

**Imágenes contemporáneas:
experiencia fotográfica y memoria en el siglo xx**

Ana Maria Mauad

Este estudio trata sobre la relación entre arte, memoria y fotografía tratada a través de los conceptos de comunidad (gente, imágenes, etc.), trayectorias (colectivas e individuales) y proyectos (campo de posibilidades). El análisis está basado en tres entrevistas a fotógrafos contemporáneos publicadas en la serie *Contacts* (Klein, 2007). Los tres fotógrafos elegidos para esta reflexión representan tres tendencias diferentes de la fotografía contemporánea: Marc Riboud (foto-reportaje); Sarah Moon (nueva fotografía contemporánea) y Christian Boltanski (fotografía conceptual). Metodológicamente, el concepto de intertextualidad es central para este análisis ya que es la manera en la que las narrativas visual y verbal se relacionan en términos de recolección. En este proceso, a pesar de la autonomía de cada narrativa –textual, oral, fotográfica y videográfica– éstas interactúan dialógicamente en el contexto del análisis histórico.

PALABRAS CLAVE: memoria, arte, fotografía, recursos orales, análisis histórico.

This study deals with the relationship between art, memory and photography operated by the concepts of community (people, images, etc.), trajectories (collectives and individuals) and projects (field of possibilities). The analysis is based on three interviews with contemporary photographers published in the series *Contacts* (Klein, 2007). The three photographers elected for this reflection represent three different tendencies in contemporary photography: Marc Riboud (photojournalism); Sarah Moon (new contemporary photography) and Christian Boltanski (conceptual photography). Methodologically speaking, the concept of intertextuality is central for this analysis as it is the means by which the verbal and visual narratives are related in terms of recol-

lection. In this process, despite the autonomy of each narrative –textual, oral, photographic and videographic—, they interact dialogically in the context of historical analysis.

KEYWORDS: memory, art, photograph, oral sources, historical analysis.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2013

Fecha de aceptación: 22 de agosto de 2013

Ana Maria Mauad

Universidade Federal Fluminense

Traductores: Esther Cohen y Elsa R Brondo

Imágenes contemporáneas: experiencia fotográfica y memoria en el siglo xx¹

La experiencia fotográfica durante el siglo xx definió un nuevo régimen visual que democratizó el retrato y pluralizó las formas de representación del sujeto en las esferas público y privadas. De los más recónditos lugares de nuestra intimidad hasta las plazas públicas, la fotografía encuadró memorias, registró acontecimientos, capturó imágenes de significativa belleza, descubrió personalidades, representó las luchas sociales, dimensionando la historia contemporánea en sus múltiples sentidos. Ya no se busca solamente la historia detrás de las imágenes, también su propia historia y los sujetos que, atentos a las transformaciones del mundo, las produjeron. La forma como fueron elaboradas y el compromiso de esa práctica fotográfica con los acontecimientos y vivencias que registraban, definen un lugar social para el fotógrafo o fotógrafa que las produjo. Al mismo tiempo, apunta al sentido de pertenencia con su grupo o generación.²

La fotografía pública a través del siglo pasado puede ser comprendida en dos direcciones: el de la práctica creativa, y el de expresión crí-

¹ Este texto integra el proyecto de investigación “Olhar Engajado”, financiado con beca de productividad del CNPq/2011-2014.

² Usamos el concepto de generación como una escala temporal variable, definida a partir del conjunto de experiencias sociales que constituyen el universo de cultura política de una época. Sobre este concepto ver Sirinelli, “A geração”, 131-138.

tica del mundo visible (Kracauer, *Life of the Mind*, 250). En este primer camino, el de práctica creativa, la fotografía, entre otras tendencias, se pensó como expresión autoral, ligada a lo pictórico y a los patrones clásicos de representación artística; por otro lado, asociada a las vanguardias artísticas, puso en cuestión el propio principio realista. En el segundo camino, estuvo asociada a la prensa ilustrada y a la producción de noticias, actuando como ventana que se abría al mundo. Considerándola de forma más realista, fue vista como “el ojo de la historia”, en la afortunada expresión del fotógrafo de la Guerra Civil Norteamericana, Mathew Brady. Aun en este segundo rumbo o tendencia, la producción fotográfica del siglo xx se asocia a las prácticas de registro de lo social, al servir para documentar las condiciones de vida de diferentes sectores, los desplazamientos humanos, conflictos y situaciones límite. Según esa perspectiva, la manera de obtener las imágenes podría hacerse de forma autónoma, como es el caso de las agencias fotográficas independientes *Dephot* y *Magnum*, o asociarse a proyectos gubernamentales, como la *Farm Security Administration*. La FSA fue una agencia gubernamental creada en los años treinta con la función, entre muchas otras, de documentar la recuperación de los Estados Unidos, durante la recesión causada por la crisis de 1929. Sin embargo, tanto en uno como en el otro tipo de organización, la autoría fotográfica se define por el activismo por una causa o proyecto (Mauad, “O Olhar engajado”). Actualmente, las fronteras que tradicionalmente definían la práctica fotográfica entre documento y arte, son cada vez más tenues, con el diálogo constante entre ambos universos visuales, en un proceso que Rouillé (*A fotografia, entre documento e arte contemporânea*) define como el devenir de la experiencia fotográfica entre los campos documental y artístico. La experiencia fotográfica, al pasar del siglo xx al XXI, se asocia a una nueva economía visual que se mundializa.³ Un nuevo concepto de comunidad fue elaborado por las nuevas formas de producción, circulación, consumo y organización (incluyendo las formas de archivo y de disponibilidad) de las imágenes visuales. El mundo se vuelve, aludiendo a Benedict Anderson (*Imagined communities*), una comunidad imaginada que puede configurarse por una diversidad de imágenes producidas, en contextos

³Sobre la noción de mundialización ver: Ortiz, *Mundialização*.

y prácticas diferenciadas. La experiencia fotográfica se transforma con el advenimiento de las tecnologías digitales, pero no pierde su dimensión de potencializar memorias, esas también cada vez más complejas.

