

ÍNDICE

- 2 EL CINE EN EL IMAGINARIO DE LA FOTOGRAFÍA**
SERGE TOUBIANA

- 5 LAS IMÁGENES DE ANTES**
DIANE DUFOUR

- 10 GILLES PERESS**
REPÉRAGES
ALAIN RESNAIS

- 15 HARRY GRUYAERT**
LA AVENTURA
EL ECLIPSE
EL DESIERTO ROJO
MICHELANGELO ANTONIONI

- 17 ABBAS**
PAISÀ
ROBERTO ROSSELLINI

- 19 ALEC SOTH**
EN EL CURSO DEL TIEMPO
WIM WENDERS

- 22 UNA IMAGEN AUSENTE ASEDIA LA IMAGEN**
ALAIN BERGALA

- 29 BRUCE GILDEN**
EL CINE NEGRO AMERICANO

- 32 MARK POWER**
AMATOR
KRZYSTOF KIESLOWSKI

- 35 FLOU**
OLIVIER ASSAYAS

- 39 GUEORGUI PINKHASSOV**
EL ESPEJO
STALKER
ANDREI TARKOVSKI

- 41 DONOVAN WYLIE**
ELEPHANT
ALAN CLARKE

- 45 24 SEGUNDOS POR IMAGEN**
MATTHIEU ORLÉAN

- 49 PATRICK ZACHMANN**
EL CINE DE SHANGHÁI DE LOS AÑOS TREINTA

- 52 ANTOINE D'AGATA**
AKA ANA

- 60 BIOGRAFÍAS**

- 65 CRÉDITOS**

EL CINE EN EL IMAGINARIO DE LA FOTOGRAFÍA

SERGE TOUBIANA



«L'Image d'après/The Image to Come» es una expresión utilizada hace mucho tiempo por Henri Cartier-Bresson para definir el cine, *en oposición* a la fotografía. Según Henri Cartier-Bresson, el cine siempre es aquello que llega después: no tanto la imagen vista o proyectada en la pantalla, sino más bien la que llega por detrás, captada en la sucesión. Imagen fija frente a imagen en movimiento. En el cine, la imagen siempre se produce una tras otra. Tan pronto aparece, ya ha de intentar hacer que se olvide la anterior. Respecto a la fotografía, es una instantánea, un «momento decisivo» atrapado al vuelo, en un impulso, dentro de su incompletitud. Un extracto de la realidad, que recoge la verdad de un instante robado: una vigésima cuarta parte de segundo. Mientras que el cine, como todo el mundo sabe, son veinticuatro imágenes por segundo.

Esta forma de definir y delimitar los territorios específicos de cada una de las dos prácticas artísticas parece justificada. Este juego de comparación y diferenciación no tiene límites. Se podría resumir diciendo que la fotografía y el cine se pueden entender bien, siempre y cuando no usurpen el terreno del otro. Cada uno tiene su área de juego.

Nos hemos basado en otra hipótesis, que consiste precisamente en poner en escena la relación entre estas dos artes «visuales»: la fotografía y el cine. Para evitar cualquier malentendido, no se trata de una exposición de fotos de rodaje (numerosas, a menudo magníficas) realizadas a lo largo de los años por los fotógrafos de Magnum. La pregunta que sirve de punto de partida para esta exposición es la siguiente: ¿entre Fotografía y Cine existe quizá un «intermedio», una zona imaginaria e incierta donde las fotos y los planos puedan coexistir, tocarse, medirse y, por qué no, rivalizar, mantener una especie de relación estética incestuosa? Una rivalidad no de tipo *mimético*, sino una confrontación amistosa, un intercambio de *vistas*. ¿Sería posible imaginar un mundo híbrido, donde el destino de los dos «géneros» acabase mezclándose, en una especie de laberinto o de recorrido de imágenes, unas fijas, las otras en

movimiento, escenificando y poniendo en juego esta porosidad entre dos artes, alejadas o incluso rivales?

Este es el reto al que se enfrenta la exposición «L'Image d'après/The Image to Come», concebida con motivo de los sesenta años de la agencia Magnum Photos. Se ha planteado la pregunta a diez fotógrafos: Abbas, Antoine d'Agata, Bruce Gilden, Harry Gruyaert, Gueorgui Pinkhassov, Gilles Peress, Mark Power, Alec Soth, Donovan Wylie y Patrick Zachmann. En el imaginario de estos diez fotógrafos contemporáneos, ¿qué estaría relacionado con el cine, con la experiencia del cine? Con su memoria, su huella, su sistema de imágenes. ¿Cómo modela el cine su imaginario de fotógrafo? ¿Y qué es lo que provoca este acercamiento o este vínculo, *desde el momento en que se expone*, entre dos sistemas de imágenes tan diferentes? ¿Han pensado alguna vez algunos fotógrafos en hacerse cineastas o acercarse al máximo al cine? ¿A partir de qué sueños, de qué fantasmas, de qué procedimientos de toma de vistas? ¿Cómo se puede desencadenar este deseo? ¿Es un deseo de ficción o un deseo documental? ¿Se trata quizá de encontrar o evocar la memoria o el recuerdo de una película en particular o de restablecer el fetiche de una secuencia destacable? ¿Recuperar el rostro de un actor o de una actriz? ¿Enmarcarse en la huella estética o la mitología de un autor importante? ¿Rendir homenaje a un género como el cine negro americano?

Es entonces cuando se plantea, muy concretamente, la pregunta siguiente: ¿cómo se pueden colgar en las paredes o molduras fotos fijas e imágenes en movimiento? ¿Cuáles son los efectos, y quizá los riesgos, en el plano visual? ¿Cómo pueden, o no pueden, conjugarse, encontrar un terreno de armonía estos dos sistemas de imágenes? ¿Qué entra en juego, ante nuestros ojos de visitante, entre la inmovilidad y el temblor, la fijación y el movimiento? En esta exposición, el cine atraviesa la fotografía. Las imágenes no tienen ni las mismas dimensiones ni la misma naturaleza, y tampoco tienen el mismo peso simbólico. Ello no significa que no pertenezcan a un

mundo de *imágenes*. Y que, en este sentido, sean capaces de interpelar a la mirada del visitante, creando sentido, rimas o juegos de espejo. Un encuentro íntimo entre dos artes. S. T.

LAS IMÁGENES DE ANTES

DIANE DUFOUR



«Porque mira lo que pasó
una madrugada del siglo xx:
las técnicas decidieron reproducir la vida.
Así se inventaron la fotografía y el cine.»
Jean-Luc Godard¹

En el año 1973, John Baldessari realiza un cortometraje, con la complicidad de uno de sus estudiantes: *Ed Henderson reconstructs movie scenarios*. El dispositivo es sencillo: Baldessari cuelga sucesivamente en la pared fotografías de situaciones reales (un hombre entra en un edificio...), y Ed se inventa cada vez un guión ficticio que deja curso libre a su imaginación según la inspiración del momento. Da vida a los lugares, cuerpo a los personajes, e inventa un antes y un después, el inicio y el fin de una historia, a partir de algunos indicios extraídos de la imagen. Aquí la realidad sirve claramente de apoyo a la ficción, es su pretexto, su coartada.

A la inversa, ¿puede ser el cine «la imagen de antes», es decir, inspirar al fotógrafo en la captura de lo real? ¿Cómo se interpone el cine en el imaginario de un fotógrafo? ¿Qué parte de sueño, de fantasma, de obsesión, proyecta el fotógrafo sobre el mundo?

En el año 2007, con motivo de los sesenta años de Magnum, entrevistamos a diez de sus fotógrafos, de diversas generaciones y representativos de diversas corrientes, que actualmente se dedican a la fotografía documental. Nos revelaron cómo un director de cine, una película, un plano, ha dejado una huella en el laberinto de su psique, y cómo esta huella ha marcado su trabajo.

Muchos fotógrafos han reconocido la influencia clara de otro arte en su práctica. Walker Evans evoca a Flaubert. Brassai cita a Goethe. Jeff Wall reivindica, como Pollock, «la proyección de su psiquismo en la superficie de la tela», con su dosis de azar y de misterio. Fotografía lugares desconocidos que «reconoce»: «Es como si se hallase en lo más profundo de la mente. De entrada no se conoce, pero se puede identificar cuando se experimenta.»² Este reconocimiento presupone un movimiento de flujo y reflujo: la impregnación inicial, después el tiempo que

selecciona, condensa y desplaza, y finalmente la reminiscencia más o menos consciente, más o menos confesada, en el momento de la toma de vista o unos años más tarde. Unas imágenes movilizadas, ocultas en sí mismas, que se superponen a la película de la vida: una manera de encuadrar lo que sucede, «bajo influencia».

Los diez fotógrafos presentados aquí han aceptado el juego de hacer subir a la superficie estas «imágenes de antes». Asumir la herencia de otra mirada o, mejor, reivindicarla. En este sentido, Zachmann tomará conciencia, con motivo de esta exposición, del eco obsesivo del cine de Shanghai de los años treinta, en su trabajo sobre la diáspora china. Durante todos estos años de investigación, sin premeditación, «extrae retazos de realidad que discurren por su interior». Gueorgui Pinkhassov, por su parte, integrará este fenómeno de impregnación siguiendo los pasos de Andrei Tarkovski: «un proceso misterioso y huidizo: se produce como si estuviera fuera de nosotros, en nuestro inconsciente, y se cristaliza en las paredes de nuestra alma.»³

Así pues, el fotógrafo, ¿no está condenado a someterse únicamente a la autoridad del instante, del objeto que tiene ante sí? En realidad, la irrupción del cine en la fotografía acaba con tres presupuestos de la fotografía llamada «documental»: su instantaneidad, su objetividad y su unicidad.

La instantaneidad. El instante de verdad de la fotografía. El que inmoviliza las formas para darles sentido. El que capta la esencia del momento en una milésima de segundo. En el cine es al revés: la verdad de los personajes, de los objetos o de los lugares se enmarca en la duración, en el tiempo dilatado del relato, en la sucesión de planos. «La película también expresa esta verdad: que el tiempo detenido, el que se sintetizaría en los fotogramas, en el instante urgente que la fotografía quiere arrebatarse a la vida, miente.»⁴

Es el tiempo el que nos permite hacernos una idea de los miles de kilómetros recorridos por Alec Soth en

Texas a la búsqueda de cines abandonados. Un *road trip* siguiendo los pasos de los dos héroes de una película que había marcado su adolescencia: *Im Lauf der Zeit (En el curso del tiempo)* de Wim Wenders. El tiempo de la vagabundería que nos transfigura. El de la metamorfosis de una sociedad que reconvierte sus cines en videoclubs, *cash and carry* o iglesias pentecostales. ¿Cómo será el mundo sin el cine?

Para Mark Power, fotografiar es como sumergirse en las angustias de una memoria dolorosa. La memoria de su madre muerta, y de los lugares de su infancia desaparecida en Leicester, en el corazón de Inglaterra de los años setenta. Con la tentación del desenfoque, que aporta a la imagen una duración, una segunda vida, que fija una realidad que se desdobra tan pronto que duda de sí misma.

