

sal, que abarque la diversidad cultural de su pueblo, su pertenencia a diferentes orígenes y el continuo desarrollo de las sociedades. En tal escenario, cabe trazar una línea clara entre la sustancia de los dogmas teológicos —que deben ser aceptados y unificados en el ámbito global— y las condiciones culturales y antropológicas que dependen de varios factores locales y, por lo tanto, pueden ser manejadas con un margen de discrepancia. El segundo escenario apunta a que la diáspora será la fuerza impulsora de la modernidad de la Iglesia, aportando una comprensión madura y creciente de los desafíos mundiales actuales y una

manera auténtica de abordarlos: en otras palabras, un punto de vista copto basado en la experiencia humana, aprovechando los actuales horizontes abiertos de investigación y análisis.

En ambos escenarios, la Iglesia copta, con su antiguo legado que sigue siendo relevante, tiene una oportunidad histórica no solo de sobrevivir al desafío, sino de florecer y experimentar una expansión universal siempre bajo una condición, a saber, la aceptación del aforismo atribuido a Mahler: «La tradición no es el culto a las cenizas, sino la preservación del fuego».

La diversidad de las miradas fotográficas sobre y desde el Próximo Oriente

Joan E. García Biosca. Arqueólogo

Las primeras fotografías de Oriente Medio se tomaron en el siglo XIX con un enfoque visual que buscaba establecer nada menos que la fiabilidad y veracidad de las historias bíblicas. Muchos viajeros procedentes de Europa y Estados Unidos acudieron a Oriente Medio para conocer de primera mano aquellos lugares llenos de historia y significado religioso. Posteriormente, cuando en 1948 se proclamó el Estado de Israel, la fotografía pasó a desempeñar un papel clave a la hora de dar a conocer los éxitos alcanzados en este nuevo país y promover la emigración hacia Palestina. Muchos fotógrafos nacidos o residentes en el país tenían sus propios estudios o trabajaban para la prensa local. La expansión de la prensa escrita abrió las puertas al surgimiento de dos nuevas formas de expresión fotográfica: el fotoperiodismo y la fotografía documental. En este contexto, las fotografías realizadas por el padre Ubach y sus ayudantes, monjes de la catalana Abadía de Montserrat, pertenecen al género de la fotografía bíblica pero también adoptan otros puntos de vista e influencias enriquecedores a partir del trabajo de otros fotógrafos en el territorio.

La mirada bíblica

En 1842, cuando tan solo habían transcurrido dos años desde que Louis Daguerre presentara al público las primeras imágenes fotográficas obtenidas a través del método de su invención, Joseph-Philibert Girault de Prangey capturaba las que parecen haber sido las

primeras instantáneas de edificios y paisajes urbanos del Próximo Oriente. Unas imágenes que publicaría con un gran éxito de público, en 1846, bajo el título de *Monuments arabes d’Egypte, de Syrie et d’Asie Mineure* (Girault de Prangey, 1846), y que abrieron la puerta a un creciente interés por estas primeras fotografías de un Próximo Oriente que, en el imaginario

occidental, aún se percibía desde la óptica del relato religioso e histórico sobre la Tierra Santa.

La aproximación visual a aquellos territorios, elaborada durante siglos mediante complejas escenografías ficticias que iban variando al compás de los sucesivos estilos pictóricos, encontrará ahora un punto de referencia firme y en apariencia definitivo: la instantánea fotográfica. Esta, en su aparente objetividad, ofrecía una representación fidedigna del lugar exacto donde se habría producido un acontecimiento concreto de la historia sagrada, a la vez que permitía conocer de forma directa y sin otros filtros o elaboraciones las características físicas de los vestigios de aquel episodio, que la creciente investigación arqueológica iba sacando a la luz.

De este modo, la instantánea fotográfica heredaba en parte el carácter de imagen piadosa y devocional, que hasta entonces habían ejercido en exclusiva las representaciones pictóricas de temática sacra, a la vez que se convertía en una pieza de evidencia al servicio de una aproximación nueva a los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Una aproximación positivista que, mediante la acumulación de indicios probatorios de origen diverso (crítica textual, investigación arqueológica, etnológica...), pretendía establecer ni más ni menos que la fiabilidad y veracidad de los relatos bíblicos.

Todo ello coincide con la relajación de las condiciones que el Imperio otomano había aplicado hasta entonces para regular el acceso de los extranjeros a estos territorios y con la formación de un ramal oriental del *Grand Tour* que, partiendo de Grecia, se extiende hacia Constantinopla y, desde aquí, llega hasta Egipto, con una estación intermedia y casi obligatoria en Jerusalén y otras localidades palestinas, como por ejemplo Belén o Nazaret, que ocupaban un lugar relevante en el imaginario del Occidente cristiano.

A través de los relatos y la fotografías de aquellos primeros y privilegiados viajeros se crea, en Europa y en Estados Unidos, un público deseoso de viajar y de conocer personalmente unos lugares llenos de historia y significación religiosa, así como un grupo de empresas y actores dispuestos a satisfacer sus anhelos y a obtener una contrapartida económica. Así,

ya desde finales de la década de 1860, se asistirá a la implantación en Jerusalén de las primeras agencias turísticas dirigidas a ofrecer servicios a viajeros y peregrinos (Thomas Cook y American Express) y durante el siguiente decenio se publicarán las primeras guías de viaje de Palestina (Cobbing, 2012).

