenio, 2000.

Distéfano Juan C. «Juan Carlos Distéfano, entrevista completa del prof. Juan Lázara para Radio Nacional». Entrevista por Juan Lázara. *Guía del estudiante*, Radio Nacional, 28 de enero de 2003. Video. https://www.youtube.com/watch?v=g5VZ_zEFnFE.

Educ.ar. «Recursos: La unión obrera textil, 1930-1945».
<https://www.educ.ar/recursos/92428/la-union-obrera-textil-1930-1945>

El Porteño. «Humberto Rivas: de la crueldad del mundo». *El Porteño*, enero de 1982.

Escuela Panamericana de Arte. *12 famosos artistas*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte, 1954.

Esparza, Ramón. «Los pocos románticos que todavía quedan». En *Imago 99: Encuentros de Fotografía y Video*, 25-31. Salamanca: Junta de Castilla y León, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. Catálogo de exposición.

– *Salamanca un Proyecto Fotográfico*, 135-145. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002. Catálogo de exposición.

Euclaire, Sally. *The New Color Photography*. New York: Abbeville press. 1981.

Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina, desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea Editorial fotográfica, 1995.

– *Fotografía Argentina Actual*. Buenos Aires: La Azotea Editorial fotográfica, 1981.

Fernández, Mariona, y Miguel Fernández-Cid. *Humberto Rivas: Iluminar*. Barcelona: Galería Hartmann, 2008. Catálogo de exposición.

Figueira, Ricardo. *Saderman*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Filmar y Ver. «La Fotografía: Retrato de María Helguera». *Filmar y Ver*, agosto de 1973.

Fontcuberta, Joan. «Humberto Rivas». *Nueva Lente*, núm 72 (febrero de 1978): 35-36.

– «Der Mediterrane Weg». En *Dumont foto 4: Fotografie in Europa heute*, 192-194. Köln: DuMont Buchverlag, 1982.

– *Historias de la fotografía española, Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

– «De la Posguerra al Siglo XXI». *Summa Artis: Historia General del Arte. La Fotografía en España, de los Orígenes al Siglo XXI*. Vol. XLVII, 385-472. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2001.

Formiguera, Pere, y Carlos Cánovas. *Temps de silenci: panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992. Catálogo de exposición.

Fotografía. «Quién es quién: Humberto Rivas». *Fotografía* (mayo de 1968): 151-153.

«Galería Spectrum». *30 días en imágenes*, 1977.

García C., Agustín. «La utopía verdadera: entrevista con Humberto Rivas». *Tres al cuarto. Redes de lo imaginario: actualidad, psicoanálisis y cultura*, núm. 2 (mayo de 1997): 46-47.

Gargiulo, Juan C. «N.º 486... Mi barrio. 1ª parte.». *¡UFA!*, 14 de enero de 2012.

<http://veji-ufa.blogspot.com.es/2012/01/n-486-mi-barrio-1-parte.html>

Gran Bazaar. «Altre voce, altre stanze: le immagini di Humberto Rivas». *Gran Bazaar: Revista monográfica di ambiente, immagini, luoghi, architetture, persone, design, cose e parole*, núm. 1-2 (enero - febrero de 1982): 184-185.

Gili, Marta (Comisaria), José C. Cataño, Père Formiguera, y Nelly Schnaith. *Humberto Rivas: Fotografías 1978-1990*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1991. Catálogo de Exposición.

– «La consolidación de la fotografía española». En *Creación fotográfica a Espanya*, 13-15, 1989. Catálogo de exposición.

González, Alberto R. *Arte precolombino de la Argentina: introducción a su historia cultural*. Buenos Aires: Filmediciones Valero, 1977.

Humberto Rivas: fotografías, Buenos Aires: galería Arte Múltiple, del 5 al 22 de noviembre de 1975. Catálogo de exposición.

International Center for the Arts of the Americas at The Museum of Fine Arts, Houston. «Documents of 20th-century Latin America and Latino Art». <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs>

Jornades Catalanes de Fotografia: 1980, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Sant Cugat del Vallès: Edicions Catalanes, 1983.

Kershaw, Alex. *Sangre y Champán: la vida y época de Robert Capa*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2010.

King, John. *El Di Tella*, 2ª ed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

La Nación. «Fotografías argentinas en España». *La Nación*, 8 de marzo de 1977.