Al frente de ese proceso están los sujetos fotógrafos, una categoría histórica compleja, que involucra la constitución de un agente histórico que posee competencias variadas, asociadas a las trayectorias y a los diferentes proyectos elaborados en la práctica social de cada sujeto. El registro fotográfico llevado a cabo por estos individuos elabora una interpretación amplia y diversa del mundo visible. Al encuadrar otros sujetos en distintas situaciones y con diferentes propósitos, moldea imágenes de las múltiples memorias de la memoria contemporánea. Algunas de estas son evidencias de hechos y acontecimientos, otras son recortes de experiencias cotidianas, o residuos de reminiscencias. Lo inevitable en ese proceso es el hecho de que la experiencia fotográfica contemporánea ha configurado nuevos medios, situaciones y soportes de rememoración.

Este estudio tiene como objetivo analizar la relación entre arte, memoria y fotografía, operada por los conceptos de comunidad (personas, imágenes, etc.), trayectorias (colectivas e individuales) y proyectos (campo de posibilidades) (Velho, *Proyeto e Metamorfose*). El desarrollo de la propuesta se basa en tres entrevistas en video hechas con fotógrafos contemporáneos, reunidas en la serie documental *Contacts*. Los tres fotógrafos escogidos representan tres tendencias diferentes de la fotografía actual: Marc Riboud (reportaje gráfico), Sarah Moon (nueva fotografía contemporánea) y Christian Boltanski (fotografía conceptual).

Desde el punto de vista metodológico el análisis adopta el principio de la intertextualidad para comprender la trama entre narrativa verbal y visual, elaborada en el proceso de rememoración. El principio de intertextualidad concibe los textos como soportes de prácticas sociales, definidas dinámicamente y con base en la noción de que cada texto producido depende de otro texto que lo antecede y lo sustenta. Los textos visuales dialogan con la narrativa oral, así como con otras narrativas, las cuales dan sentido y cuerpo al conjunto de las relaciones sociales históricamente elaboradas. De esa forma se presupone la interacción entre las dimensiones, textual, oral, fotográfica, cinematográfica, etc.,

en el sentido que cada una de ellas posee una verdad propia, un lenguaje específico, que sin embargo es posible articular e intercalar en el contexto del análisis histórico.

La intertextualidad no se da como una característica que emana de los diversos tipos de documentos, sino que deriva de la condición, reflejada en cada uno de ellos, de referencialidad compartida de un determinado objeto de análisis, sea este un grupo social, sea un movimiento artístico o político, por ejemplo (Mauad, Dumas y Serrano, “Video-Historia e Historia Oral”). Por lo tanto, en este análisis, las secuencias de imágenes comentadas por sus creadores se entrelazan con la trayectoria de cada uno. Con esa estrategia se busca una consistencia interpretativa para comprender cada una de esas prácticas fotográficas y la potencia de las imágenes como experiencia estética contemporánea.

De acuerdo con Mauricio Lissovsky, experiencia fotográfica y práctica social son nociones que están en tensión: la experiencia nos transporta a la dimensión de *poésis* (de producir, de ser); *praxis* (de hacer, en el sentido de actuar). En la *praxis*, siguiendo a Lissovsky, un deseo se convierte en acto, y la experiencia, en el dominio de la *poésis*, el pasaje de lo que no es, a lo que es. La experiencia es un residuo de este pasaje, y como tal, el límite de *praxis*, o la *praxis* llevada a su límite. Esta dimensión de la experiencia se diferencia de aquella que la vida va sedimentando en términos de valores, creencias, conciencia, etc. (Lissovsky, *A máquina de esperar*.) En el análisis narrativo de los fotógrafos sobre sus fotografías, los límites entre experiencia estética y práctica social se ponen en evidencia, pues en la *praxis* fotográfica se confrontan el sujeto con sus opciones.

Que son los Contacts?

Creada por el fotógrafo y director de cine William Klein, *Contacts* es una serie dividida en tres conjuntos de cortos documentales, anunciada así por su organizador:

Contacts es una colección de películas para descubrir la *démanche* artística de los más importantes fotógrafos contemporáneos vistos desde un án-

gulo original: una secuencia de imágenes (hojas de contactos, pruebas de trabajos, número de impresiones o diapositivas), comentadas por su autor, permiten al espectador entrar en el universo secreto de creación, en el corazón del proceso de elaboración de una obra fotográfica (Klein 2007).

La colección de documentales, organizados en tres volúmenes, cada uno dedicado a uno de los tres principales campos de la práctica fotográfica contemporánea, por medio del comentario de fotógrafos europeos y norteamericanos acerca de sus hojas de contactos fotográficos.

1. La gran tradición de foto reportaje:

Henri Cartier Bresson, Willian Klein, Raimond Depardon, Mario Giacomelli, Josef Koudelka, Robert Doisneau, Edouard Boubat, Elliot Werwitt, Marc Riboud, Leonard Freed, Helmut Newton, Don Mccullin.

2. La renovación de la fotografía contemporánea:

Sophie Calles, Nair Goldin, Duane Michaels, Sarah Moon, Novoyushi Araki, Hiroshi Sugimoto, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Jeff Wall, Lewis Blatz, Jean-Marc Bustamante.