La fotografía se convierte en una herramienta para la difusión de esta nueva ruta turística y (no tan nueva) de peregrinación, al tiempo que abre unas perspectivas económicas lo bastante creíbles como para atraer la atención de fotógrafos extranjeros (Maxime du Camp, Auguste Saltzman, Robertson, Beato, Francis Frith, Henry Phillips...) en busca de oportunidades de negocio. Se incrementa, durante las últimas décadas del siglo XIX, la edición de libros de viaje/peregrinación ilustrados y de colecciones de postales pensadas para ser recogidas en álbumes personales, que se convertirán en una pieza clave tanto para la atracción de nuevos visitantes como para la fijación en la memoria y la socialización de los recuerdos del creciente número de viajeros que concurren en ellos (Behdad, 2017).

Se consolida así una «mirada bíblica» producida por profesionales extranjeros y que goza de un amplio favor entre el público igualmente foráneo al que va dirigida. Y la principal característica de esta mirada alóctona, ahora proyectada sobre Palestina y gran parte de las tierras del Próximo Oriente, no es otra que la de «biblicar» el objeto de su atención. Se aplica, pues, una visión retrospectiva que, lejos de querer expresar el objeto de interés a través de su naturaleza o características actuales, privilegia el poder evocador de aquello que es fotografiado, los vínculos que de este modo se pueden establecer con unos hechos narrados por los relatos bíblicos y que habrían tenido lugar en aquel mismo escenario, pero de los cuales nos separaría una distancia temporal que no se mide ni siquiera en siglos, sino en milenios.

Las estrategias empleadas por los fotógrafos que practican una mirada bíblica son diversas pero pasan, en la mayor parte de los casos, por aislar el objeto de su atención de su contexto temporal y social. Las poblaciones o los lugares documentados se identifican no a través de sus nombres actuales, sino mediante las

denominaciones que recibían en la época remota de los textos bíblicos. A su vez, se favorecen composiciones y encuadres de paisajes, monumentos o, incluso, de escenas urbanas donde se dejará fuera de foco toda referencia a la modernidad o a cualquier forma de presencia humana. Esta última, en aquellos contados casos en que se da, será presentada siempre de forma muy restrictiva, a través de un único individuo o de un grupo muy reducido de personas, para servir como referencia de escala gráfica y poner de relieve la monumentalidad de aquello que debe documentarse, nunca como un objeto de interés por sí mismo.

Al obrar de este modo, los fotógrafos de aquella primera generación ponen de manifiesto su incomodidad con la presencia de unas poblaciones locales que no solo consideran atrasadas y culturalmente ajenas, sino sustancialmente incongruentes con el pasado religioso que se pretende evocar. Una incomodidad que, en el caso de algunos de los profesionales que trabajan para un público protestante, los lleva a representar, de forma casi exclusiva, paisajes singulares por su carga doctrinal, como por ejemplo los del Monte de los Olivos o el Huerto de Getsemaní, al tiempo que se mostraban mucho más reticentes a fijar su mirada sobre otros escenarios mucho más populares de la Tierra Santa, como por ejemplo la basílica de la Natividad o la iglesia del Santo Sepulcro, que percibimos como desvirtuados por las actuaciones monumentalizadoras llevadas a cabo por iniciativa de la Iglesia católica (Nir, 1985, pp. 49-50).

Desde esta óptica, el paisaje desnudo es especialmente apreciado, puesto que contiene un tipo de ausencia, una falta de toda ostentación religiosa innecesaria susceptible de distraer la atención del espectador en su esfuerzo por imaginar y revivir devotionalmente las escenas de la Biblia (Coleman, 2002, p. 283; Nassar, 2021). Esta estrategia comunicativa favorece la percepción, entre el público occidental, de una Palestina e, incluso, de un Jerusalén como un país hecho a base de paisajes yermos y conjuntos de ruinas monumentales pero deshabitadas. Una concepción que quizá no es del todo ajena a aquella idea que, unas décadas más tarde, se convertirá en un verdadero eslogan para los publicistas de la colonización judía:

la de Palestina como una tierra sin pueblo, destinada a ser el hogar de un pueblo sin tierra (Nassar, 2006, pp. 320-323).

La mirada de la colonización judía

El movimiento sionista emerge durante la segunda mitad del siglo XIX como una reacción al incremento de las persecuciones antisemitas que tuvieron lugar en varios países de la Europa oriental. Theodor Herzl (1860-1904), la figura clave de este nuevo movimiento, defendió en su obra *Der Judenstaat* (*La Patria Judía*, 1896) la necesidad de construir un hogar nacional para el pueblo judío que asegurase su emancipación y supervivencia. Un año después, el Primer Congreso Sionista celebrado en Basilea propondrá emprender un proyecto de colonización eminentemente agraria en la provincia otomana de Palestina, como paso inicial para la creación de un estado-nación judío en el que había sido su territorio ancestral.

Este proyecto contaba con el precedente de algunos asentamientos establecidos algunos años antes en los alrededores de la ciudad portuaria de Jaffa (Petah Tikvah, 1878; Rishon LeZion, 1882...), gracias al decidido apoyo económico de destacados miembros de la diáspora judía, como por ejemplo los Hirsch o los Rothschild. Las iniciativas de los primeros acabarían tomando un perfil más institucional a través de la creación de la Asociación para la Colonización Judía (1891), dedicada a la adquisición de lotes de tierra para instalar nuevos asentamientos poblados, creando así un modelo para el Fondo Nacional Judío (1901), promovido por la Organización Sionista Mundial y llamado a convertirse en la más importante de las agencias de colonización. A estas dos se les añadirían el Llamamiento Unido para Israel (Keren Hayesod, 1921) y la Asociación Judía para la Colonización de Palestina (1924), bajo cuyo paraguas se agruparon los asentamientos sostenidos desde hacía décadas por iniciativa de los Rothschild. Todas ellas se vieron favorecidas por la victoria aliada en la guerra y el compromiso del gobierno británico con la creación de un hogar nacional para el pueblo judío en Palestina,

expresado a través de la Declaración Balfour, que impulsó la llegada de colonos en este territorio, de forma que la población judía, que en 1917 constituía entre un cinco y un diez por ciento del total de habitantes de Palestina, pasará a representar, en el corto espacio de una generación, un tercio de la población en el momento de proclamarse la independencia del Estado de Israel, en 1948.