Lacuesta, Isaki. «Teoría de los cuerpos: notas». *La Termita Films*. <https://www.latermitafilms.com/es/obras-isaki-lacuesta/cortometrajes/teoria-de-los-cuerpos/>

Laguillo, Manolo. *Humberto Rivas: Fotografía*. Barcelona: Galería Fotomanía, 1979. Catálogo de exposición.

– *El Sistema de zonas: control del tono fotográfico*. Madrid: Photovision S.A., y Arte y Proyectos editoriales, S.L., 1988.

– (Coordinador), y Manuel Santos. «Humberto Rivas». *Photovision*, 1990, núm. 21.

Lauría, Adriana. *Humberto Rivas: Antología fotográfica 1967-2007*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2014. Catálogo de exposición.

Le Progrès de Cornouaille. «Des Images, Encore Des Images A Douarnenez!». *Le Progrès de Cornouaille*, 1986.

Le Télégramme. «Festival des minorités nationales: Une expo photos... signée des plus grands». *Le Télégramme*, septembre de 1986.

Lemagny, Jean-Claude. «Tendances de la creativite contemporaine». En *L'architecture: sujet, objet ou pretexte?. Photographies contemporaines. Emotions en Aquitaine II*, 6. Aquitaine: ARPA/DRAC, 1983. Catálogo de exposición.

López, Josefina. «No hay que ver el arte como un privilegio ni al artista en un podio». *La Región Diario Dieciséis*, 15 de marzo de 1996.

López M., Publio. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.

–*150 años de Fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999.

–*Historia de la Fotografía en España: Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

Lourenço, Eduardo. «Pessoa revisitado: Eduardo Lourenço. Sobre Fernando Pessoa», Entrevista por Editorial PreTextos, 2004, audio, 48:31, https://youtu.be/krn_z1jS11A

Luna, Félix. *Fracturas y continuidades en la historia argentina*, 6ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.

Mach i Bosch, Esteve, Francesc Tarrats, Manolo Laguillo, Toni Catany, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Jordi Guillumet, et al. *Tarraco object i Imatge: Onze fotògrafs al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona*. Tarragona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Diputació de Tarragona, 1987. Catálogo de exposición.

Macià, Alberto. «Entrevista Humberto Rivas: M'agradaria mantenir l'ambigüitat, el misteri, en la meua obra». *Avui ART*, 8 de mayo de 1991.

Martín, Javier. «Entrevista 10+una a Elvira Maluquer». *Conservar el arte contemporáneo español*, noviembre de 2013. <http://www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1183-entrevista-10una-a-elvira-maluquer>

Merita, Josep. «A aquella Mirada». *El Temps*, 5 de noviembre de 1984.

Mira, Eric. *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991.

– «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España». *Editorial Concreta*, núm. 00 (2000). <http://www.editorialconcreta.org/La-revista-Nueva-Lente-como-objeto>

Miserachs, Xavier. *Criterio Fotográfico, notas para un curso de fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1998.

Monzó, Josep Vicent. «Los Retratos de Humberto Rivas». *Magazín*, 14 de octubre de 1984.

Monzón, Hugo. «El clima permanente». *Clarín*, 21 de noviembre de 1981.

Newhall, Beaumont, y Joan Fontcuberta (Apéndice). *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Nouvel Observateur. «Les rendez-vous: Photo. Visions Latines». *Nouvel Observateur*, 9 de febrero de 1981.

Nueva Lente. «Primeras Jornadas de la fotografía catalana». *Nueva Lente*, núm. 90 (1980).

Nuridsany, Michel. «Pleins feux sur l'Amérique latine». *Le Figaro*, 28 de enero de 1981.

Ortiz, Luis, y Miguel A. Yáñez. *Historia de la Fotografía Española Contemporánea 1950-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

Olivella, Eduard, y Josep Rigol. «Primavera Fotográfica para Catalunya». *El Correo Dominical Catalán*, 23 de mayo de 1982.

Ouest France. «La nouvelle photographie catalane: Un mélange de poésie de fantastique et de rigueur». *Ouest-France*, septiembre de 1986.

Pellegrini, Aldo. «La luz encierra el secreto de la belleza visual de la realidad...». *Carpeta Fotografías del grupo Fórum*. 1959.

– *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

– *El Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, 1967.

Permanyer, Lluís. «Retratos tremendos». *La Vanguardia*, 31 de marzo de 1984.

–, y Nelly Schnaith. *Huellas: Humberto Rivas*. Barcelona: Departament de Cultura, 2006. Catálogo de exposición.

Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, 2.^a ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1997

Primera Plana. «Bergman: Llega un Film de hace 16 años». *Primera Plana* (7 de mayo de 1963): 43. <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/extranjero/ingmar-bergman.htm>

Primera Plana. «Artes y Espectáculos: La vida empieza de los 20 a los 30». *Primera Plana* (13 de octubre de 1964): 36

Queralt, Rosa. «A la Recerca de l'Estètica fotogràfica de Granollers». En *Granollers 8 Punts de Vista*, 6-8. Barcelona: Obra Social de La Caixa de Pensions, 1983. Catalogo de exposició.

Ribas, José. *Los 70 a destajo: Ajo blanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.

Rivas, Humberto. «El Retrat». Entrevista por Manel Úbeda, Albert Martínez, y Pere Marín. Radio Masnou, ca. 1985. Audio, 31:17.

– «Sense llum no hi ha foto». Conferencia. *Materials fràgils: llum*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 3 de febrero de 2001. Video, 120:00.

Romero, Alfredo. «Cuando el retrato no hace concesiones». *Fotografía Crítica*, 16 de febrero de 1983.

Schnaith, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina Ediciones, 2011.

– «Representación e imagen». En *Humberto Rivas*, 1-3. Burgos: Espacio Caja de Burgos, Área de Cultura, Obra Social, 1997. Catálogo de exposición.

– «Un clasicismo propio». En *Humberto Rivas: Los Misterios de la Realidad*, 15-19. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999. Catálogo de Exposición.

–, Joan Queralt, y Roberto Rosenfeldt. «Humberto Rivas». En *Coppola, Humberto Rivas: Fotógrafos Argentinos*, Rivas 1-16. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982.

– «Inquietante extrañeza». En *Humberto Rivas: Paisatges*, 26-27. Girona: Ajuntament de Girona y Fundació Caixa de Catalunya. 2000. Catálogo de exposición.

–, Horacio Fernández, Luisa Ortíz, Griselda Gambaro, y María Helguera. *Humberto Rivas: El silencio*. Buenos Aires: Ediciones La Rivière, 2014.

Sendrós, Paraná. «El cine argentino (1945-1995)». *El Sur del Sur: Argentina su país su cultura y su gente*, 29 de julio de 2014. <https://surdelsur.com/es/cine-argentino/>

Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.

Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

Szarkowski, John. *New Documents* (Texto de sala), Nueva York: The Museum of Modern Art, febrero 28 mayo 7 de 1967.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MO MA 1967 Jan-June 0034 21.pdf?2010

Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Terré A., Laura. «Otro fin de siglo: la fotografía en Cataluña de 1975 a 1999». En *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, 213-344. Lunwerg Editores, 2000.

Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1988.

Verdú i Martí, Manel. *20 anys de Primavera fotogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, 2003.

Vidal Oliveras, Jaume. «Bajo el signo de la melancolía», en *Humberto Rivas*, 16-20. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004. Catálogo de exposición.

– «Fotografía y Melancolía». En *Alliance Française 2005-2006 Expositions*, 10. Sabadell: Alliance Française, 2005. Catálogo de exposición.

– «La mirada de la medusa». En *Humberto Rivas: El fotògraf del silenci*, 122-124. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006. Catálogo de exposición.

– *Galerismo en Barcelona: el sistema, el arte, la ciudad*. Barcelona: Polígrafa; Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Von Rentzell, Ilse. *Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas*. Argentina: Editores Ilse von Rentzell y Cía., Imprenta López, 1935.

ZELICH, Cristina, y Jorge Rueda. *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012. Catálogo de exposición.

– «The Ways of Landscape : some notes on photography in Catalonia». En *Paysages Lieux et non-Lieux: Landscape in contemporary European Photography*, editado por Paul Di Felice y Pierre Stiwer, 94-99. Luxemburgo: Café Crème asbl., 1995. Catálogo de exposición.

– *La fotografía «creativa» a Catalunya, 1973-1982*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura. La Virreina Centro de la Imagen, 2018. Catálogo de exposición.

– «Les primeres galeries de fotografia a Catalunya (1973-1983)», *Nadala 2012. Fotografia catalana contemporània: Dels anys setanta fins a l'actualitat*, Fundació Lluís Carulla, año 46 (2012): 30-39.

Zimmermann, Marcos, Adriana Lestido, Juan Travník, y Oscar Pintor. «El fotógrafo del silencio». *Radar* (suplemento), *Página 12*, 15 de noviembre de 2009.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5694-2009-11-15.html>