3. La fotografía conceptual:

John Baldessari, Bern e Hilla Becher, Chistian Boltanski, Alain Fleisher, John Hilliard, Roni Hom, Martin Parr, Georges Rouse, Thomas Struth, Wolfgan Tillmans.

La trayectoria de William Klein dimensiona claramente los posibles caminos de un fotógrafo-artista del siglo xx. Klein nació en Nueva York, en 1928, un año antes de la quiebra de la bolsa y del inicio de la depresión económica en los Estados Unidos. Proveniente de una familia judía que se arruinó con la depresión, Klein conservaría el nivel de instrucción y los gustos de la burguesía, creciendo en contacto con una Nueva York comprometida en la reconstrucción americana. A los 14 años ingresa en el New York City College para estudiar sociología; a los 18 se enlista en la marina de los Estados Unidos y es enviado a Alemania, en primer lugar, y luego a Francia como operador de radio, antes de

completar sus estudios. A los 20 años decide permanecer en París para estudiar artes con maestros como el pintor Fernand Léger. La relación con el grupo de artistas que rodean al pintor, colocaría a Klein en contacto con el ambiente inconformista y *Avant-Garde* del París posterior a la Segunda Guerra. Léger incentivaba a sus alumnos a rechazar el conformismo burgués, afirmando que los talleres y galerías eran obsoletos y que todos deberían ir a la calle y proyectar sus trabajos en las calles de la ciudad.

Después de casarse, decide permanecer en París donde vive y trabaja hasta hoy. Durante el inicio de los años cincuenta el estilo de Klein, abstracto y sobrio, tiene una fuerte influencia de la arquitectura de la época. Los dibujos de ese periodo están marcados por grafismos y por la relación con Bauhaus, Mondrian y Max Bill, quien orientó a Klein en dirección a la pintura muralista. Expuso en Milán, en el año 1952 y colaboró con el arquitecto Angelo Mangiarotti elaborando paneles móviles que podían ser utilizados como divisiones de espacios. En el mismo año inició el trabajo como colaborador de la revista italiana de arquitectura *Domus*.

Klein, en ese entonces, comienza su vida en la fotografía dedicándose a una especie de reinención de la fotografía documental. Sus fotos siempre borrosas y fuera de foco, con ampliaciones en alto contraste (sus negativos eran generalmente sobre expuestos); usando película con mucha granulación y la opción por lentes gran angulares conmovieron al *establishment* fotográfico. A causa de esta propuesta estética Klein ganaría reputación de fotógrafo “anti fotográfico”.

A mediados de los años cincuenta, Klein conoció a Alexander Liebman, pintor y director de *Vogue América*. Al visitar la exposición de esculturas de Klein en París, Liebman quedó fascinado tanto por las esculturas (paneles iluminados y movibles, compuestos de vidrios foto sensibles) como por las fotos que Klein comenzara a producir recientemente. Liebman lo invita a realizar un trabajo de fotografía para la revista *Vogue*. Este decide, entonces, fotografiar Nueva York desde el punto de vista de un neoyorquino que había vivido en Europa durante seis años, y que se sentía como un híbrido, un extranjero en su propia ciudad. Contratado por una revista de moda como *Vogue*, sin nunca haber fotografiado moda en su vida, Klein defendió una propuesta etnográfica

que trataría a los habitantes de Nueva York de la misma forma que un explorador trataría a una tribu de Zulús. Buscando siempre en el ángulo más directo, básico, el grado cero de la fotografía. El resultado fue un escándalo pues *Vogue América* quedó completamente impactada con su visión cruda, agresiva y vulgar. El trabajo de Klein fue considerado por muchos en Estados Unidos como fotográficamente inviable, forzándolo a volver a París. Allí consigue un editor para su libro sobre Nueva York, que fue publicado también en Italia en 1956. Entre 1960 y 1964, Klein publicó tres libros más sobre ciudades. Todos llenos de imágenes crudas, granuladas y serpenteantes, pero aun así imágenes urbanas. A pesar de no haber sido aceptado por *Vogue América*, Klein fue contratado por la *Vogue* francesa, donde trabajó como fotógrafo de moda de 1955 hasta 1965. Durante esos diez años de trabajo para la revista, Klein una vez más practicó su indisciplina experimental. Él no estaba particularmente preocupado por la ropa o los accesorios, pero aprovechó esta oportunidad para investigar sobre los procesos de creación, introduciendo en la fotografía comercial nuevas técnicas, como el uso de lentes gran angulares y el telefoto, la combinación de una larga exposición con flash y el uso de múltiples exposiciones, transformando la fotografía de moda en un espacio de innovación y experimentación.