Donovan Wylie, nacido en Belfast en pleno apogeo del conflicto entre las comunidades católicas y protestantes, también capta el tiempo, el tiempo de la distancia y del retroceso, para acceder a otro nivel de consciencia: «... me adentré en el corazón de una realidad de la que siempre había estado protegido, o alejado en cierta manera, pero a la que me sentía muy ligado. No empecé realmente a ver el lugar donde había crecido hasta que me fui.»

Tres fotógrafos que integran el tiempo como proceso de revelación.

La objetividad. La verdadera imagen fotográfica, testigo y acta de la realidad. La huella química del negativo reproduce la realidad, la acredita y al mismo tiempo la autentica. El cine, por su parte, rompe este encuadramiento objetivo. «Capta los objetos desde ángulos de vista inusitados, los somete a ampliaciones prodigiosas, a movimientos irreales.»⁵ Son estas ideas preconcebidas asumidas de encuadre las que contribuyen, en el caso del cine, no a dar imágenes del mundo, sino a *construir* una imagen del mundo. Los fotógrafos siguen el mismo proceso: más que designar el mundo, lo expresan.

Para Gilles Peress, no existe una realidad inevitable, verificable, registrable. No hay prueba. La fotografía, mediante fragmentos sugerentes, debe dar

cuenta imperativamente de la no linealidad de la Historia: «Decir que la Historia es lineal, es el principio de la mentira.»⁶ Este es el objetivo reconocido de su investigación: seguir la pista de otra verdad más allá de la supuesta evidencia de los hechos. Una realidad múltiple, contradictoria, inalcanzable, que reclama su parte de enigma. Así surge la distinción hecha por Alain Bergala entre dos tipos de fotógrafos: «El que cree en la realidad y convierte la foto en un arte de la presencia. El que vive la realidad como algo imposible y se limita a fijar la ausencia.»⁷

Es el caso de Harry Gruyaert, que se entretiene en los momentos de duda, de pausa, de silencio. En esto se asemeja a Michelangelo Antonioni: «Sin estos momentos de transición, que para mí son los más auténticos, una historia deja de tener interés.»⁸ Una manera de decir que el mundo moderno, dibujado, ordenado, «arquitecturado», no responde a ninguna lógica humana. Entre el fotógrafo y el director de cine, las connivencias son flagrantes: personajes desposeídos de su identidad, mujeres que habitan lugares abandonados, colores lisos que representan sensaciones efímeras. «Imaginaos que vais a visitar al Sr. Samuel Goldwyn y le planteáis una idea de este tipo: Sr. Goldwyn, creo que Greta Garbo tiene la voz lila y Barbara Stanwyck, verde... Creo que en esta escena de esta película que rodó sobre el sentimiento de los celos falta amarillo en torno al personaje de la mujer adúltera... Los verdes no se limitan a la hierba, los azules no se limitan al cielo.»⁹

Bruce Gilden también recurre a otro artificio, una distorsión de la percepción para aprehender un universo dominado por la angustia: el primer plano. Los personajes de las aceras de Nueva York atrapados por su «ojo-lupa» invaden el espacio cerrado del encuadre, nos precipitan hacia el interior del drama. El drama de la película negra americana, según la tradición más arraigada, el de los postizos, los rictus, los golpes bajos, los traidores. «Cuanto más conseguido esté el malo, mejor es la película», dirá Hitchcock. El héroe de las fotografías de Bruce Gilden es *Bigger than life (Más poderoso que la vida)*. El primer plano suprime el realismo de la profundidad

de campo, y nos hace caer en lo irracional, la amenaza, *Touch of evil (Sed de mal)*. «Las leyes de la perspectiva están hechas de tal manera que un escarabajo en un primer plano parece cien veces más temible que cien elefantes tomados en un plano general». (Sergei Eisenstein)¹⁰

Cuando el estilo se convierte en lenguaje, la fotografía expresa otra verdad, lejos de la verosimilitud.

La unicidad. En una imagen, la fotografía lo tiene que decir todo, resumir el significado de la cosa vista. Unidad de acción, de lugar y de tiempo. El fotograma, por su parte, es negado por la sucesión continua de las imágenes. En el cine, el sentido se establece plano tras plano, en la narración de la película, sin forzosamente intentar desvelar el misterio, sino más bien acercarse, sentirlo. Montaje, combinación, serie: los fotógrafos de «L'Image d'après/The Image to Come» rompen naturalmente con la imagen única.

De esta manera, Abbas reconstituye la secuencia de «su» revolución iraní de 1979, vivida desde el interior, entre la exaltación compartida de los primeros momentos y las dudas de un movimiento popular confiscado por los mulás. Es la sucesión de imágenes, en un orden que comporta un significado preciso, la que crea la posibilidad del relato. Así como Roberto Rossellini rueda, Abbas fotografía: de la forma más inmediata, más directa. Sin artificio, sin teatralidad. Ambos comparten la misma convicción: para alcanzar la verdad hay que tener un juicio crítico, una posición de participación.

Gilles Peress también rechaza el impacto fácil de la foto-emblema, del icono: crea, entre Nueva York y Bagdad, un «espacio narrativo, una secuencia, una especie de película horizontal. Todas las fotos interesantes tienen una historia implícita que empieza en el extremo de la imagen. Mis imágenes son textos abiertos. Me parece más honesto, más justo y más real.»¹¹ *Repérages*, el libro de Alain Resnais, se plantea en su caso más como un método, sin pensar tanto en la futura película.

Otro efecto de construcción: la serie. Donovan Wylie presenta sucesivamente veinticuatro celdas de un ala de la prisión más famosa de Irlanda del Norte: «The Maze». Construidas de manera idéntica, cada celda se enmarca en una arquitectura pensada para desorientar y debilitar al prisionero. La serie, por su carácter repetitivo, provoca una pérdida de referencia, como reflejo del funcionamiento orgánico del lugar: «Aprendí a conocerla en profundidad, desde el interior, como si fuese una verdadera persona. Entonces fui capaz de trabajar siguiendo su lógica».

Antoine d'Agata cumple la ruptura definitiva: se convierte en cineasta. Y la unicidad de la imagen se disuelve entonces en el movimiento de la cámara. D'Agata es el héroe de un guión documental para vivir. «A. documenta lo que vive y vive todas las situaciones con el propósito de documentarlas». El desarrollo de las escenas imaginadas topa con la vida, con sus accidentes, su dosis de imprevisible, su alquimia. Aquí es la experiencia la portadora de verdad; la arbitrariedad, la que da fe.

Algunos pasajes, infiltraciones, superposiciones potencian la connivencia entre los dos medios. El cine crea la ilusión de lo real para que el espectador no dude de su verosimilitud; la fotografía se basa en el imaginario para restablecer la verdad de lo vivido. Situarse en la frontera de lo real y de lo falso, de lo cierto y de lo incierto, de lo justo y de lo injusto. Última oportunidad para explicar una realidad cambiante, que se oculta, donde no se puede repetir ninguna toma. «Lo que vivimos desde el 11 de septiembre es real, claro. Se ha torturado, se ha asesinado a personas. Pero se hace todo lo posible para que vivamos esta realidad como el final de *The lady from Shanghai (La dama de Shanghái)* de Orson Welles. Como si hubiera espejos a nuestro alrededor y todos estuviesen disparando contra estos espejos. Más que nunca, tenemos la impresión de estar en medio de una locura, rodeados de ilusiones y de pretextos. Experimentamos una sensación de vértigo frente a la Historia a causa de su carácter ficcional.» (Gilles Peress)¹²

Así pues, el fotógrafo pondrá en peligro el sentido que le sugieren las circunstancias. Dará una forma al caos del mundo. De la misma manera que el cineasta, el fotógrafo expresa todos los hechos y gestos del mundo, su belleza y su fealdad, su dulzura y su crueldad, sus límites y su infinito en las dimensiones de un encuadre. «Sabemos que bajo la imagen mostrada, existe otra, más fiel a la realidad, y bajo esta, otra más y así sucesivamente. Hasta llegar a la imagen de la realidad absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca.» (Michelangelo Antonioni)¹³

D. D.

1. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, éditions Gallimard, 1998.
2. Jeff Wall, Conferencia en el museo de Orsay, París, 25 de octubre de 2006.
3. Andrei Tarkovski, *Journal 1970-1986*, éditions Les Cahiers du cinéma, 1993.
4. Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, éditions Images Modernes, 2003.
5. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, 1985.
6. Gilles Peress, entrevista con Diane Dufour y Matthieu Orléan, Cinemateca francesa, 27 de diciembre de 2006.
7. Alain Bergala, *Les absences du photographe*, éditions Libération/Cahiers du cinéma, 1986.
8. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, éditions Images Modernes, 2003.
9. Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, éditions Images Modernes, 2003.
10. S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, éditions 10/18, 1974.
11. Gilles Peress, entrevista con Diane Dufour y Matthieu Orléan, Cinemateca francesa, 27 de diciembre de 2006.
12. Ídem.
13. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, éditions Images Modernes, 2003.



GILLES PERESS

REPÉRAGES

ALAIN RESNAIS

Cuando me presentaron este proyecto, tuve un *flash-back*: me encontraba en La Hune, a principios de los años setenta, chaqueta de *tweed*, tejanos agujereados a la altura de las rodillas y pelo excesivamente largo, y hojeaba *Repérages*, el libro de Alain Resnais. Sí, me acordé de aquel preciso momento: las pilas de libros, un raudal de blanco y beis, y aquellas sombras fantasmagóricas bajo la influencia de las drogas literarias que vagaban lentamente de puntillas. Desde entonces, no he regresado a La Hune ni he vuelto a abrir el libro de Resnais, y de eso ya hace treinta años. Pero la poderosa austeridad y la fuerza evocadora de sus imágenes, llenas de una multitud de relatos posibles, siempre han perdurado en mi interior.

No soy un incondicional de Alain Resnais, capaz de disecar sus películas con una gran elocuencia; a mí me gusta más el género Samuel Fuller, como mínimo el de *Pickup on South Street (Manos peligrosas)*. He vivido buena parte de mi vida en Nueva York, o en Manhattan, en el Bowery, cerca de los puentes de Brooklyn y de Manhattan, o del otro lado del río, en Brooklyn. De un lado o de otro, estos puentes están en el corazón de mi historia. Yo soy más bien una criatura de la cuneta y del bajo vientre de Nueva York, con sus derivas nocturnas impregnadas de alcohol, sus aventuras sexuales lamentables y este sentimiento permanente de pérdida y de violencia latente. Como muchos neoyorquinos, yo estaba allí cuando se produjo el 11 de septiembre, pero a diferencia de ellos, y porque a veces todavía adopto la identidad del reportero sin fe ni ley, no huí para escapar del humo que invadió toda la parte baja de la ciudad: opté por ir en aquella dirección. Es más, la segunda torre estuvo a punto de caerme en la cabeza. Este impulso me condujo después hacia Afganistán: quería penetrar en casa del mulá Omar y violar su intimidad, de la misma manera que él y su acólito Bin Laden habían violado la mía... Sea como sea, siempre me tomo las cosas muy a la tremenda. Fui diversas veces a Iraq. En uno de estos viajes, en Samarra, en medio del triángulo sunita, acabé trabajando de noche durante más de una semana al lado de los comandos policiales

iraquíes ultrasecretos y de las Fuerzas Especiales americanas; uno de estos soldados era reservista de una unidad de élite SWAT (Special Weapons Assault).