Aunque algunas de estas agencias se especializaron en la adquisición de tierras (como por ejemplo el Fondo Nacional Judío), mientras que otras lo hicieron en la fase más avanzada de la implantación de los asentamientos (Keren Ayesod), todas compartían un objetivo final común y participaban, en un estadio u otro, de un proceso que pasaba por las siguientes fases: la adquisición de tierras a grandes propietarios árabes —con frecuencia absentistas—, la cancelación de los derechos que pudieran alegar los aparceros locales —que, en ocasiones, las habían cultivado durante generaciones—, la planificación integral de nuevos asentamientos así como de las infraestructuras de transporte o regadío necesarias para las explotaciones agrarias que debían proporcionar sustento y, en última instancia, pero no por eso menos importante, la atracción y el establecimiento sobre el terreno de las nuevas comunidades formadas por colonos de origen europeo. Y es en este último punto, la promoción de la emigración hacia Palestina, donde la fotografía estará llamada a ejercer un papel relevante a la hora de publicitar los éxitos conseguidos, fomentar las donaciones y suscitar expectativas de futuro entre los potenciales emigrantes.

La fotografía de las agencias de colonización se caracteriza por haber sido producida mayoritariamente por profesionales europeos, por ir destinada a un público europeo y norteamericano, así como por centrarse en áreas y temáticas predominantemente rurales. Este último rasgo hay que ponerlo en relación con la línea principal de su discurso narrativo, basado en la exaltación de la idea de la redención de la tierra a través del trabajo, un *leitmotiv* que poseía la virtud de resultar igualmente atractivo para los grupos más religiosos, puesto que se inspiraba en la idea bíblica de la *ge'ula*, y para los colonos influidos por la ideología

socialista, mayoritarios entre las primeras generaciones de emigrantes. Unos y otros lo adoptaron como argumento legitimador de su toma de control sobre los nuevos territorios, a la vez que como estadio previo para la construcción de una verdadera soberanía nacional en Eretz Israel.

Inicialmente, los fotógrafos contratados por las agencias de colonización judía se movieron en el marco de la fotografía de estilo pictorialista, favoreciendo las representaciones estáticas de un paisajismo grandilocuente, donde la amplitud de las vistas panorámicas contrastaba con el papel subordinado de las figuras de los trabajadores, así como las composiciones arquitectónicas formalmente rigurosas. Este planteamiento cambiará durante la segunda mitad de la década de 1920, gracias a la concurrencia de múltiples influencias renovadoras como la Bauhaus, el constructivismo ruso, la corriente fotográfica de la Nueva Visión (*Neues Sehen*), el expresionismo cinematográfico y las rápidas transformaciones del lenguaje visual que entonces empezaron a experimentar tanto la publicidad como el foteriodismo centroeuropeos.

Ahora la colonización judía se representará mediante imágenes que ponen de relieve el dinamismo, así como la emoción y la carga dramática de la empresa. Zoltan Kluger (1896-1977), que posiblemente es el autor más emblemático y popular de la fotografía sionista del periodo preestatal, contribuyó como nadie a la creación de la imagen estereotípica del «judío nuevo» encarnada por los *halutzim* (pioneros). Una representación en la que se combinan el realismo social con la exaltación del heroísmo de la generación de los pioneros y que bebe de la estética entonces dominante tanto en la Unión Soviética como en la Italia fascista y la Alemania nazi.

Moviéndose en una difusa frontera entre la composición puesta y la espontaneidad del género foteriodístico, convierte los campos de los nuevos asentamientos en el escenario por excelencia de una construcción nacional que encuentra su legitimidad en el retorno de la fertilidad a unas tierras convertidas en desérticas debido a la incuria atribuida a las poblaciones árabes que ocuparon el lugar de los judíos después

de su exilio. Los actores de esta revivificación se nos presentan como héroes pletóricos de masculinidad y vigor físico, al tiempo que exhiben los conocimientos técnicos y el dominio de la maquinaria moderna necesarios para el éxito de su empresa, mientras sus miradas, fijadas en un punto lejano, acentúan la trascendencia de su gesto. Por otro lado, las mujeres colonizadoras se nos muestran en escenarios más circunscritos (graneros, corrales, hileras de fruteros...), mientras que sus actitudes tienden a un concentrado recogimiento y una circunspección no exenta de ternura. Unos y otras exhiben siempre una piel morena, bronceada por el trabajo al aire libre e indicativa de una salud fortalecida por el vigoroso trabajo físico, a la vez que a menudo son retratados con planos contrapicados en que, mediante un estudiado balance entre luces y sombras, la figura humana se recorta contra el cielo y se aísla de su contexto inmediato, haciendo hincapié en la dimensión moral de la tarea en la que se encuentran inmersos.

Las imágenes individuales de los colonos, entendidas más como prototipos que como individuos, conviven con otras (trabajo en grupo, danzas y juegos, educación...) en las que se exalta la dimensión colectiva de la construcción nacional, donde el grupo alcanza el protagonismo pleno y donde la composición refuerza la necesidad del sentir unitario y la dilución de la singularidad, de los orígenes y los distintos bagajes personales en una comunidad nueva y más exitosa.