El temperamento inquieto y creativo de Klein lo llevaría al cine documental. Entre 1965 y 1980 produce más de cinco documentales, retomando la fotografía solo en las décadas de los ochenta y noventa, cuando vuelve a los experimentos de estudio con el uso del *close-up*, y a la creación de medios híbridos de producción visual, como la fotografía y el dibujo, o la pintura y la fotografía. Durante este periodo cobraría notoriedad internacional. Ganó varios premios, fue homenajeado con varias retrospectivas, pero a pesar de esto, no dejó de crear proyectos que incorporasen el uso de varios medios como dibujo, cine y fotografía. En 1999 fue galardonado con la medalla del siglo por la Royal Photographic Society de Londres.⁴ El proyecto artístico y profesional de Klein se define como el límite entre arte experimental y arte de mercado, actuando en su forma de expresión estética y en la práctica profesional como

⁴Información consultada en <<http://www.desingboom.com/portrait/Klein-bio.html>>, 23 de abril de 2010.

un híbrido. La intersección entre una experiencia estética radical y una inserción en el mercado de productos visuales revela, en la trayectoria de Klein, las formas en que los campos se mezclan, y los mediadores se apropian de los más variados valores en la elaboración de productos culturales. En un contexto de adaptación y transformación de la experiencia fotográfica, el aprendizaje de observar del fotógrafo puede ser percibido por las posiciones ocupadas en los espacios sociales, y por la práctica propiamente fotográfica que adquieren a lo largo de sus trayectorias profesionales.⁵ Por práctica fotográfica entendemos el “saber hacer”, “realizar”, que se constituye por un conjunto de conocimientos, procedimientos y técnicas, acumulados por el fotógrafo en su aprendizaje fotográfico y procesados en su vivencia cultural.⁶

En este sentido, la trayectoria de Klein sirve de parámetro de medición para comprender al fotógrafo como mediador cultural que, traduciendo en imágenes técnicas su experiencia subjetiva frente al mundo social, configura una experiencia artística. La noción de mediación cultural tal como la presenta Raymond Williams, permite romper con la anticuada teoría del reflejo, y conocer una compleja red de influencias sociales que corroboran la producción cultural en la sociedad capitalista. La idea defendida por Williams propone asociar mediación al propio acto de conocer y elaborar expresiones, al alcance del activo proceso de producción de representaciones sociales (Williams, *Marxismo e literatura*). Por lo tanto, dependiendo de las formas como capitaliza esa experiencia adquirida, el fotógrafo toma una posición frente a la realidad social que fotografía y así consigue su reconocimiento profesional.

⁵ El espacio social comprende el medio por el cual el fotógrafo circula a lo largo de su trayectoria. Incluye los diferentes espacios de sociabilidad, tales como escuelas, clubes, asociaciones artísticas, partidos políticos, ambientes profesionales, bares, lugares de encuentro, etc. Se comprende así que la procedencia de clase del sujeto fotógrafo no limita pero sí orienta su contacto y vivencia con otros grupos, inclusive redefiniendo las formas de pertenencia al grupo de origen. En los espacios sociales que abren campos de posibilidades para la realización de proyectos que orientan las trayectorias sociales de individuos en las sociedades complejas. Sobre el concepto de campo de posibilidades, trayectoria y proyecto véase Velho, *Proyeto e Metamorfose*.

⁶ Por problemas de orden técnico, así como cuestiones legales relacionadas a la reproducción de imágenes se recomienda consultar esta página: <http://www.youtube.com/watch?v=V_F_MDfB2g.entes>.

Fotógrafos en foco

Del proyecto de Klein retomo la idea de intervención, escogiendo tres narrativas de cada uno de los campos que componen su propuesta: fotografía documental-Marc Riboud; fotografía contemporánea-Sarah Moon; fotografía conceptual-Christian Boltanski. Tal apropiación sigue la trama de sentidos sobre el tiempo pasado producidos en cada una de sus narrativas. Me interesa especialmente el uso que cada uno de los fotógrafos analizados hace de la noción de pasado. Reconociendo que esta operación se da en dos niveles; en primer lugar, en el trabajo de rememoración, cuando se actualiza el recuerdo de lo que fue realizado, y en el momento del montaje de una narrativa que define un tipo de temporalidad, que no es necesariamente cronológica y lineal. Una vez más es importante evaluar la trayectoria de cada uno para atribuirles la pertenencia a una comunidad de sentido dentro de la práctica fotográfica.

Marc Riboud

Nació en Lyon en el año de 1923. En 1937, a los 14 años, es premiado en la Exposición Universal de París, por las fotografías tomadas con una cámara *Vest Pocket* que recibió como regalo de su padre. Combatió como soldado en la Segunda Guerra Mundial y después del conflicto ingresó a estudiar ingeniería en la *École Centrale* de Lyon, terminando en 1948. Paralelamente a sus estudios, trabajó en una fábrica; durante sus vacaciones conoce el Festival de Lyon de fotografía y decide abandonar el trabajo en la fábrica y dedicarse exclusivamente a la fotografía. En 1953 consigue publicar en la revista *Life Magazine* un reportaje sobre los pintores de la Torre Eiffel. Enseguida es invitado por Henri Cartier Bresson y Robert Capa e ingresa a la agencia Magnum, en ese tiempo fotografía intensamente diferentes lugares de Europa. En 1955, parte rumbo al Medio Oriente y Afganistán, pero desiste de continuar su viaje y retorna a la India donde permanecerá un año. De aquí parte para un primer viaje a China en 1957. Después de una estadía de tres meses en la URSS en 1960, cubre los movimientos de independencia de Argelia y de África del Norte. Entre 1968 y 1969, fue reportero gráfico

en Vietnam del Sur y del Norte, siendo uno de los pocos fotógrafos que consiguió entrar y fotografiar la zona comunista. Desde los años ochenta volvió varias veces al Medio Oriente y Asia, produciendo imágenes que se han expuesto en diferentes partes del mundo: París, Londres, Nueva York, Pekín, Hong Kong, Bilbao, entre otras. Marc Riboud ha publicado varios libros sobre sus reportajes fotográficos alrededor del mundo y sus imágenes fueron vistas por más de 100,000 visitantes en la exposición retrospectiva realizada en 2004, en la *Maison Européenne de la Photographie* de París. Numerosos museos de Europa, Estados Unidos y de China poseen en sus acervos obras suyas. Su reconocimiento internacional es incuestionable, habiendo recibido más de diez premios de asociaciones de prensa, entre los que figuran *Overseas Press Club*, *Time Life Achievement*, *Lucie Award* y *ICP Infinity Award*. En 2009 Marc Riboud visitó Brasil donde realizó varias presentaciones, invitado por la Maison Francesa y la Bienal FotoRio 2009.⁷