De vuelta a Estados Unidos, Éric Marciano, amigo y productor de este proyecto, me presentó a un tal Frankie S. Como el tipo que había conocido en Samarra, Frankie forma parte de las Fuerzas Especiales, pero también trabaja con la unidad SWAT de Newark, en Nueva Jersey. Frankie es entrenador de un equipo juvenil de fútbol americano. Fui a verles jugar la final del campeonato con mi hijo de trece años, Nicolas, que también juega a fútbol y le gusta tanto que habla de este deporte a todas horas, sueña, respira fútbol hasta provocarme náuseas. El equipo de Frankie perdió el campeonato, y también el de Nicolas. Nicolas lloró; no sé si Frankie también lloró. Nicolas es el tipo de chico que puede explicar sin inmutarse que ha sacado un diez en el examen de matemáticas y que será promovido a sargento porque la semana pasada mató a cincuenta y tres personas –pásame el *ketchup*– y que ahora, es un francotirador, utiliza un Dragonov porque el Kalachnikov no vale nada, no es suficientemente preciso, me gusta apuntar a la cabeza –pásame la sal–. Nicolas, por amor de Dios, come bien, quizá eres un sargento pero comes como un cerdo. Este es el tipo de conversaciones que tenemos en la mesa con la familia, en el agradable barrio de Fort Greene, en Brooklyn, cerca de los muelles y de los puentes. Normalmente, Nicolas engulle la comida en un periquete, para desesperación de Alison, su madrastra, y después corre hacia el piso de arriba para cazar terroristas en su Xbox y matar, matar, matar. Ya ven, en cierta manera, Nicolas vive en nuestro mundo, pero, como Frankie, también vive en otro mundo, que se llama ONEWORLD: el mundo de después del 11 de septiembre.

Ya hace tiempo que intento entender el mundo en el que vivimos AHORA. Cómo explicar esta simultaneidad entre Nueva York, Kandahar y Bagdad, la militarización galopante, cómo mirar y delimitar nuestra época como corresponde... Alison, mi mujer, es alérgica a cualquier representación de la violencia,

sobre todo en la televisión, sobre todo en las películas, y, sobre todo (con razón) cuando los niños están presentes. Algunas noches, cuando tengo ganas de mirar la televisión, de soportar tonta y pasivamente las imágenes, acabo haciendo *zapping* de una cadena a otra para evitar los gritos de protesta de Alison (como todos los hogares de clase media, tenemos una tele en nuestra habitación): «TODO ES VIOLENTO». Y tiene razón: el conjunto no es más que una secuencia confusa de incendios y explosiones, de series sobre las fuerzas especiales o las células durmientes o de noticias sobre cien nuevas víctimas troceadas por un atentado con coche bomba; solo hay gritos, llantos y derramamientos de sangre. Incluso los informes pacíficos de la cadena parlamentaria C-Span, que hablan de las reuniones del Congreso y de la enésima declaración de los generales o los espías americanos más importantes sobre diversos temas como «el despliegue de tropas adicionales» o el «conflicto sectario» que vive Iraq están potencialmente llenos de consecuencias mortales, de cuerpos carbonizados y de balas rasgando el aire.

Hace más o menos seis meses, Éric miraba la televisión con Sammy, su hijo de nueve años, como cualquier padre cansado después de una larga jornada, y hacía *zapping* de una cadena a otra a la velocidad media (calculada por la APP, la Asociación Americana de Padres) de 1,56 segundos por cadena, y eso durante el tiempo habitual de duración de quince minutos largos. Después de este cuarto de hora, Éric vio que ponían en el *History Channel*, un documental sobre el tema del *Apocalipsis*, y después sobre el *Principio del fin de los tiempos*, lógicamente seguido después de toda una serie de tribulaciones por el *Fin del fin de los tiempos*, conjuntamente anunciada y puesta en marcha con éxito por Al Qaeda, la derecha cristiana que apoya con entusiasmo a Bush, y la extrema izquierda del consejo de Qom (Irán). Tanto da el coste: con el contribuyente americano, el impuesto sobre la fortuna de la familia real de Arabia Saudí y los ingresos del petróleo en Irán debería haber suficiente para financiar el proyecto. Se pueden pasar por alto las contribuciones de los judíos

fundamentalistas. Perdido en sus pensamientos, Éric se había olvidado completamente de la presencia de Sammy, pero de golpe se dio cuenta de que tenía la cara llena de lágrimas. «¿Que te pasa, Sammy?», le preguntó, pero Sammy lloraba como una Magdalena y tardó un tiempo antes de conseguir articular, con una voz entrecortada por sollozos: «Papá, ¿es verdad que es el fin del mundo?» Éric lo consoló diciéndole que claro que no, que no era verdad. Pero yo no estoy tan seguro.

De esta manera, entre las manifestaciones de este desorden surgido de mi conciencia de la época, la experiencia de mi familia, las de Éric y Frankie, a través de la multitud de imágenes y recuerdos brutales, empezó a madurar la idea de una «Libreta de localizaciones» para una película que todavía no se ha rodado ni escrito. Todavía no he visto ninguna película contemporánea comparable a *Petit Soldat (El soldadito)* o *Hiroshima mon amour*, ya que nuestros debates públicos son demasiado comatosos, *groguis*, del tipo: «¿cómo hemos dejado que unos idiotas ineptos nos arrastren a esta guerra?» sin tener una verdadera consciencia del momento... Pasadme la aspirina, estoy atrapado en medio de la historia con H mayúscula y todavía no sé cómo explicarla; sé que soy un animal histórico, sé que no puedo huir de esta condición ni pretender quedarme al margen de la historia... Mi instinto me dice que esta huida sería inútil y peligrosa, al final nadie se escapa del hombre del saco. De todas formas, no nos hemos de engañar, Nueva York vive en el miedo permanente, la madre de Nicolas no quiere que coja el metro en Manhattan, todos sabemos que en cualquier momento se puede producir otro ataque biológico o nuclear con un aparato de tipo «bomba sucia» en el metro o en los puentes.

Entonces empecé a vagar a pie y en coche por los puentes como si fuesen la clave de un misterio, y me puse a inventarme historias. Acompañé durante un tiempo a la unidad antiterrorismo de la policía de Nueva York, el tiempo suficiente como mínimo para entender que su trabajo consiste esencialmente en tranquilizar a los peatones como yo. Muchas cortinas

de humo, «demostraciones de fuerza» como el envío de la unidad Hercules, un destacamento de policías totalmente vestidos de negro y equipados con cascos, chalecos antibalas, máscaras de gas, *walkie-talkie* y ametralladoras, en la entrada del Radio City Music Hall, como si los muyahidines estuviesen a punto de plantificarse allí y decapitar a las Rockettes en medio de la 6ª Avenida en pleno día. Fuimos con Éric a visitar a Frankie mientras entrenaba a la unidad SWAT de Newark en una tierra de nadie situada en medio de Port Elizabeth (la parte del puerto de Nueva York que se encuentra en Nueva Jersey), el lugar por donde entran millones de contenedores en Estados Unidos cada año. Sé, bien, de hecho todos lo sabemos, que estos contenedores no están controlados. En este sentido, un alto cargo de la policía de Nueva York (lo siento, no diré nombres) me comentó: «Es muy fastidioso que no tengamos ninguna jurisdicción sobre el puerto, es trabajo del FBI». «¿Cuántos contenedores controlan?», le pregunté. «Menos del dos por ciento.» Con eso está todo dicho, ¿no es cierto? Además, aparentemente ni tan solo comprueban los antecedentes penales de los estibadores que trabajan en el puerto... Hasta el punto de que se podría hablar de un talón de Aquiles constituido por kilómetros y montañas de contenedores metálicos.

Mientras caminaba de noche por el barrio DUMBO (Down Under the Manhattan Bridge Overpass: barrio enclavado entre los dos tramos de acceso a los puentes de Brooklyn y de Manhattan), me puse a pensar en las personas que, como Frankie, llevan dos vidas, una aquí y una allí, que salen igual de bien parados en las noches de Bagdad y en las de Nueva York, personajes como nosotros, que no saben por qué ni cómo nos hemos atascado en esta situación, pero que quieren actuar de una manera o de otra.

Imaginemos las escenas de una película. Imaginemos a este hombre que tiene una familia, una casa, una esposa e hijos. Imaginemos que existe un hijo que, como Nicolas, juega a fútbol y a videojuegos y que mata, en un mundo virtual, a centenares de «terroristas» cada mes. Imaginemos la televisión en el salón, un torrente de malas noticias noche tras noche

en el informativo, a una mujer estresada, angustiada, que se enfadaría con su marido si decidiese volver allí y la dejase sola, en pleno invierno, con la gestión de las facturas del gas, los niños y las fugas del sótano. Imaginemos que se entrena y entrena a otros hombres por si se diera la situación: introducción a los explosivos, batallas campales, tiros con balas reales, ataques con gas, preparaciones para estar rodeados de humo, acorralados por perros furiosos babeando, con el morro inferior tembloroso, ladrando y enseñando los comillos. Imaginemos una alerta «código rojo» en la que se llamase a las unidades SWAT y Hercules en plena noche para que se dirigieran a un lugar perdido del puerto de Nueva York, bajando en silencio por las calles brillantes y mal iluminadas. Podemos oír los murmullos, los ruidos de la ciudad, los barcos del puerto, los trenes ensordecedores por encima de los puentes. ¿Es tan difícil de creer que en período de inacción, cuando la frustración se apodera de nosotros, cuando nos sentimos como un ave manchada de petróleo, incapaz de volar porque tiene las alas pegadas, cuando no podemos hacer nada más que armarnos de paciencia, seamos capaces de discutir con los seres amados? ¿Es tan difícil de creer que un hombre, al que la mujer ha echado de casa, que vive provisionalmente en un apartamento miserable que le han dejado, tenga la tentación de salir a descubrir la ciudad de noche, su lujuria, su embriaguez, como un extranjero que se plantee que los fundamentalistas quizá tengan razón y que somos gente sin referencias, permisivos y decadentes? A pesar de todo, tenemos que sobrevivir y ellos quieren acabar con nosotros. ¿Qué podemos hacer? Caminar, hacer una patrulla metafórica en la misma oscuridad que la de Bagdad –ya se sabe que «de noche, todos los gatos son pardos»– y dejar que la imprecisión histórica se mezcle con la imprecisión personal. Imaginemos cómo de aliviado se sentiría este hombre si se le enviase allí: sería la respuesta a su búsqueda, una manera de ponerse en acción, fuese la que fuese. Y, a pesar de todo, conoce la otra cara de la moneda, a las víctimas, a los amigos que mueren, a los enemigos torturados, troceados hasta el

punto de perder su propia humanidad y, como Dante, baja al infierno de la Historia moderna. Imaginemos su retorno, el eterno retorno del otro lado del espejo y la incapacidad para decir, para relatar.