La mirada de los fotógrafos locales

A diferencia de las fotografías bíblica y sionista, producidas fundamentalmente desde fuera de Palestina y para un público igualmente extranjero, la fotografía local es obra de autores nacidos o residentes en el país, independientemente de su origen étnico o filiación religiosa, y tiene como destinatarios principales sus conciudadanos (Nassar, 2003, pp. 323-325). Contrariamente a lo que sucede en el caso de la fotografía destinada a publicitar la colonización judía, que se centra sobre todo en las nuevas comunidades rurales,

la fotografía local está tomada desde las ciudades y tiene como destinatario un público mayoritariamente perteneciente a la burguesía urbana.

Las reformas emprendidas por el gobierno otomano durante el periodo de la *tanzimat* (1839-1876), que buscaban reforzar la presencia del Estado en todo el imperio, incrementar los ingresos fiscales y reducir el poder de tribus y aristocracia locales, favorecieron el desarrollo de unas clases medianas urbanas que adoptaron diferentes estrategias de crecimiento económico en función de su filiación étnica o religiosa. Así, mientras que la burguesía musulmana se consolidará como una clase terrateniente y rentista, gracias a la mercantilización de las tierras de cultivo y pasto impulsada por el Código de la Tierra de 1858, sus conciudadanos cristianos, judíos y otras minorías se especializarán en las profesiones liberales, financieras y administrativas (Watenpaugh, 2014, p. 24).

Y es precisamente en el seno de una de estas minorías —la armenia— donde se producirá la eclosión de la fotografía local en Palestina de la mano de Yessai Garabedian, que había llegado a la ciudad para trabajar como bibliotecario del seminario armenio de Jerusalén y que en los últimos años de su vida fue patriarca de aquella comunidad. Sin embargo, anteriormente, en 1859 empezó a impartir cursos de fotografía en la iglesia de San Jaime y entre sus alumnos se encontraba el fundador de la fotografía profesional palestina, el también armenio Garabed Krikorian, quien abrió el primer estudio fotográfico de Jerusalén, en 1870, especializado en retratos de los notables y la burguesía local, así como en la producción de fotografía de temática bíblica y retratos para turistas y peregrinos (Abushama, 2020).

En la década de 1890 se forma en el estudio Krikorian un aprendiz destinado a convertirse en el que quizá haya sido el fotógrafo más reputado y prolífico de la región: Khalil Raad. Nacido en Beirut en una familia árabe convertida al protestantismo, emigró de niño a Jerusalén y, después de su periodo de aprendizaje con Krikorian, creó su propio estudio muy cerca de su antiguo maestro, en la misma Jaffa Road. Se inició así una larga y dura competencia entre ambos que solo se acabaría, años más tarde, con un matrimonio que

unió ambas familias y consagró la continuidad del estudio Krikorian, centrado en el ámbito del retrato, al tiempo que el de Raad diversificaba sus intereses abriéndose a la cobertura de actos públicos, vida cotidiana, paisajismo y fotografía arqueológica (al-Hajj, 2001, pp. 37-38). Raad llegará a ser fotógrafo oficial del ejército otomano durante la Primera Guerra Mundial (Tamari, 2013).

Jerusalén es, asimismo, el escenario de la actividad de fotógrafos judíos, como por ejemplo Yeshayahu Raffaelovich o Tsadok Bassan. En el año 1900, este último, que era miembro de una familia establecida en la ciudad desde hacía tres generaciones, abrió un estudio en la ciudad vieja por donde pasarán una gran parte de las familias pertenecientes a la vieja *yishuv* (migraciones anteriores a las sionistas, que se inician en 1882). A su vez, colaborará activamente en la difusión y captación de donaciones para instituciones benéficas y asistenciales de la ciudad (orfanatos, hospitales...).

En estos mismos años Hebrón, Haifa y, sobre todo, Jaffa serán testigos de la aparición de otros fotógrafos locales. Muy ligada a la capital por ser su puerto natural y vía preferente de entrada a través del ferrocarril construido en 1892, en esta última población desarrollan su actividad Daoud Sabounji (miembro de una reconocida saga de fotógrafos cristianos siriacos establecida en Beirut) e Issa Sawabini. Hay que hacer especial mención, asimismo, de la figura de Karimeh Abbud, hija de un pastor luterano de Belén, quien entre 1930 y 1940 tuvo un estudio propio en Nazaret y fue la primera mujer que ejerció profesionalmente la fotografía en el Próximo Oriente (Nassar, 2011).

Una serie de rasgos caracterizan a los miembros de estas primeras generaciones de fotógrafos locales palestinos. Por un lado, casi todos pertenecen a comunidades minoritarias (armenios, cristianos y judíos) o se encuentran en situaciones liminares entre confesiones (Khalil Raad, por ejemplo, es miembro de una familia musulmana recientemente convertida al protestantismo y se casará con una mujer suiza, igualmente protestante). Por otro, conciben la fotografía no como un arte sino como una herramienta funcional al servicio de la expresión y consolidación de los ideales dominantes entre la burguesía urbana de su tiempo:

el reformismo otomanizante (*osmanlicilik*) promovido por el gobierno de Estambul, la progresiva configuración de una conciencia nacional alentada por el movimiento cultural y político de la *nahda* («despertar») árabe, la definición de un conjunto de prácticas sociales y estéticas que cohesionan y singularizan las clases acomodadas y que se manifiestan a través del modelo de la *effendiya* (inspirada en el dandismo europeo), así como, en última instancia, la actualización y perpetuación de un modelo de familia patriarcal.