Sarah Moon

Su nombre real es Sarah Mooné Marielle Hadengue. Nació en Inglaterra en 1940, estudió dibujo, y entre 1960 y 1966 trabajó como *modelo* en Londres y París. Desde 1967, Sarah Moon se dedica a la realización de fotografías de moda, la dirección cinematográfica, la ilustración y a pintar naturalezas muertas. Vive en París casada con Robert Delpire, creador del Centro Nacional de Fotografía de Francia, además de ser editor de la famosa colección *photo poche*.⁸

Christian Boltanski

Nacido en París en 1944, su carrera artística se inicia cuando abandona la educación formal a los 12 años y comienza a diseñar y pintar. Desde los años sesenta viene trabajando con la naturaleza efímera de la expe-

⁷ Información consultada en <<http://www.marcriboud.com>>, abril de 2010.

⁸ <http://www.horvatland.com/pages/entrevues/07-moon-en_en.htm>, abril de 2010.

riencia humana: fotografías publicadas en obituarios de periódicos o en viejas y oxidadas latas de galletas. Varios proyectos de Boltanski se han enfocado en la basura y en espacios públicos abandonados, como estaciones de tren. A partir de estos elementos desechados o desperdiciados, ha creado colecciones de memorias de desconocidos, asociadas a objetos personales. Los trabajos de Boltanski son parte de los acervos de galerías y centros culturales franceses, ingleses, y norteamericanos.⁹

Encuentros con la fotografía

Durante el mes de noviembre de 2008 en un París otoñal, entré en contacto con un universo de fotógrafos y fotógrafas notables. Desde clásicos como Erich Salomon, Cartier Bresson, Walker Evans, Lee Miller y Sabine Weiss, hasta los menos conocidos, pero igualmente interesantes como Gosquin Sipahioglu (fundador de la agencia Sipa), John Bulmer y Sarah Moon. De todos ellos destacaban también los colectivos, *70's La photographie Americaine, objetivités, La photographie a Dussendorf y Europe échelle 27: Portrait-d une Europe polycrome*.¹⁰

El Mes de la Fotografía, ya en su décima quinta edición, consiste en un gran homenaje a la experiencia fotográfica pensada en sus productos, procesos y sujetos. La edición de 2008 comprendió 97 exposiciones distribuidas en 21 museos, 58 galerías, 18 centros culturales, el Salón Paris Photo, además de 15 conferencias, debates, tres coloquios y dos subastas, teniendo como tema “la fotografía europea entre la tradición y la mutación”.

El coordinador general de esta muestra, Jean Luc Montrerosso, en entrevista concedida al *Figaro Scope*, suplemento del periódico *Figaro*, del 5 de noviembre de 2008, explica el criterio de selección del tema:

⁹ <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>, abril 2010>.

¹⁰ En noviembre de 2008 tuve la oportunidad de pasar casi un mes en París, trabajando durante El Mes de la Fotografía en Francia. En este texto me permito compartir con ustedes una experiencia que fue posible gracias a la participación en el encuentro “Modernidad Alternativa” en la Capes-Cofecub. Encuentro coordinado por el profesor Daniel Aarão Reis.

Es vasto y permite una programación variada, pero sobre todo traduce el movimiento efervescente de discusión en torno de los sentidos de la fotografía en la actualidad. Lo que está en juego es la tensión entre la tradición que resiste, y los cambios tecnológicos que suscitan vocaciones, nuevas formas de creación, pero que al mismo tiempo cuestiona la propia naturaleza de la fotografía. Por ejemplo, tradicionalmente la fotografía es vista como el resultado de un trabajo individual de impresión de lo real en una placa sensible. Con el advenimiento de la imagen digital esto termina. Ya no se garantiza la autenticidad real, pues lo que de hecho se observa es un “clon” de una imagen. Imágenes generando imágenes en un trabajo que requiere competencias diferenciadas y un colectivo trabajando para esta producción. Esto también cuestiona la noción clásica de autor [...]. Sin embargo, cabe resaltar que es imposible, en vista del proceso de globalización artística y de temas, defender la sobrevivencia de una identidad unificada de Europa.

De este conjunto de exposiciones, 20 estaban focalizadas en el impacto de los acontecimientos en Europa a lo largo del siglo xx. Crisis, guerra, reconstrucción, sobrevivencia de lo cotidiano y situaciones extremas. La diversidad de temas cubre la diversidad de experiencias del viejo y renovado mundo europeo. Las relaciones entre fotografía y guerra, fotografía y memoria, fotografía y reconstrucción, fotografía y política de identidades, fotografía y ciudad, fotografía y comunidad europea, fueron los temas que recorrieron las veinte exposiciones analizadas. El conjunto de exposiciones dedicadas a la historia europea contemporánea fue llamado por el comentarista de *Figaro Scope*, “una mirada humanista para la historia europea”. De acuerdo con el reportaje sobre estas exposiciones, el objetivo era hacer eco al proverbio africano que decía “si usted no sabe para dónde va, vea de dónde vino usted”, incluso un retorno a lo humano que se creía desaparecido. Uno de los delegados artísticos de El Mes de la Fotografía, Françoise Huguier, explicó en un artículo publicado en el suplemento del diario francés, que la fotografía ficcionaliza lo real. Por lo tanto, el objetivo de este abordaje propuesto por los curadores es la de proporcionar al público un imaginario viaje fotográfico por Europa, entre el pasado y la modernidad. Según el curador, las fotografías son testigos, tanto de las raíces históricas europeas, como también de la propia experiencia