Vivimos en una época de ficción, a causa de los relatos que han desencadenado la guerra de Iraq, a causa de los tribunales secretos, de los secuestros secretos de la CIA, de los vuelos secretos, de los prisioneros secretos, a causa de todos estos secretos y todas estas falsas suposiciones. Vivimos en un mundo donde la luz y las sombras se mezclan, en una especie de eclipse permanente de la consciencia y la verdad. Nos movemos, tal como decía el mito de Platón, en una caverna donde las sombras son nuestra única realidad. Somos igual que estas ranas del proverbio que, al encontrarse dentro de una cazuela con agua, no se escapan para salvar su vida cuando el agua está demasiado caliente, porque el agua se ha calentado tan progresivamente que la subida de la temperatura casi no se aprecia. En un contexto así, donde no es suficiente con las pruebas que da la experiencia diaria para llegar a una serie de acciones racionales y a la supervivencia, parece que el único recurso que nos queda es la imaginación. De alguna manera, la ficción es una necesidad estratégica como medio para descifrar la maraña histórica y reconstituir una realidad fragmentada. Es un poco como en la última escena de *The lady from Shanghai (La dama de Shanghái)* de Orson Welles: estoy rodeado de espejos, pero ¿cómo puedo saber qué reflejo corresponde a la realidad? Por lo tanto, me he de abrir camino en este ONEWORLD y como sé que de todas formas nada pertenece puramente ni a la ficción ni a la realidad, y que la historia-memoria personal impregna siempre el relato, ¿quién puede decir que una es más cierta o más válida que la otra?

Gilles Peress



HARRY GRUYAERT

MICHELANGELO

ANTONIONI

LA AVENTURA

EL ECLIPSE

EL DESIERTO ROJO

VARIACIONES BAJO INFLUENCIA

Todos los cineastas tienen en común esta costumbre de mantener un ojo abierto hacia su interior y otro hacia fuera. En un momento dado, las dos miradas convergen y, como si fuesen dos imágenes que se enfocan, acaban por superponerse.

Prefacio para Sei Film (1964)
Écrits, Michelangelo Antonioni,
Éditions Images Modernes, 2003.

En el fondo debe haber algo detrás de la realidad que vemos a simple vista, algo que nos hace más conscientes de nuestro ser.

Le monde est de l'autre côté de la vitre (1975)
Écrits, Michelangelo Antonioni,
Éditions Images Modernes, 2003.

La agudeza de mi mirada es tan grande que, una vez se hayan acabado de consumir mis ojos, será el desgaste de la pupila lo que me provocará la muerte.

Cita de Michelangelo Antonioni
extraída de la película de Enrica Antonioni,
Faire un film pour moi c'est vivre, 1996.

Me siento más cerca de las artes plásticas y el cine que del periodismo. He visto películas con una imagen que me ha transmitido más cosas que las fotos en color que conocía hasta aquel momento. Por ejemplo, *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*) de Antonioni. Por otra parte, en esta película repintó calles enteras para intentar recrear una emoción muy precisa. Cuando observo el trabajo de los fotógrafos que se dedican a la puesta en escena, a veces me pregunto si no sería más sencillo repintar una pared como Antonioni, o pedir a un personaje que se vistiera de otra manera. Pero creo que se perdería este milagro instantáneo de lo inesperado que deja sin respiración, de este fenómeno tan físico de la fotografía que aparece de repente. Sobre el terreno, se trata de una verdadera lucha con la realidad, de una especie de ansia por grabar solo una imagen, o quizá perderlo todo. Sin duda, donde me siento mejor es en esta tirantez entre pseudoficción y una pretendida realidad.

Hay otra cosa que me acerca a Antonioni; en los años sesenta, filmé a mi compañera, de la que estaba muy enamorado y a la que estaba a punto de perder. Tenía un amante. Desesperado como estaba, pensé que la mejor manera de demostrarle mi amor era hacer una película sobre ella y enseñársela después. Cuando la filmaba, tomé mis distancias respecto a ella, entendí mejor mi relación con ella y su confusión. Me separé. En aquel mismo período vi *L'avventura* (*La aventura*) y *La notte* (*La noche*), un montón de veces, y la forma como Antonioni filmó a Monica Vitti (por la que estaba loco) me influyó bastante.
Harry Gruyaert



ABBAS
ROBERTO
ROSSELLINI
PAISÀ

¿En qué circunstancias vio *Paisà* por primera vez?

En el año 1960, en Argelia, durante la guerra de Liberación nacional. Tenía dieciséis años. Hacía ocho que habíamos emigrado de Irán. Estaba en el instituto y descubrí *Paisà* en el cineclub del que era socio. Veía muchas películas, pero aquella me conmovió. Habla de heroísmo, de nacionalismo y de guerra. Una guerra que vivía con intensidad diariamente. Hasta el punto de que para mí se convirtió en una película fetiche, que reforzó mi decisión de hacerme periodista y después fotógrafo. Ya en aquella época, la dimensión documental de la película de Rossellini me impresionó mucho: lo que diferenciaba aquella película de las otras es que era muy real. De la película, me viene a la memoria al acto la escena de los tres partisanos que fuman tranquilamente de pie entre los juncos de una marisma. Una vez acabado el cigarrillo, uno de ellos enciende la mecha de una bomba con su colilla.

Cuarenta y siete años más tarde, cuando vuelvo a ver por primera vez *Paisà*, ya no son tres partisanos, sino un paracaidista americano de la OSS, la precursora de la CIA, quien enciende la mecha; no es de pie en medio de los juncos, sino agazapado al lado de una gran mina marina encallada en

un terreno descubierto; enseguida que enciende la mecha, se apresura para salir corriendo. Memoria...

Rossellini intenta conseguir una simplicidad del plano o de la escena, para que su testimonio sea más eficaz. Sobre todo quiere evitar los clichés. En sus fotos, se aprecia una cierta composición, el sentido del detalle y del gesto...

Mis fotos son sencillas, no hay teatralidad. Si existe, es la de los «actores» que encuadro. A menudo me hacen esta pregunta: ¿por qué hace fotos en blanco y negro cuando la vida es en color? Pues justamente porque la vida es en color, yo la fotografío en blanco y negro. El blanco y negro ultrapasa la realidad y permite ir más allá para mostrar no solo la realidad, sino lo que hay de profundo en ella. En cambio, el color distrae. Imagínese mis fotos de la revolución iraní con una mancha de sangre por aquí, una de azul o amarillo por allá. Sólo se veía eso.

En sus fotos existen algunas semejanzas con ciertas escenas de *Paisà*. En particular, la del arresto del traidor, en un contexto de guerra civil...

Me había olvidado del todo de esta escena. Al volver a ver la película, está claro que es una de las que más me impacta.

Viví exactamente la misma escena en los días anteriores a la victoria de la Revolución. Los partidarios del sah y de Chapour Bakhtiar, su último Primer Ministro, habían organizado una manifestación en un estadio. A la salida de este estadio, los partidarios de Jomeini empezaron a lanzarles piedras y a pegarles. Los estaba fotografiando cuando me di cuenta de que una multitud de hombres corría hacia mí. Lapidaban a una mujer. Le pegaban, su chador cayó al suelo. En este tipo de situación, siempre había alguno que gritaba: «¡Fotos no! ¡Fotos no!». Yo les contestaba en farsi: «¡Es para la Historia!», y eso los calmaba en el acto. Una especie de detonante o de reflejo pavloviano.

Estas fotos, evidentemente, no eran favorables a los manifestantes...

Me pregunté si se tenían que publicar. Algunos amigos a los que explicaba la escena me decían: «No, no deberías hacerlo, daría una mala imagen de la Revolución.» Y entonces yo les respondía: «Lo siento, soy historiador del presente. Esta foto hay que enseñarla ahora.» Creo que tenía razón, ya que muchas de las semillas de este fanatismo, del que más tarde hemos sido testigos, están grabadas en los rostros torturados por el odio.

Esta revolución, ¿fue la suya?

Con esta Revolución, sabía que estaba viviendo algo único en mi vida. Cuando me fui a Biafra, Bangladesh, Zaire o México, me sentí interesado como fotógrafo, pero en las fotos iraníes existe un compromiso que quizá no está presente en mis fotos anteriores o en las que hice después. Allí, además de interesado estaba implicado. Sabía que sólo viviría una vez en la vida esta relación particular con el acontecimiento. Además de testigo, era actor.

Al principio, era «mi país, mi pueblo, mi revolución». No debemos olvidar que en aquel período, 1978 y 1979, todavía hablábamos de la «Revolución Blanca»: los manifestantes se oponían a la dictadura, pero nadie se planteaba entonces instaurar el régimen islamista de Jomeini. Todavía no había las purgas, la guerra contra Iraq, y todo este derramamiento de sangre... Pasadas las primeras semanas de la victoria, se redujo a «mi pueblo y mi país», pero ya no era mi revolución, porque había adoptado un cariz que no me gustaba.

Entrevista realizada por Diane Dufour y Matthieu Orléan, diciembre de 2006.



ALEC SOTH

EN EL CURSO

DEL TIEMPO

WIM WENDERS

TREINTA Y TRES CINES Y UNA CAPILLA FUNERARIA

Texas, octubre de 2006

Ross Theater, Sabinal, Texas

El Ross Theater se ha convertido en el Ross Video. Mientras lo estaba fotografiando, llegó un grupo de niños en bicicleta y entraron en el videoclub. Como Sabinal es una ciudad pequeña, no necesitaban poner candados a las bicis. Se quedaron un buen rato en el videoclub... ¡Tengo curiosidad por saber qué película alquilaron!

En el Middle-West, donde crecí, había pocas películas extranjeras disponibles en vídeo. A pesar de todo, en el videoclub de mi pequeña ciudad natal estaban todas las películas de Wim Wenders. Incluso se podía encontrar *Im Lauf der Zeit* (*En el curso del tiempo*), una de sus películas antiguas más oscuras. Aquella *road movie* lírica y sinuosa sació totalmente mi sed adolescente de evasión.

Avenue Theater, Dallas, Texas

Si bien la mayoría de los cines que fotografié estaban abandonados, algunos se habían transformado en comercios. El Avenue Theater de Dallas, por ejemplo, se convirtió en una oficina de préstamos a cambio de prendas, el Cash America Pawn. Al otro lado de la calle había un *drive-in* de vinos y licores. Una joven empleada, vestida con un biquini minúsculo, hacía señales a los conductores. Después de fotografiar el antiguo cine, atravesé la calle para ir a comprar una botella de agua. La chica en biquini me dijo que los peatones no estaban autorizados a entrar en la tienda, reservada a la venta a los automovilistas. Si hubiese estado trabajando en otro proyecto, seguro que le habría hecho alguna foto.

Mexia Theater, Mexia, Texas

Muchos cines han sido reconvertidos en iglesias. El Mexia Theater acoge ahora la New Life Pentecostal Church (iglesia pentecostal Nueva Vida), el North Main Theater de Houston es el nuevo lugar de culto de la Iglesia de la Restauración y el Grand Theater de Fort Word se ha convertido en la Grand Revelation Jesus Church (iglesia de la gran revelación).

Oaks Theater, Columbus, Texas

Bruno, uno de los personajes principales de *En el curso del tiempo*, es reparador itinerante de aparatos cinematográficos y recorre las pequeñas ciudades alemanas a bordo de un camión de segunda mano. Durante uno de estos trayectos, conoce a Robert, un desconocido con tendencias suicidas. Hablan poco y juntos van de una ciudad de segunda fila a otra. Mientras que Robert lo ve todo negro porque se ha separado hace poco de su mujer, Bruno repara los proyectores averiados.