Coincidiendo con las últimas décadas de dominio otomano e impulsados por el milenarismo que impregna determinadas corrientes del cristianismo evangélico, se produce la llegada a Palestina de numerosos colectivos y congregaciones de distinta matriz religiosa. Uno de ellos fue el American Colony, establecido en Jerusalén en 1881 para llevar a cabo vida en común y actividades filantrópicas a la espera del segundo advenimiento de Jesucristo, que creían próximo. Las convicciones mesiánicas que habían caracterizado a la primera generación de los miembros de esta comunidad se fueron extinguiendo para dar paso a la de sus hijos, muchos de ellos nacidos ya en la ciudad y plenamente integrados en la vida local, de forma que estos acabaron transformando la American Colony en una empresa dedicada a proveer servicios de alojamiento, guía y producción de imágenes para turistas y peregrinos.

La producción fotográfica de la American Colony es posiblemente la más extensiva y diversa de la Palestina anterior a 1948. Aunque inicialmente se centró en la provisión de imágenes de tipo bíblico destinadas a los visitantes foráneos, pronto se diversificó hasta convertirse en un verdadero polo transversal para la creación de imágenes desde el que se daba servicio tanto a las agencias de colonización judía como a la administración colonial británica o a la prensa local y extranjera. Alcanzó, por tanto, una triple posición de centralidad puesto que, si por un lado actuaba como principal proveedor de servicios fotográficos y banco de imágenes, por otro subcontrataba trabajos a profesionales ya establecidos y contribuía, en última instancia, a la formación de aquellos miembros de las generaciones más jóvenes de fotógrafos locales que empezaban a introducirse en el oficio (Bair, 2010).

La revolución de los Jóvenes Turcos y la consiguiente proclamación de una nueva constitución en 1908 propiciaron un *boom* de la prensa escrita, de forma que, a finales de aquel mismo año, se habían creado quince nuevos diarios árabes en Palestina. Y esta cifra no dejó de crecer hasta 1914, momento en que el número de cabeceras había llegado a treinta y cinco. A la vez, solo en la ciudad de Jerusalén se publicaban cuatro diarios en lengua hebrea (Hasan & Al-Kayyali, 2018, pp. 332-334). Al acabar la Primera Guerra Mundial y establecerse el Mandato Británico sobre Palestina, esta tendencia no hará sino incrementarse y aparecerán algunos diarios todavía relevantes en nuestros días, como *Haaretz* (1918) y *The Jerusalem Post* (1932), que se sumaban a otros creados con anterioridad, como *Filastin* (1911).

Esta expansión de los medios de comunicación escrita abre las puertas a la aparición de dos nuevas formas de expresión fotográfica en Palestina: el fotoperiodismo y la fotografía documental. Y con ellos llega una nueva generación de profesionales del periodo de entreguerras, en el que los árabes musulmanes tendrán el protagonismo que les había faltado durante la etapa precedente. A este respecto, merecen especial mención las figuras de Hanna Safieh, Ali Za'rur y Khalil Rissas. A diferencia de la generación anterior, en la que el retrato ocupa un lugar preeminente en la viabilidad de sus negocios, los miembros de esta nueva hornada combinan el trabajo de ilustración para la prensa escrita con una relación contractual más o menos estable con organismos oficiales (administración colonial británica, gobierno del reino hachemita de Transjordania...) que empiezan a necesitar, asimismo, la imagen fotográfica para documentar y publicitar su tarea de gobierno.

La nueva generación de fotógrafos árabes será, también, una generación políticamente mucho más combativa y comprometida que la precedente, posiblemente porque les toca vivir un tiempo mucho más convulso. A ellos debemos las imágenes que, desde el lado árabe, documentan tanto la gran revuelta palestina de 1936-1939 como la primera guerra arabo israelí de 1948-1949, dos contiendas que se saldan con sendas derrotas para la causa del nacionalismo palestino. Algo

que explica que gran parte de la producción de estos fotógrafos acabara siendo confiscada por las autoridades militares israelíes, las cuales hasta hace poco no han empezado a proceder a su desclasificación y a permitir su estudio y restitución a los descendientes de sus creadores (Nassar, 2000; Sela, 2018a, 2018b).

La fotografía del padre Ubach y sus colaboradores: referencias e influencias

Teniendo en cuenta que las imágenes que producen el padre Ubach y sus colaboradores están, al fin y al cabo, concebidas para ilustrar la Biblia de Montserrat, plantear que su obra pueda pertenecer a otro género que no sea el de la fotografía bíblica resultaría incongruente. Pero, por otro lado, no resultaría menos impreciso y reduccionista afirmar que la fotografía que practican los monjes de Montserrat se circunscribe de forma estricta a los perfiles propios de este género de representaciones, sin desviarse o adoptar otros puntos de vista.

Para analizar las particularidades e influencias que pesan sobre las opciones tomadas por los ilustradores de la Biblia contamos, por un lado, con las más de seis mil imágenes de este fondo y, por otro, con los materiales suplementarios y de referencia que Ubach y colaboradores adquirieron para preparar la mencionada obra. Así, tanto en el *Scriptorium Biblicum* como en la biblioteca de la abadía se conservan un número nada despreciable de libros de grabados y fotografía, álbumes de postales y catálogos comerciales de estudios fotográficos del Próximo Oriente que nos pueden ayudar a entender cuál era el legado de imágenes y planteamientos estéticos previos sobre el que construyeron su propia aproximación visual a la obra que tenían entre manos. Los dos grandes grupos de influencias que se definen están constituidos, por un lado, por una serie de obras e imágenes específicamente bíblicas y, por otro, por libros de fotografía y fotoensayos de temática genéricamente orientalista.