fotográfica que se realizó en la Europa de posguerra. A pesar de ser un tanto escéptico en relación a la sobrevivencia de una visión humanista en la fotografía actual, defiende que ese conjunto de imágenes, denominadas humanitarias (en contraposición con la fotografía plástica y la deshumanización), son una especie de radiografía de lo que sucedió. Esas fotografías, más allá de las simpatías y emociones, lo que sugieren es un punto de vista sobre las personas y lugares fotografiados, que definen su imaginario por un tratamiento de la realidad. Es una ficción al punto de producir un autorretrato, nunca es un documento, una forma de documentación cruda y real, por encima de todo es la reivindicación de la subjetividad.

Fue justamente buscando a este “sujeto” de y en la imagen, como escogí tres fotógrafos y sus series de imágenes, para pensar los sentidos de la historia en el marco de la subjetividad del punto de vista. Las exposiciones, sin embargo, no me permitían el acceso a las narrativas que los fotógrafos elaboraron sobre sus experiencias; además, durante el mes reservado para mi trabajo de campo en Francia, no tuve tiempo para hacer entrevistas y realizar el trabajo de estructurar esas narrativas de rememoración. Ya conocía el material de *Contacs* relativo al fotógrafo Marc Riboud, pero en una de mis visitas a la librería de la *Maison Européenne de Photographie*, encontré la colección completa de *Contacs* en tres DVDs, que incluía a los otros dos fotógrafos, cuyas exposiciones ya había visitado. Así, el encuentro con los fotógrafos fue un “encuentro de tercer grado”, pues fue mediado por Klein. *Contacts* me proporcionó el acceso no solamente a los diálogos, las pausas y modulación de las voces, sino también las secuencias de imágenes ordenadas como una banda filmica por el trabajo de memoria de sus creadores.

Para este análisis trabajé con los tres cortometrajes relativos a cada uno de los fotógrafos, apoyándome en tres conceptos clave: comunidad (imagen, personas, etc.), trayectoria (colectiva e individual) y proyecto (campo de posibilidades y realizaciones). Paralelamente, el análisis identificó como elemento común en el trabajo de los tres fotógrafos la existencia de una marca temporal, en la manera como la experiencia fotográfica tomaba forma artificialmente. Considerando esto, elegí la problemática del tiempo en la evaluación de la relación entre fotografía, arte y memoria.

La fotografía en tres tiempos: Riboud, Moon, Boltanski

Los tres cortometrajes poseen el mismo montaje: las imágenes son colocadas en secuencia y son acompañadas por comentarios de cada uno de los fotógrafos sobre las imágenes mostradas. El propósito de esta opción narrativa es recuperar la lógica expositiva de las hojas de contacto fotográfico. Las hojas de contacto sirven generalmente de prueba, para que el fotógrafo escoja las mejores imágenes de un rollo de película con varias exposiciones. En las pruebas de contacto es posible evaluar los ensayos de tomas que están encaminadas a aquello que el fotógrafo concibe como ideal; medir sus opciones, ponderarlas en relación a sus dudas. Cada uno de los cortos dura entre 13 y 15 minutos, y en ellos podemos observar tres relatos distintos de prácticas fotográficas, como una experiencia existencial y subjetiva. En primer lugar posicionamos a cada uno de los fotógrafos en relación a su tiempo histórico, buscando recrear sus trayectorias profesionales y sus relaciones dentro del campo de actividades de fotógrafos y artistas.

Rather than a profession, photography
has always been a passion for me,
a passion closer to an obsession.

Marc Riboud

Más que una profesión, la fotografía siempre
fue para mí una pasión, casi una obsesión”,
cita colectada en <<http://www.marcriboud.com>>,
abril de 2010

Marc Riboud pertenece a la generación de los *concerned photographers*, fotógrafos que definían su práctica fotográfica como el compromiso con una causa social. El propio Riboud define así su experiencia como fotógrafo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Riboud ingresó en las columnas de la resistencia francesa en defensa de la causa libertaria, combatiendo contra la ocupación alemana de Francia. Sobrevive a la guerra pero esta lo marca definitivamente en la forma de ver el mundo. Después de la guerra continuó persiguiendo los conflictos alrededor del mundo. Su cámara capturaba imágenes comprometidas con esta visión, preocupada con causas humanistas, por la libertad, igualdad y fraternidad de los pueblos. Al comienzo del documental sobre Riboud, dirigido por Alain Taieb, este lo presenta así: “Nacido en Francia en 1923. Viajero perspicaz, sabe cómo capturar imágenes simbólicas en un mundo en movimiento”.

Durante los siguientes 14 minutos, su voz pausada, pero firme, comenta las imágenes que pasan lentamente por la pantalla, en un ritmo que permitía acompañar cada detalle, modulado por énfasis y pausas en su narración. Las hojas de contactos presentan imágenes de sus reportajes fotográficos por el mundo: en estos vemos los movimientos políticos en China, Indochina, Irán, Vietnam y los Estados Unidos. Para cada una de estas hojas de contacto, el fotógrafo compuso una narrativa que rememora sensaciones y sentimientos. Para cada secuencia comentada, Riboud elige la fotografía ideal para simbolizar su objetivo como reportero gráfico: una interpretación visual de un proceso histórico. Riboud actúa como un historiador. Su papel en el mundo social es el de conformar una narrativa simbólica para la experiencia colectiva. Su estilo es de reportero gráfico, él no es un ensayista o un narrador de historias, ya que él está comprometido con la verdad, a pesar de que esta es siempre relativa.