Poco tiempo antes de empezar este proyecto, un joven fotógrafo y realizador, Phillip Carpenter, vino a verme. Era originario de Tennessee y recorría el país haciendo fotografías. Me preguntó si podía trabajar para mí. Le dije que normalmente viajaba solo, pero, pensando en *En el curso del tiempo*, lo invité a acompañarme.

Si bien pocos cines de los que visitamos proyectaban todavía películas, algunas continuaban dedicándose a una actividad relacionada con el ocio.

Berry Theater, Fort Worth, Texas

Mientras fotografiaba el Berry Theater, la propietaria de una de las peluquerías de al lado vino a preguntarme qué hacía allí. Creía, como muchos otros, que era agente inmobiliario. Me costó mucho justificar mi presencia.

Grand Twin Cinema, Paris, Texas

Paris, Texas fue la primera película de Wim Wenders que vi. La ciudad de Paris a Texas existe de verdad. Con todo, como pasa en muchas ciudades pequeñas, el centro está actualmente abandonado.

Royal Theater, Archer City, Texas

Mi primera foto en Texas fue el Royal Theater de Archer City. Archer City es la ciudad natal del novelista Larry McMurtry y sirvió de decorado para la película de culto adaptada de su novela, *The last picture show* (*La última película*), realizada por Peter Bogdanovich. *The last picture show* también describe el declive del cine independiente de una pequeña ciudad, como ilustra la última escena de la película, donde sopla un fuerte viento contra las puertas cerradas del Royal Theater.

Elm Street Theater, Waco, Texas

Después de una larga jornada de tomas de vista, Phillip y yo fuimos a buscar un hotel. Una vez descargada nuestra camioneta, Phillip transformaba el baño en un cuarto oscuro, sacaba las películas que habíamos hecho, limpiaba los portacarretes y los volvía a cargar. Mientras, yo organizaba la jornada del día siguiente gracias a una panoplia de mapas y una lista de miles de cines.

Fuimos a ver tres cines en Waco. Cuando llegamos al Elm Street Theater ya era de noche. Mientras Phillip dormía profundamente en el Motel 6, me levanté muy temprano para fotografiar este cine al amanecer.

La Vega Theater, Bellmead, Texas

Si el director de cine alemán Wim Wenders me inspiró este proyecto, fue la fotografía tipológica alemana la que influyó en mi manera de hacer las tomas de vista. Gracias a la utilización de cámaras de foto de gran formato y la adopción de un punto de vista frontal a una distancia fija del sujeto, estos fotógrafos recurrieron a la repetición y a la precisión para catalogar el mundo.

Aunque a menudo he usado la mirada formal de la tipología, siempre me he abstenido de utilizar el procedimiento riguroso: todos mis proyectos anteriores se basaban en la libertad y los azares afortunados. Pero este proyecto se ha construido a partir de la restricción. Claro que la restricción va acompañada de frustraciones (ino fotografié a la joven en bikini en Dallas!), pero también tiene sus

recompensas. Si hubiese tenido libertad para fotografiar lo que hubiese querido en Bellmead, Texas, nunca me habría parado delante del Cash and Carry Carpet Store de Corsicana Highway. No me habría enterado nunca de que antes este lugar era un cine, el La Vega Theater. No habría podido apreciar la fila de camiones delante de este antiguo cine que, de manera inesperada, me recordó los cortacéspedes delante del Avenue y las bicicletas delante del Ross. Tampoco habría visto el Shin's Martial Arts, que se encuentra justo al lado del La Vega. Y no me habría dado cuenta de que el Shin's estaba situado en una antigua tienda de comestibles (¡otro tema digno de estudio!). Las limitaciones de la repetición me han permitido ver el paisaje con una mirada nueva.

Cotton-Bratton Funeral Chapel, Weatherford, Texas

Si bien nuestra lista de cines era muy larga, las informaciones que contenía no eran del todo completas. En Weatherford, pensamos que la capilla funeraria Cotton-Bratton correspondía al antiguo cine Princess Theater. Una vez revelada, la fotografía de este cine se ha convertido en mi preferida.

Nuestras informaciones no eran fiables al cien por cien, y Phillip llamó a la capilla funeraria para pedir algunas precisiones. «Hace más de cien años que nos dedicamos a las pompas fúnebres y nunca hemos sido un cine; el cine del que habla fue destruido hace mucho tiempo», le contestaron.

Select Theater, Mineola, Texas

En la primera escena de *En el curso del tiempo*, Robert arregla un proyector mientras habla con el propietario del cine, un señor mayor. Le pregunta si podría vivir sólo del cine. El propietario le responde: «Hoy día, imposible». «¿Se imagina las pequeñas ciudades sin cine de aquí a unos años?», pregunta Robert. Después de reflexionar un momento, el viejo le dice: «¡Los cines existirán... mientras se sigan dirigiendo y produciendo películas!».

UNA IMAGEN AUSENTE ASEDIA LA IMAGEN

ALAIN BERGALA



«Nunca vemos una cosa por primera vez, sino siempre por segunda vez: cuando va ligada a otra», escribía Pavese en su diario. El escritor italiano siempre acarició esta idea de que «sólo es posible *ver realmente* una cosa si ha habido una primera imagen –antes, en otro lugar– que nos envía una señal en el presente y nos permite distinguir una nueva imagen en la realidad, hace que le prestemos atención y seamos sensibles a ella. No existe el concepto de “ver las cosas por primera vez”. La que recordamos, la que observamos, siempre es la segunda vez».

En uno de los textos más bellos que conozco sobre el acto de creación del cine, Jonas Mekas explica su experiencia de director de cine principiante recién llegado a Nueva York, en 1949, como emigrante lituano. No tiene ni los medios, ni el tiempo necesarios para dedicarse a preparar, financiar y rodar una «película de verdad» como quiere él, y decide comprarse una pequeña cámara Bolex con muelle para «entrenarse» rodando cada día fragmentos de lo que ve en esta ciudad, su nuevo decorado de vida. Doce años más tarde, visiona por primera vez todos estos retazos de película acumulados y descubre con gran sorpresa «que había cosas que no paraban de repetirse», si bien durante todos estos años había pensado, ingenuamente, rodar cada día cosas diferentes. Y, según sus amigos americanos, lo que se repite sin parar en sus planos – la nieve, los árboles– no es en absoluto representativo de Nueva York. Entonces entiende, con efectos retardados, que, al querer captar la identidad de Nueva York, había filmado inconscientemente Lituania, que una imagen ausente asediaba sus imágenes, la de su pueblo y su país de origen.

Esta historia recuerda la de Raymond Depardon –también fotógrafo de Magnum– que envió a *Libération*, el 24 de julio de 1981, una foto de pura geometría mineral de edificios neoyorquinos, con un lavabo muy limpio en primer plano, acompañado de esta leyenda: «Servicios de señoras de la revista americana *Géo*, 450 Park Avenue. Tengo ganas de tomar fotos en la habitación. Tengo ganas de fotografiar a mi familia en Les Dombes. Pienso en

el campo... ¡ahora debe ser tiempo de cosecha!». Así pues, se pueden captar imágenes actuales de Nueva York con una imagen de la cosecha en los cultivos franceses en forma de sobreimpresión mental.

Jonas Mekas se da cuenta en aquel momento, con doce años de retraso, de su relación de hombre de imagen con la realidad. «Nueva York está aquí, es real. La calle está aquí. La nieve cae. No sé cómo, pero está aquí. Esto tiene su propia vida, claro (...) Mientras paseo con mi cámara, alguna cosa me aparece de repente. Cuando paseo por la ciudad, no dirijo conscientemente los ojos hacia aquí o hacia allá (...) Pero la mayor parte del tiempo, las cosas no paran de presentarse a ellas mismas y es mi cabeza quien las elige. Algunas de estas cosas que se presentan a ellas mismas me tocan la fibra, por ejemplo por su color, por lo que representan, y empiezo a mirarlas, empiezo a reaccionar a este detalle o a este otro. Naturalmente, la mente no es un ordenador. Y, a pesar de todo, funciona un poco como un ordenador y todo lo que se presenta está medido, confrontado con los recuerdos, con las realidades que se han grabado en el cerebro o en otra parte y todo esto es muy real.»

La última frase es capital: el hombre, cámara en mano, incluso en situación de captar la realidad, se enfrenta a dos estratos de realidad, la de aquí y ahora, y la de una realidad anterior ya grabada en su cerebro que distingue, entre las múltiples sensaciones propuestas por el flujo de las apariencias, ciertas configuraciones que le envían una señal. Estas señales captan su atención, exigen ser vistas y atrapadas. Y estas imágenes de fondo de pantalla mental, para continuar con la metáfora del ordenador, pueden proceder ya sea de recuerdos reales como de recuerdos de imágenes. En el imaginario que nos convierte en un sujeto singular, no existe ninguna diferencia entre una imagen nacida de la realidad y una imagen nacida de una imagen.

Proust escribe en *El tiempo recobrado* que todas nuestras impresiones tienen dos caras: una cara que viene de la cosa vista y otra que viene del interior de nosotros mismos. La primera mitad de esta impresión,

dice Proust, está «envainada en el objeto»: es esta la que persiguen los fotógrafos que creen que la pulsión fotográfica proviene de lo que tienen delante de sus ojos, y que es suficiente con que encuadren un fragmento de realidad para aprisionar el sentido y la emoción, forzosamente presentes en él. La segunda está «prolongada en nosotros mismos por medio de otra mitad que solo nosotros podríamos conocer» y que participa de nuestra propia memoria de sensaciones ya vividas en el pasado.

Durante mucho tiempo hemos querido creer –y muchos todavía lo creen o hacer ver que lo creen– que la vocación del fotógrafo de la realidad sería (expresión empleada más arriba) estar suspendido en el presente del mundo y detener en el flujo de sensaciones una imagen ontológicamente única, innata. Pero, si nos fijamos más de cerca, ¿no se trata quizá de una falsa evidencia? En la fotografía, ¿no existe una dimensión de ausencia? El hombre de la cámara de fotos, ¿no es antes que nada un hombre dotado de memoria cuyo pasado influye constantemente en las percepciones del presente? La fotografía también es una *cosa mentale*.

Quizá no existe ningún arte verdadero –incluida la fotografía– sin esta dimensión de ausencia, esta presencia en el corazón del acto fotográfico de una imagen de antes provoca que converja con la realidad presente. La pintura que copia de la naturaleza o un modelo no siempre se escapa de esta necesaria dimensión de ausencia en el acto de la creación. Cuando Matisse estaba pintando el retrato de Greta Moll, una obra por encargo, se encontró con una serie de dificultades y bloqueos que le hicieron dudar del resultado de este cuadro. Un día, al final, interrumpió impulsivamente una sesión de prueba, despachó a la modelo y se fue al Louvre, en una especie de estado de urgencia, para observar un cuadro de Veronese. Cuando volvió a su taller, acabó muy rápidamente su propio cuadro. Necesitaba la supresión del modelo y la interposición de una tercera imagen para acabar este retrato *in absentia*, en un cara a cara con él mismo y la pintura, liberado gracias a «la imagen de antes» del cuadro de Veronese. Francis Bacon a

menudo se refería a su inhibición a la hora de pintar en presencia del modelo, y eso que siempre eran amigos o personas próximas que no habrían tenido ninguna dificultad para posar para él. Prefería tener una fotografía de ellos para trabajar a partir de esta imagen tercera en su ausencia.