Fotografía bíblica

Una referencia especialmente relevante para los ilustradores de la Biblia de Montserrat son las imágenes del estudio establecido en Beirut por el fotógrafo francés Félix Bonfils en 1867 y continuado por su hijo Adrien hasta 1894, fecha en la que vendió el fondo fotográfico a uno de sus aprendices. Este, a su vez, siguió comercializándolo hasta 1932 bajo la denominación *Photographie Bonfils, successeur A. Guiragossian, Beyrouth*. Proceden del mencionado estudio gran parte de las postales reunidas por Ubach en varios álbumes de viaje, así como algunos catálogos de las imágenes y transparencias de que disponían, además de un lujoso álbum de fotos titulado *Souvenir de Jerusalem*, conservados en el *Scriptorium Biblicum* de Montserrat.

Considerado el estudio más prolífico de todo el Próximo Oriente, en su momento de máximo apogeo contaba con representantes en Jerusalén, Damasco y Nueva York, así como con un taller de impresión fotográfica en Francia. Su fotografía, que se encuadra dentro de los referentes estéticos del pictorialismo, se dirige a un público extranjero y retoma los temas habituales de la imaginaria bíblica, con sus imágenes de monumentos antiguos, paisajes cargados de historia sagrada, retratos estereotipados de tipos humanos y escenas de género (Thomas, 1979; Apostolou, 2013). Estas últimas, montadas en el estudio y representadas a través de figurantes contratados de forma recurrente, gozaron de un enorme éxito de público, puesto que apelaban al deseo de exotismo y a la concepción entonces prevalente de un Oriente eternamente anclado en el pasado (Nir, 1982).

Ignoramos si el padre Ubach poseía un bagaje fotográfico previo a su primera estancia en Jerusalén (1906-1910), pero sabemos que tomó fotografías durante su viaje al Sinaí de 1910, puesto que las utilizó para ilustrar la publicación de aquel itinerario. Es muy posible que fuera durante esos años, a raíz de sus estudios en la *École Pratique d'Études Bibliques* de Jerusalén, cuando entró en contacto con el uso que algunos de sus profesores hacían de la imagen fotográfica para documentar y difundir el conocimiento sobre las tierras de la Biblia.

A diferencia de otras congregaciones religiosas de Jerusalén, que ven en la producción y comercialización de fotografía bíblica una fuente de financiación suplementaria, los dominicos de la Escuela Bíblica construyen durante estos años un masivo fondo de imágenes pensado para uso exclusivamente interno y destinado a servir como elemento de apoyo de las actividades docentes, así como para la ilustración de sus publicaciones académicas. Su fotografía está concebida, pues, con una función estrictamente documental, primando la representación rigurosamente científica de los objetos a documentar sobre cualquier otra consideración de tipo estético o devocional.

Dos son los profesores que, por la cantidad y calidad de su obra, destacan por encima de los demás: los padres Antonin Jaussen y Raphael Savignac. Ambos trabajan en tándem y mientras que el primero —arabista, arqueólogo y etnógrafo— se especializará en fotografía estereoscópica y con cámaras de pequeño formato, el último —epigrafista y fotógrafo— empleará cámaras de gran formato apoyadas sobre tres pies. De forma que si la fotografía del primero es mucho más dinámica y empática con los sujetos que documenta, la del último resulta más rígida y frontal, pero a la vez mucho más esmerada desde un punto de vista geométrico y formal.

Tanto las imágenes como la aproximación cada vez más etnológica de Jaussen parecen haber ejercido una influencia notable sobre Ubach, que comparte con su maestro el interés por los beduinos, así como la convicción de que las formas de vida nómadas constituyen un paralelo que puede contribuir a entender mejor algunos de los textos del Antiguo Testamento (Escande, 2014; Neveu y Sanchez Summerer, 2021). También comparte con él —y con gran parte del clero católico de Palestina— no pocos prejuicios hacia la empresa de colonización sionista que, con el paso del tiempo, irán virando hacia posiciones de rechazo frontal (Vidal Palomino, 2015, pp. 341-342).

Se podría afirmar que, si las imágenes del estudio Bonfils constituyen una buena muestra de la tradición y la imaginaria finisecular aún vigente de la que parten Ubach y sus colaboradores, la visión etnográfica de los dominicos Savignac y Jaussen sobre los beduinos de

Transjordania y el norte del Hijaz (A. Jaussen, 1908) apunta, en cambio, hacia un reposicionamiento del foco de interés sobre las formas de vida de la población local, que también será marca de identidad de los fotógrafos de Montserrat.

Fotografía orientalista del periodo de entreguerras

Las compras de libros de fotografía especializados en el Próximo Oriente que Ubach lleva a cabo a mediados de la década de 1920, cuando apenas está iniciando su proyecto de traducción e ilustración de la Biblia, aportan algunas pistas sobre las formas de representación visual que quiere desplegar. Entre los libros entonces adquiridos destacan tres ensayos fotográficos alemanes sobre Palestina imprimidos, todos ellos, en 1925, así como otro dedicado a la ciudad de Jaffa, del año 1929.