Sarah Moon nació al comienzo de la Segunda Guerra Mundial; pertenece a la generación de la Guerra Fría y a un mundo en el cual el consumo se convirtió en un valor social. Precariedad puede ser la palabra que defina sus sentimientos sobre la fotografía. En una de las varias entrevistas concedidas, Moon menciona: “Frecuentemente me digo, que me gustaría hacer fotos donde nada sucede. Sin embargo, para eliminar el acontecimiento hay que comenzar por algo. Para que nada acontezca, algo tiene ya que haber sucedido”.¹¹ Al comienzo del cortometraje diri-

¹¹ Por problemas de orden técnico, así como cuestiones legales relacionadas a la reproducción de imágenes se recomienda consultar esta página: <<http://www.youtube.com/watch?v=F0IqKWHx0Ec>>.

gido por ella, el personaje es presentado: “Nacida en Francia en 1941. En el mundo de la moda con su falsa identidad nada como una Polaroid para capturar de reojo lo que escapa”. En la secuencia de once minutos, Sarah Moon, con su voz lenta y aterciopelada, dramatiza una narrativa para cada imagen comentada de la hoja de contactos, esto lo hace con tonos de ansiedad, expectativa y excitación. Moon reflexiona sobre su experiencia fotográfica, como una revelación que alguien puede imaginar viendo por el visor de la cámara. Valora imágenes aleatorias y el hecho de buscar algo que no consigue prever. Historias en desequilibrio, sin la idea de progreso, sin utopía hecha de imágenes, nada está listo hasta que las fotos son reveladas.¹²

Sarah Moon realizó varios ensayos visuales y la perspectiva histórica no representa ningún papel en su proceso de rememoración. Sin embargo, a pesar de su esfuerzo por evitar el tiempo histórico, sus imágenes están inmersas en una historicidad, imágenes que reclaman el pasado en tonos sepías, por medio de indumentarias de época y la “*mise en scene*” de las modelos. Su trabajo artístico es la expresión de su propia historicidad, atravesada por la sensibilidad contemporánea, y el precario sentido de verdad.

Christian Boltanski pertenece a la misma generación de Sarah Moon, pero su trabajo difiere completamente al de ella, pues él negó la estabilidad del mundo social y comenzó una búsqueda del sentido frente a las efemérides de los eventos y sus vivencias. En su búsqueda escoge la memoria como principio que dirige su trabajo artístico. Podemos resumir la perspectiva fotográfica de Boltanski en una palabra: Desorden. Su trabajo puede ser interpretado como el encuadre del desorden de las memorias colectivas. En sus propias palabras: “el gran problema cuando se es un artista es que los momentos de creación no llegan de forma tan frecuente. Cuando esto acontece, permanezco en mi estudio y duermo hasta roncar, después, despierto voy a mi cuarto y miro la televisión”.¹³

¹² <http://www.horvatland.com/pages/entrevues/07-moon-en_en.htm>, en abril de 2010.

¹³ Por problemas de orden técnico, así como cuestiones legales relacionadas a la reproducción de imágenes se recomienda consultar esta página: <<http://www.youtube.com/watch?v=7RSknnxOals>>.

El cortometraje de Boltanski que integra *Contacts* fue dirigido por Alan Fischer; en este el artista es presentado de la siguiente manera: “Alrededor de temas como identidad, memoria, ausencia y muerte, Boltanski construyó, dentro del campo artístico contemporáneo, un conjunto de obras, en las cuales el abordaje formal no puede ser dissociado de la emoción que provoca”. Durante los once minutos de una narrativa pautada por una voz tímida y llena de dudas, el artista reflexiona sobre el significado del acto fotográfico contemporáneo, así como sobre la materialidad del mundo recreado por imágenes fotográficas. La experiencia cotidiana es visualizada como un cliché, pero es imaginada como una ausencia futura, en una época donde ya no existirían más, tal vez ni siquiera como recuerdo. De esta forma, pasado y futuro se reúnen en su reflexión sobre el tiempo fotográfico. Un tiempo que copia en el presente la precariedad de cualquier imagen y de todo registro es evidente en su obra, la inutilidad de guardar, preservar, conservar, como condición para la existencia de una posteridad. El tiempo en la fotografía es pura ficción de sujetos que sueñan cada vez que ven una imagen.

En la concepción de Boltanski, el proceso histórico es un desorden, un caos de imágenes casuales, olvidadas en cajas, armarios o en botes de basura. Su proyecto consiste en rescatar al sujeto histórico del anonimato que el tiempo le reservó. Sin embargo, en este proceso los sujetos retratados no recuperan sus propias identidades, al contrario, para ellos el artista les reservó otro papel, el papel de representación. Imágenes que dejaron de ser pruebas vivas de la historia, o evidencias del proceso histórico y se convirtieron, en el contexto de arte conceptual, en la representación de las diferencias y de la alteridad. Aquel que no somos más, y el que seremos en el futuro. En sus palabras:

Alguien dice que morimos dos veces. Morimos cuando morimos y morimos una segunda vez cuando alguien mira tu foto y nadie te reconoce, nadie sabe quién eres. Es bien extraño cómo uno recuerda mejor un rostro en la foto que en la realidad, quiero decir que cuando una persona muere, recordamos más la fotografía de esta que de la persona misma. Por lo tanto, yo siempre estuve interesado en saber sobre las imágenes en serie y cuáles de estas imágenes permanecerían. Las imágenes fotográficas substituyen los rostros, pero al mismo tiempo somos insustituibles,

aun así, en la práctica, somos reubicados, no sustituidos, pero reubicados (cita hecha entre 9'22"-9'38").