El cine siempre ha sido un gran proveedor de estas imágenes mentales que a veces sirven de antena y de filtro en nuestra percepción del presente. Una de las fuerzas del cine es incrustar en nosotros, en nuestra memoria visual y afectiva, unas imágenes que permanecerán en nuestro interior mucho tiempo, a veces sin que nosotros lo sepamos, ya que ni nosotros mismos podemos decir, en el flujo de imágenes de una película, cuáles se registrarán y afectarán después a nuestras percepciones. Las imágenes que tienen más fuerza de invasión no son forzosamente, como en la vida, aquellas de las que tenemos consciencia de que nos han «marcado». Su grabación obedece a mecanismos donde a menudo el inconsciente tiene un papel muy importante.

En una película menor realizada al final de su vida, casi *amateur*, rodada en 16 mm, King Vidor visita al pintor Andrew Wyeth, con fama de ser minuciosamente «realista», cuyas obras parecen responder con una precisión casi fotográfica a su vida, sus personas próximas y su entorno inmediato. Vuelve sin parar al mismo paisaje, allá donde vive, a los mismos modelos, los mismos decorados reales. La *Suite Helga* está compuesta por doscientos cuarenta esbozos de la misma modelo, Helga Testorf, realizados en secreto durante quince años, una modelo pintada temporada tras temporada, con diferentes luces y diferentes posturas de la vida diaria. Si existe un pintor para el que sea difícil imaginar que una imagen ausente asedie sus telas, este es él, aparentemente adepto a la fidelidad del instante presente y a sus sensaciones inmediatas y fugaces. En cambio, en este encuentro con Vidor, Wyeth no cesa de explicar al cineasta que *todas* sus telas (¡y ha pintado muchas desde los años treinta!) han nacido de la obsesión por

una de sus películas –*The big parade (El gran desfile)*– que vio por primera vez cuando era muy joven y después un número incalculable de veces. Los planos de esta película única han funcionado, dice él, como una reserva inagotable de imágenes matriciales, suficientes para alimentar una larga vida de artista. Incluso le describe el plano preciso en que se originan algunas de sus telas.

Los fotógrafos de Magnum no tienen la reputación de ser fotógrafos del imaginario, ni exploradores de su propia subjetividad. La experiencia de esta exposición es muy útil para reflexionar sobre el acto de fotografiar. Los fotógrafos de la realidad también fotografían, más a menudo de lo que pensamos, el instante y la realidad a través de otra imagen, para recuperar otra vez las palabras de Pavese: «Solo podemos evaluar una realidad filtrándola a través de otra. Únicamente cuando se *traspasa a otra*». Estas instalaciones de fotógrafos nos muestran cómo una imagen almacenada en la memoria consciente o inconsciente «pasa» a una imagen atrapada en la realidad presente. Y esta transición se efectúa en el caso de cada uno según unas modalidades que solo le pertenecen a él, aquello que lo convierte en un ser de memoria singular.

Existe otra cuestión que también preocupa a estos fotógrafos de Magnum: la fuerza de la ficción respecto al impacto de una fotografía en el imaginario del que la mira. Se supone que la fotografía de la realidad es incompatible con la idea misma de la ficción, pero para la mayoría de estos diez fotógrafos, el mundo ofrece a menudo unos efectos-ficción inesperados y fascinantes, y se equivocarían si se privaran de ellos –y no se privan–, ya que confieren a algunas de sus imágenes una carga afectiva ajena a su arte, procedente del cine de ficción.

La experiencia de Patrick Zachmann es absolutamente reveladora del proceso del que habla Pavese: el fotógrafo creer captar una realidad nueva, pero la ve a través de una imagen ausente, más o menos inconsciente, que le revela su visibilidad. El azar ha

querido que Patrick Zachmann, unos años antes de emprender su proyecto sobre la diáspora china por todo el mundo, asistiese, en Turín, a la primera gran retrospectiva de películas chinas en Europa. Después, todo sucedió como si, durante algunos años de estado latente, las imágenes de todas estas películas vistas en una situación de acumulación mental como es una retrospectiva hubiesen compuesto una especie de imagen condensada, no tanto la de una película precisa como la de una atmósfera visual, en que las figuras tienen dificultades para emerger del fondo, una cualidad calcárea de la luz. Unos años más tarde, en su largo periplo a través de los continentes, esta matriz figurativa, lentamente destilada por el tiempo, sin duda ayuda a Zachmann a rescatar de la realidad, donde estaban atrapadas, estas imágenes que tienen la fuerza emocional de las imágenes de ficción olvidadas y de repente resurgidas.

La propuesta de Bruce Gilden es del mismo estilo. Su fondo de pantalla mental es un conjunto de películas con una gran homogeneidad estética inscrito en su memoria creadora: el cine negro americano. En su manera de captar la imagen de los desconocidos que se cruza por la calle, busca el potencial de ficción latente en sus rostros, sus expresiones, sus posturas, y la parte de misterio y de suspense que arrastran con su sola presencia, aunque sea instantánea. Todos estos peatones se merecen una historia, de la que nunca sabremos nada, como ante un fotograma de película perdida y olvidada. Todos muestran cara de preocupados por un guión que solo les afecta a ellos, en el que parece que se jueguen la vida y estén ante ellos mismos en uno de estos momentos de verdad absoluta tan frecuentes en el cine negro.

Esta cuestión de la fuerza de elucidación de la ficción es el eje del proyecto de Donovan Wylie. Una obra de ficción, la película *Elephant* de Alan Clarke (con un guión minimalista basado en la pura repetición), es la que le ha hablado mejor de esta violencia que vivió diariamente en Irlanda del Norte. A veces, la ficción es

la que permite dar forma a un acontecimiento, cuyo sentido huye hacia todos lados en la hemorragia de las informaciones y análisis. «No nos llega ningún evento», escribe Walter Benjamin, «que no esté impregnado de explicaciones. Dicho de otra manera, casi nada de lo que nos llega beneficia al relato, casi todo beneficia a la información. La mitad del arte del relato consiste en proteger la historia que se expone de las explicaciones.» Es esta forma de bucle (y su título) el que Gus Van Sant tomó de la película de Clarke para explicar otro suceso de violencia, el de la matanza de Columbine, confirmando la fuerza de las formas ficcionales para ayudarnos a reflexionar sobre el mundo y sus acontecimientos más traumáticos. Donovan Wylie crea extrañas correspondencias entre los materiales documentales entrópicos de todo tipo (huellas de vidas privadas, películas de *amateurs*, archivos personales y anónimos) y la película de Clarke que condensa esta violencia y al mismo tiempo la «protege de las explicaciones».

Para Mark Power y Alec Soth, una ficción también se ha convertido en el medio adecuado, en un momento de su vida, para intentar averiguar su relación con el mundo. Mark Power ha encontrado en la película de Kieslowski, *Amator*, una condensación de sus propias contradicciones entre la vida privada y la vida de fotógrafo. El personaje de Kieslowski comprueba que filmar amplía su percepción y su consciencia de la vida, pero exige una distancia del mundo incompatible con una adhesión plena y total a sus propios sentimientos: filmar a los otros nos aleja inevitablemente de lo que hemos sido y de aquellos con los que vivimos. Esta dificultad que tiene Mark Power para reencontrar en el presente la imagen ausente, la de sus sentimientos y sus sensaciones infantiles, se traduce en el desenfoque de sus fotos (al mismo tiempo muy emotivo y muy bello plásticamente) y en el dispositivo que sirve para alterar las imágenes del pasado, de su pasado, capturadas por su padre. Para Alec Soth, la relación con el cine pasa por una identificación con un personaje de ficción, el proyeccionista itinerante

de la película *En el curso del tiempo*. Este personaje de ficción evolucionaba en un marco documental, el de las pequeñas salas de cine que pierden popularidad y están condenadas a desaparecer. Entre esta película, su director Wim Wenders y Alec Soth se establece una extraña relación. A pesar de tratarse de un cineasta alemán, Wenders percibió enseguida la necesidad de crearse un imaginario americano, que en su caso se traduce en la gran fotografía americana, cuya influencia es evidente en sus fotos de «lugares ordinarios» del Oeste americano. Alec Soth es un heredero legítimo de esta gran tradición que nace con Walker Evans, pero ha habido de hecho esta extraña vuelta a través de una película y de un director de cine europeos, para lanzarse a la aventura de esta búsqueda de salas de cine fantasmas en su propio país.

Gueorgui Pinkhassov sabe que en el corazón de su historia existe otro hombre de imágenes, Andrei Tarkovski, cuyas ondas de creación se han propagado por su propia vida y su propio trabajo de fotógrafo. Pero estamos muy lejos de una simple relación maestro-discípulo, ya que Pinkhassov se ha dado cuenta, gracias a este encuentro decisivo, de que estas ondas no emanan *ex nihilo* de la persona de Tarkovski, sino que el arte quizá solo está hecho de ondas que nacen, se expanden, se cruzan unas con otras y forman nuevos remolinos que a su vez se constituyen en nuevos focos de creación. En su instalación, se entrecruzan retratos de Tarkovski, las primeras fotos del mismo Pinkhassov y extractos de películas del cineasta. El mismo Tarkovski representa este movimiento ondulatorio con una gran nitidez en las gotas de agua que caen en el lago subterráneo de la gruta de *Stalker*, y dan a la superficie muerta del agua una nueva vida misteriosa y siempre cambiante. El sentimiento que emana del precioso retrato de Tarkovski en su lecho de muerte se une a esta metáfora de la superficie que da paso a imágenes ausentes que lo impregnan con lo invisible.

Para Gilles Peress, el encuentro no ha consistido directamente en una película, sin duda porque para

él una película realizada, testimoniada, habría funcionado más como un bloqueo que no como un recurso de lo imaginario. Es un libro, *Repérages*, de Alain Resnais, el primer libro de fotografías que le ha llamado la atención, un libro único que permite soñar a partir de imágenes de la realidad en una película que nunca ha existido. Las fotos de Resnais son documentales por excelencia, extractos de fragmentos del mundo, pero misteriosamente encierran un imaginario virtual, que todavía no se ha actualizado en una ficción, que las abre a unas presencias invisibles, pero de lo más sensibles. Unos fantasmas de ficción asedian estas imágenes. Gilles Peress opta por ir a buscar localizaciones para una película que quizá no existirá nunca en el Nueva York actual, muy real. Es, sin duda, la mejor manera de acercarse a los fantasmas que asedian esta ciudad desde el 11 de septiembre, de fotografiar la ausencia.