La primera de estas obras es *Palästina, Arabien und Syrien* de Karl Gröber (Gröber, 1925), centrada sobre las trazas del cristianismo antiguo y medieval en unos países que presenta anclados en un pasado remoto. Destaca por su aproximación visual, todavía muy influida por el pictorialismo, pero que ya presta una atención minuciosa al aspecto de las poblaciones locales, de sus ropas y ornamentos, así como a sus actitudes y expresiones faciales. Así mismo, el libro de Ludwig Preiss *Palästina und das Ostjordanland* (Preiss, 1925), adopta una visión igualmente continuista con la tradición de la fotografía orientalista, con predominio de los paisajes desiertos, la ausencia de imágenes de ciudades y unas representaciones humanas reducidas a los habituales tipos característicos, todo ello con una pátina de modernidad aportada por el hecho de que una parte de las fotografías ya sean en color.

En cambio, el libro de Georg Landauer, *Palästina: 300 bilder* (Landauer, 1925) ofrece una visión mucho más contemporánea de la sociedad palestina en toda su poliédrica diversidad y lo hace incorporando imágenes de distintos autores, entre ellos Khalil Rissas, Zvi Oron o algunos de los colaboradores del departamento de fotografía de la American Colony. Resulta especialmente interesante por la contraposición que

en esta obra se opera entre las tradicionales imágenes «biblicadoras» y orientalistas, por un lado, y las fotografías de las colonias sionistas, que se muestran como epítome de una modernidad posible incluso en aquellas tierras (Grossmann, 2018).

En la misma línea de diversificación de las perspectivas apuntan los dos únicos volúmenes publicados de la *Palestine illustrée: tableau complet de la Terre Sainte par la photographie* que el holandés Frank Scholten (Scholten, 1929) dedica a presentar la sociedad de la ciudad portuaria de Jaffa. El planteamiento del autor es bastante inusual porque, aunque está muy interesado en la narrativa y los referentes bíblicos, los pies de las imágenes combinan con frecuencia los textos sagrados cristianos con los judíos y los musulmanes. A su vez, Scholten hace hincapié tanto en la diversidad cultural de la ciudad de Jaffa como en las transformaciones que está experimentando dentro y fuera de su recinto amurallado donde Tel Aviv, que había sido fundada en 1909 como un suburbio, ya había adquirido categoría urbana y empezaba a crecer a pasos agigantados. Dos ideas clave determinan su representación de la sociedad palestina: por un lado, mostrarla en toda su diversidad, no solo religiosa sino también social, y, por otro, documentar las transformaciones que se están operando en un país en vías de modernización. Y es en sus retratos donde mejor se aprecia esta doble voluntad, puesto que no solo se esfuerza en ofrecer una verdadera taxonomía de todas las comunidades religiosas o culturales, sino que además busca un balance en la representación de los diferentes grupos sociales, retratando tanto las élites como las clases populares. Su fotografía de grupos e individuos es esencialmente empática, nunca impuesta o robada, fruto de un diálogo y del acuerdo previo entre fotógrafo y fotografiado (Zananiri, 2021).

La aproximación antropológica y humanista que preside tanto las imágenes de Landauer como las de Scholten y que también se encuentra presente en los sorprendentes retratos femeninos con que Antonin Jaussen, el antiguo profesor de Ubach en la École Biblique, ilustra su último gran estudio dedicado a la sociedad de la ciudad de Nablus (J. A. Jaussen, 1927), parece haber ejercido una notable influencia en la

fotografía de los monjes de Montserrat, en la que se aprecia la misma voluntad de diversidad y proximidad a los sujetos documentados que encontramos en estos últimos referentes bibliográficos. Ubach y sus colaboradores comparten con ellos aquella misma relación de interés y afecto hacia los individuos a los que fotografían, así como cierto sentido de urgencia para documentar un mundo que, de forma rápida e irreversible, se está desvaneciendo ante sus propios ojos.