Los tiempos fotográficos de la fotografía contemporánea

Marc Riboud, una especie de caminante, captura imágenes de acontecimientos al ritmo cadencioso de sus pasos en dirección al momento de síntesis. Tiempo de disparos y su secuencia rumbo a aquello que está por venir, dentro del futuro, en el pasado del registro fotográfico.

Sarah Moon, a su vez, crea una marca de pasado, usando técnicas propias que aluden al sentido de antigüedad. Recurre a los tonos sepías, los negativos doblemente expuestos, efecto *flou* (levemente borrado). La presencia de marcas y residuos en imágenes de altísima granulación, presentan un tiempo antiguo en la forma de expresión fotográfica, un tiempo suspenso, no cerrado, pero que reside en los rincones de la subjetividad de cada uno, como memorias inmemoriales.

Christian Boltanski no es propiamente un fotógrafo, pues se apropia de imágenes abandonadas por sus dueños en lugares públicos, o las compra en mercados de pulgas, a anticuarios o las toma de libros antiguos, también usa material descartado de archivos de identificación. Compone un caleidoscopio, una miríada de imágenes de seres anónimos, sujetos desconocidos que adquieren un rostro y lugar en sus instalaciones. El tiempo pasado en la obra de Boltanski apoya la narrativa ficticia elaborada por el artista, y tal narrativa tensa el realismo fotográfico propio de las imágenes con las cuales opera. La narrativa caleidoscópica de Boltanski se transforma en cada forma de apreciación de su público, generando otro tiempo que no es el de la obra, tampoco del artista, un tiempo fragmentado, repartido entre todos los que observan su obra.

Riboud, Moon y Boltanski, pueden ser considerados, como efectivamente lo fueron en la serie *Contacts*, artistas representativos de tres tendencias de práctica fotográfica contemporánea. Las narrativas elaboradas por ellos sobre sus trabajos, tanto como los diferentes enfoques e interpretaciones que cada uno desarrolla sobre su experiencia fotográfica, revelan la pluralidad de los conceptos de tiempo e historia en la perspectiva contemporánea, su propia historicidad. En este sentido,

en su condición contemporánea, las imágenes fotográficas, considerando tanto el cambio del paradigma mecánico al digital, mantuvieron su función de rememoración, potencializando esta, tanto como el registro de una condición histórica, como soporte de imaginación, así como espacio de experimentación artística. Lo fundamental en el análisis de las imágenes contemporáneas es no perder de vista la mediación de significados creada por la relación entre el fotógrafo, sus imágenes y la pluralidad desplegada de lo que vendría a ser su espacio social, con sus posibles existencias en otros sujetos y percepciones, más allá de su creador. Así las imágenes poseen su propia biografía.

REFERENCIAS

- ANDERSON, Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso (edición revisada), 1991.
- KRACAUER, Siegfried, "Life of the Mind", en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic essay on photography*, New Have, Leete's Island Books, 1980, 245-268.
- LISSOVSKY, Mauricio, *A máquina de esperar: origen e estética da fotografia moderna*, Río de Janeiro, Editora MauadX, 2008.
- MAUAD, Ana M., Fernando Dumas, y Ana Paula da Rocha Serrano, "Video-Historia e Historia Oral: experiências e reflexões", en *Historia Oral: teoria educação e sociedade*, Juiz de Fora: Universidade Federal Juiz de Fora /Associação Brasileira de História Oral, 2006, v.1, 33-57.
- MAUAD, Ana Maria, "O Olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual", en *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, 2008, v. 10, núm. 16, jan-jun, 33-50.
- ORTIZ, Renato, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1998.
- ORTIZ, Renato, *Outro Território; ensaios sobre a mundialização*, São Paulo, Olho D'Água, 1999.
- ROUILLE, André, *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*, São Paulo, Editora SENAC, 2009.
- SIRINELLI, Jean-François, "A geração", en *Usos e abusos da história oral*, Ferreira, Marieta e Amado, Janaina (orgs.), *Usos e abusos da história oral*, Río de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Ed., 1996, 131-138.
- VELHO, Gilberto, *Proyeto e Metamorfose: antropología das sociedades complexas*. 2 ed., Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo e literatura*, Río de Janeiro, Zahar, 1979.

FUENTES

Contacts, tres DVDs:

©ARTE-VÍDEO, 1988-2000. Arte France- KS Visions – Le centre National de la Photographie. DVD © 2000 Arte France Développement – Avec la participation du Ministère des Affaires Étrangères, 156 minutos, Inglés e Frances, Dolby Digital Mono www.arte-tv.com

©ARTE-VÍDEO, 1992-2000. Arte France- KS Visions – Le centre National de la Photographie. DVD © 2000 Arte France Développement – Avec la participation du Ministère des Affaires Étrangères, 143 minutos, Inglés e Frances, Dolby Digital Mono www.arte-tv.com

©ARTE-VÍDEO, 2001-2004. Arte France- KS Visions – Le centre National de la Photographie. DVD © 2004 Arte France Développement , 130 minutos, Inglés e Frances, Dolby Digital Mono www.arte-tv.com.

FIGARO SCOPE Supplement du *Figaro*, nº 19 du mercredi 5 novembre 2008.