Harry Gruyaert aporta en su instalación una clave esencial para entender su obra fotográfica y su relación del todo singular con el cine. Una película –muy bella– rodada en el momento de separarse de una mujer querida, nos da esta clave. El joven Harry Gruyaert filma con la energía de la desesperación –una desesperación cuidadosamente mantenida a distancia mediante una forma impecable y una elegancia hipertensa– una mujer joven muy real, su rostro, su cuerpo, su intimidad, como para exorcizar la separación inminente, elaborar el duelo por esta mujer a través de este acto violento de atrapar por última vez su apariencia.. Filma, literalmente en el presente, la desaparición de su vida de esta mujer querida. No es extraño, así pues, que le llamasen la atención las películas de Antonioni con tanta fuerza e insistencia: de eso mismo tratan las películas del cineasta italiano alrededor de los años cincuenta y sesenta: filmar la desaparición de los personajes y analizar con su cámara las huellas que ha dejado en la realidad esta desaparición. Las fotos de Harry Gruyaert llevarán posteriormente la marca imborrable de este trabajo de duelo sobre la figura humana, siempre peligrosa al acercarse (como si acercarse

implicase arriesgarse a verla desaparecer), siempre susceptible de desvanecerse en el decorado. El hecho de dominar impecablemente la forma de sus imágenes será a partir de entonces como exorcizar este peligro de que la imagen sea solo la moneda de cambio de una desaparición irremediable.

El azar, que sabemos que no existe para el inconsciente, hizo que el camino del joven Abbas se cruzase un día en un cineclub, en Argelia, durante la guerra de Independencia, con la película de Rossellini *Paisà*. En aquel momento se encontró confrontado, antes de experimentarlo personalmente como fotógrafo, con la manera como el cineasta italiano relata unos episodios de guerra y de violencia de la forma documental más rápida y más brusca. Pocos cineastas han sido capaces de poner en escena con tanta sinceridad la velocidad, la brutalidad y la confusión de una ejecución sumaria por un grupo con sed de venganza. Esta secuencia funciona desde entonces como la imagen mental *más real* de los últimos combates de liberación de Italia, de la violencia de los italianos hacia los otros italianos. Abbas pone al día en esta instalación los tropismos que lo conducirán, a partir de este choque imaginario inicial, a fotografiar, durante la Revolución iraní de 1979, unos acontecimientos parecidos a los filmados por Rossellini, y a buscar inconscientemente en la peor de las realidades, la de las guerras civiles, las fuerzas de evocación y de inscripción de la ficción cinematográfica.

El sueño un poco alocado e imposible de Antoine d'Agata –que precisamente extrae su belleza y su inocencia de esta locura e incluso de esta imposibilidad– es intentar con su cámara y su aparato fotográfico entrar de contrabando en el universo de una película, *Ai no corrida (El imperio de los sentidos)* de Nagisa Oshima. Otros antes que él han tenido este sueño infantil de abolir la frontera entre lo imaginario y la realidad, entrar en el universo de una ficción querida y deseada, al estilo del héroe de *Brigadoon* de Vincente Minnelli, que renuncia al final de la película a

la realidad de Nueva York para volver a vivir en el pueblo imaginario de Brigadoon. Por este motivo, d'Agata opta por sumergirse durante algunos meses en el Japón de la noche y filmar su propio descenso a las espirales nocturnas del Tokio actual, sabiendo, sin duda de manera un poco desesperada, que esta búsqueda sólo es posible en los cuentos, como en el caso de Alicia cuando cae en el pozo vertiginoso después de perseguir al conejo hasta su madriguera.
A. B.



BRUCE GILDEN

EL CINE NEGRO AMERICANO

«Como podéis ver, estamos volando por encima de una isla. Esta ciudad. Una ciudad concreta. Y esta es una historia de una serie de personas. Y también una historia de la misma ciudad. No se fotografió en un estudio. Por el contrario. Barry Fitzgerald –nuestro protagonista–, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, y los otros actores interpretaron su papel en las calles, los apartamentos, los rascacielos del mismo Nueva York. Y, juntamente con ellos, unos cuantos miles de neoyorquinos interpretaron también sus papeles. La ciudad es esto. Los pavimentos calientes en verano, los niños jugando, los edificios de piedra desnuda, la gente sin maquillaje.»

*A The naked city (La ciudad desnuda),
Jules Dassin, 1948*

«He hecho muchas cosas, pero nunca he matado a nadie... No sé qué le diré a Dios cuando llegue el momento.»

*En The naked city (La ciudad desnuda),
Jules Dassin, 1948*

«Hay una cosa que quiero que tengas clara: soy yo quien piensa, las órdenes las doy yo.»

*En The street with no name (La calle sin nombre),
William Keighley, 1948*

**«¿Alguna vez has querido olvidar algo?
¿Alguna vez has querido recortar un trozo de tu memoria o borrarla?»**

En Detour, Edgar G. Ulmer, 1945

«Los pacientes que se encuentran bien tienen permiso para reunirse en este pasillo. Lo llaman “la calle”.»

*En Shock corridor (Corredor sin retorno),
Samuel Fuller, 1963*

«La ciudad también puede ser solitaria. A veces, la gente que nunca está sola es la más solitaria.»

*En On dangerous ground (La casa en la sombra),
Nicholas Ray, 1951*

**«¡Socorro! Que alguien me ayude!
Socorro!»**

En Touch of evil (Sed de mal), Orson Welles, 1958



MARK POWER
KRZYSTOF
KIESLOWSKI
AMATOR

MEMENTO MORI

Amator (El aficionado) no es una gran película y ni mucho menos la mejor de Kieslowski, pero la primera vez que la vi (hace solo tres años, arriba de todo de un edificio en Varsovia), me sentí incómodo. Esta película me reveló algo de mí mismo que no me gustaba. No me esperaba esta reacción. Nadie me había obligado a ver esta película y no había previsto que cambiaría mi vida.

Acababa de empezar un proyecto en Polonia sobre el que todavía hoy trabajo: un estudio fotográfico de un país en transición. Seguramente es un objetivo temerario, pero lo sigo persiguiendo viaje tras viaje y *Amator* me acompaña sin falta en todos ellos.

Esta película, como todas las primeras de Kieslowski, enseña la Polonia bajo el régimen comunista, y explica el pasado del país. En este sentido, sin duda no es tan eficaz como el *Decálogo* (el lugar donde se ha rodado este ciclo curiosamente se puede ver desde la ventana de este mismo edificio en Varsovia), pero aporta igualmente un testimonio interesante. A pesar de todo, si me siento vinculado a *Amator* no es solo por sus referencias históricas.

A menudo se alude a *Amator*, realizado en 1979, como la obra más autobiográfica de Kieslowski, que marca un giro en su carrera, constituida hasta entonces por películas comprometidas políticamente, donde la parte íntima estaba ausente. El último plano de la película, donde el protagonista, Filip Mosz, gira la cámara hacia él, marca profundamente esta ruptura.

Filip y yo compartimos muchos rasgos de carácter: una personalidad un poco obsesiva, una desvinculación en la manera de observar el mundo, una dificultad para expresar las emociones, la culpabilidad de no conseguir equilibrar la vida profesional y la personal. El equilibrio frágil de Filip entre trabajo/ocio/familia es cuestionado por unas

teorías sobre la responsabilidad moral y social del artista, tema recurrente de la película. Con críticos auténticos y realizadores auténticos que hacen su propio papel o bien un pastiche de ellos mismos, Kieslowski se posiciona claramente sobre este tema. En un concurso de películas *amateurs* donde Filip gana el tercer premio, un juez pone en duda la implicación personal de los candidatos: «Hablan de compromiso social, pero de hecho revelan un conocimiento fruto de la televisión y las noticias más que de la experiencia personal.» Dicho de otra manera, en el mundo de Kieslowski, «el trabajo es la vida», una afirmación que finalmente acabará con la frágil existencia que Filip y su mujer se han construido. Cuando Irina lo abandona, Filip encuadra su marcha con los dedos, como si solo fuese un personaje de su película.

Cuando mi padre era joven, era un apasionado de la fotografía. Su tema preferido eran los barcos. En la marina mercante hizo, un poco al estilo de Becher, una recopilación de fotografías de petroleros tomados de lejos, siempre perfectamente rectos, paralelos al horizonte –una estética que anunciaba su futura carrera de ingeniero–. Unos años más tarde, de adolescente, descubrí, polvoriento en las buhardillas, su zoom improvisado, un objetivo fotográfico fijado a una maceta de flores del revés. Cuando pienso en ello, estoy seguro de que esto tuvo un papel catalizador en mi deseo de convertirme en fotógrafo.

Mi padre tenía una cámara súper 8 Revere, un modelo americano muy común en aquella época. La utilizaba principalmente durante las vacaciones –mi padre no era Filip Mosz (afortunadamente)–. Recuerdo la emoción que sentíamos cuando nos dejaban en el buzón el sobre amarillo de Kodak con una película acabada de revelar. Aquella tarde, nuestra pequeña familia se reunía para contemplar la versión paternal de las nuevas vacaciones superadas. Aquí presento algunos extractos de aquellas películas, fragmentos de una vida familiar perfectamente ordinaria.

Sentados juntos en la habitación, bajo la tenue luz, quizá teníamos la sensación de que aquello duraría para siempre. De hecho, ahora, cuando miro estas películas, pocas cosas me hacen pensar que podrían pasar a la posteridad. La mirada de mi padre se entretenía más en un barco que llegaba al puerto o en el motor de un avión contemplado desde una ventana que en mi madre, mi hermano o en mí. Y no se lo reprocho.

El 19 de septiembre de 2005, murió mi estimada madre. Inevitablemente, esta terrible pérdida me hizo mirar hacia un pasado que había quedado muy atrás, recuerdos de infancia confusos y dispersos, largos veranos soleados y alegres –una historia que el tiempo ha abreviado y que ahora se llena de tristeza y afectación–. Todas estas preguntas que nunca se han hecho y han quedado sin respuesta... todas estas penas. Mi madre era el vínculo con este mundo pasado y ahora, más consciente de mi propia mortalidad, sé que también será el vínculo hacia un mundo próximo.

En *Amator*, hay una escena que encuentro especialmente conmovedora. Un amigo de Filip, Piotrek, le pide que lo filme mientras conduce su camioneta, un furgón funerario de segunda mano. Filip se pone a ello, antes de hacer un movimiento panorámico con la cámara hacia arriba hasta la ventana desde donde mira la madre de su amigo. Más adelante, en la película, esta mujer muere, pero extrañamente Piotrek no va al entierro de su madre. Filip se encuentra a su amigo en su minúsculo apartamento, apesadumbrado, incapaz de ver cómo enterraban el cuerpo de su madre. Le dice a Filip que quiere ver la pequeña película que había rodado inocentemente unas semanas antes y la mira de manera obsesiva, acercándose de forma ingenua y desesperada, a una vaga noción de inmortalidad. Estos pocos planos tan preciosos parecen ser todo lo que le queda.

Entre estas fotos hay una de mi madre, con unos años menos de los que yo tengo ahora, bella, feliz, llena de

vida. Pero para los que no la conocen, estas imágenes solo son clichés que se añaden a la multitud de fotos de familia que saturan el mundo. Todos tenemos clichés de este tipo, constituyen la base de la mayoría de nuestros recuerdos y no pretendo que conmocionen especialmente al público. Es una verdad dolorosa que cuesta aceptar.

No había vuelto a Leicester, esta ciudad del centro de Inglaterra donde había crecido, desde hacía casi veinte años. Sentado en mi camioneta ante nuestra antigua casa, observaba las idas y venidas de los nuevos ocupantes y sentí una inmensa tristeza. De repente, la vida parecía tan corta y tan preciosa. Detrás de mi objetivo, con los ojos anegados en lágrimas, vi el carácter imprevisible del recuerdo, su belleza, su fragilidad, las mentiras que nos explica y que nos queremos creer desesperadamente.