Bibliografía

- ABUSHAMA, H., «Politics of Portraiture: The Studio of the Krikorians», *Jerusalem Quarterly*, 81, 2020, pp. 140-152.
- AL-HAJJ, B., «Khalil Raad—Jerusalem Photographer», *Jerusalem Quarterly*, 11-12, 2001, pp. 34-39.
- APOSTOLOU, I., «Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX^e siècle. Quelques cas de collaboration», *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24, 2013.
- BAIR, B., «The American Colony Photography Department: Western Consumption and “Insider” Commercial Photography», *Jerusalem Quarterly*, 44, 2010, pp. 28-58.
- BEHDAD, A., «Mediated Visions: Early Photography of the Middle East and Orientalist Network», *History of Photography*, 41(4), 2017, pp. 362-375.
- COBBING, F., «Thomas Cook and the Palestine Exploration Fund», *Public Archaeology*, 11(4), 2012, pp. 179-194.
- COLEMAN, S., «From the Sublime to the Meticulous: Art, Anthropology and Victorian Pilgrimage to Palestine», *History and Anthropology*, 13(4), 2002, pp. 275-290.
- DE PRANGEX, G., *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842-45, par Girault de Prangex: Ouvrage faisant suite aux “Monuments arabes de Cordoue, Séville et Grenade, publiés de 1836-39”*, Lemerrier-Typogr. F. Didot frères, 1846.
- ESCANDE, R., «Un jeu de regards: La photographie de Jausen et Savignac à travers la croisière d'Études autour de la mer Morte», en *Antonin Jausen, sciences sociales occidentales et patrimoine arabe*, Presses de l'Ifpo, 2014, pp. 107-120.
- GRÖBER, K., *Palästina, Arabien und Syrien: Baukunst, Landschaft, Volksleben*, E. Wasmuth, 1925.
- GROSSMANN, R., «Negotiating Presences: Palestine and the Weimar German Gaze», *Jewish Social Studies*, 23(2), 2018, pp. 137-172, <https://doi.org/10.2979/jewisocistud.23.2.05>
- HASSAN, H. A. y A. H. AL-KAYYALI, «Ben-Yehuda in his Ottoman Milieu: Jerusalem's Public Sphere as Reflected in the Hebrew Newspaper *Ha-Tsevi*, 1884-1915», en A. DACHALANIS y V. LEMIRE, *Ordinary Jerusalem 1840-1940*, Brill, 2018, pp. 330-351.
- JAUSSEN, A., *Coutumes des Arabes au pays de Moab*, J. Gabalda & cie., 1908.
- JAUSSEN, J. A., *Coutumes palestiniennes: I Naplouse et son district*, Gauthner, 1927.
- LANDAUER, G., *Palästina: 300 Bilder; mit ausführlich beschreibendem Text*, Meyer & Jessen, 1925.
- NASSAR, I., «A Jerusalem Photographer: The Life and Work of Hanna Safieh», *Jerusalem Quarterly*, 7, 2000, pp. 24-28.
- NASSAR, I., «Early Local Photography in Jerusalem», *History of Photography*, 27(4), 2003, pp. 320-332.
- NASSAR, I., «“Biblicization” in the Service of Colonialism: Jerusalem in Nineteenth-century Photography», *Third Text*, 20(3-4), 2006, pp. 317-326.
- NASSAR, I., «Early Local Photography in Palestine: The Legacy of Karimeh Abbud», *Jerusalem Quarterly*, 46, 2011, pp. 23-31.
- NASSAR, I., «Bearers of Memory: Photo Albums as Sources of Historical Study in Palestine», *Imaging and Imagining Palestine*, 2021, pp. 157-182.
- NEVEU, N. y K. SANCHEZ SUMMERER, «The Dominican's Photographic Collection in Jerusalem: Beyond a Catholic Perception of the Holy Land?», en A. DACHALANIS y V. LEMIRE, *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918-1948*, Brill, 2021, pp. 97-156.
- NIR, Y., «Phillips, Good, Bonfils, and the Human Image in Early Holy Land Photography», *Studies in Visual Communication*, 8(4), 1982, pp. 33-45.
- NIR, Y., «Cultural Predispositions in Early Photography: The Case of the Holy Land», *Journal of Communication*, 35(3), 1985, pp. 32-50.
- PREISS, L., *Palästina und das Ostjordanland*, Julius Hoffmann, 1925.
- SCHOLTEN, F., *La Palestine illustrée: Tableau complet de la Terre Sainte par la photographie*, 1929.

- SELA, R., «Ali Za'rur: Early Palestinian Photojournalism - The Archive of Occupation and the Return of Palestinian Material to Its Owners», *Jerusalem Quarterly*, 74, 2018a, 48-56.
- SELA, R., «“Imprisoned Photographs”: The Looted Archive of Photo Rissas (Rassas)—Ibrahim and Chalil (Khalil) Rissas», *Intermédialités : Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 52, 2018b.
- TAMARI, S., «The War photography of Khalil Raad: Ottoman Modernity and the Biblical Gaze», *Jerusalem Quarterly*, 52, 2013, pp. 25-37.
- THOMAS, R., «Bonfils & Son, Egypt, Greece and the Levant; 1867–1894», *History of photography*, 3(1), 1979, pp. 33-46.
- VIDAL PALOMINO, J., «Nuevos enfoques y materiales para una biografía del P. Bonaventura Ubach», *Aula orientalis: revista de estudios del Próximo Oriente Antiguo*, 35(2), 2015, pp. 333-348.
- WATENPAUGH, K. D., «Being Modern in the Middle East: Revolution, Nationalism, Colonialism, and the Arab Middle Class», en *Being Modern in the Middle East*, Princeton University Press, 2014.
- ZANANIRI, S., «Documenting the Social: Frank Scholten Taxonomising Identity in British Mandate Palestine», en *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918-1948*, Brill, 2021, pp. 266-306.

Entrevista con la cineasta Mizgin Mujde Arslan

Sergi Doladé. Director de la Associació de Productors Independents del Mediterrani (APIMED)

En los últimos tiempos, junto con el creciente número de cortometrajes kurdos, estamos asistiendo a un aumento de la producción de largometrajes y documentales que ofrecen diversos aspectos visuales y estéticos a la hora de conformar el marco distintivo del cine kurdo. En este sentido, el acercamiento personal de Mizgin M. Arslan al cine puede describirse como una recopilación de varias características estilísticas del cine kurdo. Después de trabajar como periodista durante seis años, comenzó a rodar cortometrajes y documentales centrados, sobre todo, en mujeres, inmigrantes y cuestiones culturales. Su primer cortometraje, *The Last Game* (2006), tuvo muy buena acogida, al igual que su primer documental, *A Fatal Dress Polygamy* (2009), que se transmitió en uno de los principales canales de televisión turcos y alcanzó más de 1,7 millones de visitas en YouTube. Su primer largometraje documental, *I Flew, You Stayed* (2012), ha ganado varios premios, entre ellos el de la Asociación Turca de Críticos de Cine, el Documental del Año (2013), el Premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Amed y el Premio Mirella Galetti en Italia. Otro cortometraje, *Houses with Small Windows*, que coescribió y en el que también actuó, fue seleccionado en la competición oficial del Festival de Cine de Venecia (2013) y ganó el Premio Europeo de Cortometraje, entre muchos otros. Actualmente, Mizgin está desarrollando un nuevo proyecto documental en el marco de Close Up Initiative, un programa de formación, desarrollo y tutoría para realizadores de documentales del suroeste de Asia y el norte de África.