Entonces, un poco como Filip, giré el objetivo hacia mí. Las fotografías veladas, imprecisas, de los lugares de mi infancia, solo representan *mi* verdad. No, no fue una experiencia de catarsis (seguramente es un concepto de ficción). No me *ayudó*. Pero, a través del sentimiento profundo de pérdida, quizá llegué a un punto donde con la objetividad, es decir, el mundo tal y como se nos presenta, ya no es suficiente.

Mark Power
Enero de 2007

Este trabajo está dedicado a la memoria de Doris
Emily Power (1930-2005)

FLOU

OLIVIER ASSAYAS



Para evocar las fotos que el duelo de su madre inspiró a Mark Power,* el cine es *a priori* la última cosa que se me habría ocurrido y, a pesar de todo, está muy presente porque, para bien o para mal, parasita la totalidad de la experiencia humana.

Espontáneamente, habría empezado por el *flo* y por la luz, por la claridad irreal que envuelve a las sombras del recuerdo; y por esta extraña indeterminación que sume a las pobres referencias de infancia suburbana, una escuela, un aparcamiento, un cruce, una estación, un paseo de chopos, en la angustia del ser humano frente al tiempo.

¿Por qué el amarillo de una iglesia, el amarillo de una rayuela y el de un camión se corresponden de una imagen a la otra y nos llaman la atención? Pues porque simbolizan el alma de la experiencia más ordinaria del ser humano, porque personifican la belleza que no vemos, la de un rayo de sol, una imagen fugaz que captamos al vuelo desde la ventana del tren, una sensación que solo podemos analizar una vez desaparecida: y si el *flo* es impresionante es precisamente porque nos dice que la nitidez se ha perdido para siempre, que la infancia se ha perdido para siempre, solo permanece la memoria de lo que ha cautivado al mundo. Por ejemplo, se puede explicar mediante una foto donde la lluvia hace brillar la calzada como una placa metálica, donde una barraca de barco en los márgenes de un lago puede ser el centro del mundo y, durante un instante, la materialización de la felicidad se puede *evocar*, pero no se puede volver a vivir.

Lo real se ha perdido. La inmediatez se ha perdido.

La percepción ha huido. Pero, exactamente, ¿dónde ha ido a parar? Los vestigios que quedan, ¿qué valor tienen? Algunas fotos *amateur* realizadas por el padre del fotógrafo, películas de 8 mm, testigos también del milagro de la transmutación de la realidad en luz y en imágenes, ante los ojos de un niño. Su poesía reside en el hecho de que pertenecen a un ritual oficiado por el padre de Mark Power, pero,

¿se acaba aquí su aura? Quizá. Finalmente, existe la sospecha de que todo esto sea tan íntimo y, sin duda, tan terriblemente banal también, que no se pueda compartir. Que la mirada ajena pase por encima de ellas y las condene, cruelmente, al estatuto indiferenciado de *found footage* genérico. Un sentimiento insostenible y al mismo tiempo irrefutable, en particular para aquel habitado por el duelo. En este caso, el de la mirada de aquella que lo había observado de niño, que continuaba haciendo de vínculo entre pasado y presente, y que ha desaparecido completamente, dejando al artista como único depositario de su experiencia ante la cuestión de su comprobación y perpetuación.

Y qué paradoja es para él *saber* que la verdad está allí donde los otros no la pueden encontrar, en la memoria desaparecida de su madre y también en las imágenes sin pulir de su padre. Es más sencillo para los demás distinguirla en las fotografías de Mark Power, que, sin embargo, son secundarias por el hecho de que se derivan de las anteriores y que son ficticias –también podemos decir artísticas–, cuando la mirada de sus padres, en cambio, es de una autenticidad innegable, ya que permanece en el punto exacto donde empezó todo. Pero, ¿se podría considerar quizá un elemento de respuesta, una indicación de que la verdadera cuestión residiría en el diálogo entre el arte y la verdad?

Una indicación de que el ejercicio más elemental, más intuitivo del arte, obligaría al más espontáneo de los creadores a hacerse teórico de su propia práctica, no solo a plantearse algunas preguntas *difíciles*, sino también a responderlas *bien*, si no se quiere perder lo esencial y ver cómo se volatiliza la verdad que tenía en las manos. Y es que la cuestión es saber dónde se encuentra esta verdad tan frágil, que no está ni en la grabación del padre ni en la memoria perdida de la madre, ni tampoco, sin duda, en las imágenes del hijo huérfano, determinadas por su incapacidad intrínseca de captar la emoción perdida, condenadas a no ser nada más que su eco lejano.

Ante este enigma, Mark Power recordó que Krzysztof Kieslowski había rodado, en el año 1979, cuando el fotógrafo tenía veinte años, una película al mismo tiempo manipuladora y poética, una fábula didáctica falsamente ingenua y auténticamente inquietante titulada *Amator*, cuyo tema es precisamente este juego de falsas apariencias.

El protagonista es un joven sin la más mínima educación artística, una especie de «buen salvaje» enfrentado –por el simple hecho de encontrarse con una cámara en las manos– a los dilemas éticos más brutales y sutiles que plantea la grabación del mundo: surgen en desorden y con toda su gravedad. La pregunta es: ¿existe una realidad sobre la que todos nos podríamos poner de acuerdo? Y si es que sí, ¿se puede captar frontalmente? ¿La subjetividad y las preocupaciones del que observa son compatibles con las de los observados? Las cosas ¿son tal y como parecen ser, o quizá su cara visible solo nos muestra un fragmento, eventualmente engañoso, de la verdad que ocultan y de la que podemos muy bien sospechar que podría ser dialéctica? En términos más triviales, ¿la vida y la observación de la vida se avienen? Lo que observa, tomando la distancia que le permite hacerlo, ¿se extrae de lo auténticamente humano o bien continúa formando parte de ello?

Kieslowski, con este pragmatismo a veces brutal con que trata los temas más abstractos, no tiene miedo de dar respuestas. La realidad es múltiple, pero, por el hecho de ser múltiple, solo se puede captar con una subjetividad condenada a no ser nunca exhaustiva. No, esta subjetividad no es forzosamente compatible con la de los objetos, y eso no es tan malo. Sí, es difícil observar, adoptar el lugar del que graba la vida, del que da testimonio de ella y al mismo tiempo vivir, realmente: con todo lo que eso implica de destructivo para uno mismo y de rebote para las personas próximas. Sí, las cosas se nos presentan bajo una apariencia engañosa, o quizá más bien nuestros prejuicios sociales, culturales, ideológicos, se consuelan en esta superficie que a menudo resulta ser un espejo; la peor máscara con que se puede disfrazar

una realidad que siempre es compleja, contradictoria, infinitamente *delicada*. Aunque, en Kieslowski, y esto produce un cierto malestar, el discurso de lo verdadero es el de lo *político*, que nos dice que los pequeños compromisos, los pequeños engaños –que tendríamos tentación de denunciar–, solo se pueden entender dentro de una perspectiva más amplia de un gran proyecto, el del poder, árbitro benevolente que, desde el otro lado del espejo, se encarga de reequilibrar el mundo jugando simultáneamente con el bien y con el mal, la verdad y la mentira. Una observación inquietante, y discutible, incluso para el protagonista de *Amator* que, para salir de este enredo, gira su cámara hacia o contra sí mismo. Un gesto perfectamente teórico que, claro, no lo salvará del círculo infernal de las contradicciones.

Eso si no consideramos que, al desligarse de las cuestiones éticas que gobiernan la circulación entre los engranajes del mundo material y su representación, pueda acceder, buscando en sí mismo la universalidad del ser humano, decidiendo que desde ahora su campo de exploración estará allí, en el arte como ámbito de una subjetividad absoluta, donde puede producirse una especie de verdad dentro mismo de la contradicción y la mentira.

En una secuencia, que no es la más inspirada del relato, el director de cine *amateur* filma por casualidad a la madre de uno de sus amigos. Más tarde, cuando esta muere –con la finalidad de la demostración–, va a su entierro y se da cuenta de que su hijo no está: se lo encuentra en casa mirando las imágenes de su madre, maravillado porque gracias a su magia es en cierta manera como si todavía estuviera presente.

Esta escena, basada en una idea muy ingenua, incluso primaria, provoca una reacción en Mark Power, ya que le recuerda su duelo y lo enfrenta a los sentimientos que le suscita y a la problemática de su autenticidad. Con todo, la madre difunta de la ficción de Kieslowski no aparece en estas imágenes, no más que la madre de Mark Power en las películas de su infancia. Y la

emoción que siente, que no aparece en *Amator*, se debe estrictamente a la subjetividad del fotógrafo que proyecta en ella su duelo en una inversión del dispositivo cinematográfico. Se ha afinado todavía más, es la misma ausencia una y otra vez. El amigo del cineasta *amateur* es el *único* que ve lo que el ojo de la cámara no ve mientras filma, de la misma manera que el padre de Mark Power no vio, mientras lo filmaba, lo que su hijo puede captar ahora en la película, lo que, al fin y al cabo, nadie más ve. A no ser que...

A no ser que la respuesta no esté precisamente en esta superposición de una *escena* de la película y de un *momento* del proceso del fotógrafo. A no ser que el reto del cine, puesto así en escena, no sea su capacidad de describir no tanto un estado de la realidad o una emoción determinada, sino la multiplicidad de sus estados y la perspectiva de los sentimientos que nos provoca. ¿Y si el cine fuese el lugar, al mismo tiempo *plástica* y *narrativamente*, donde se cuestionase la perspectiva monocular, en beneficio de un espacio cubista que representase el mundo bajo todos los ángulos a la vez? En pocas palabras, ¿y si la especificidad del cine fuese su capacidad para problematizar la realidad, cuando el hecho mismo de esta problematización contiene una forma de verdad?

En este sentido, la cuestión no se resuelve en la circulación entre la película de Kieslowski y las fotos de Mark Power, sino más bien en la elucidación de la realidad mediante la geometría en el espacio propio del cine. En resumen, «todo se comunica», como no cesa de repetir la Sra. Arpel mientras enseña su moderna casa en *Mon Oncle (Mi tío)* de Tati; y como repite Kieslowski en *Amator*, proporcionando a Mark Power la clave que le permite descifrar el enigma con el que tropieza cuando confronta la experiencia de su duelo y su sufrimiento con las herramientas de su arte.

Y es que la verdad que busca es al mismo tiempo en todas partes y específicamente en ningún sitio. Reside precisamente en la manera como se problematiza la totalidad de su experiencia, imitando al cine. *También*

se encuentra en las películas de su padre que, en medio de la niebla del recuerdo, de su luz sensual e irreal, tal como Mark Power la plasma en sus imágenes, están en cambio cargadas de la belleza radiante de los instantes perdidos de la infancia que, ella misma, se refleja y da su toque de gracia a las fotos; pero este círculo no es evidente, también se debe pensar y, una vez pensado, se debe decir, y esto es exactamente lo que hace Mark Power que, con las palabras, en un texto autoanalítico que acompaña a sus imágenes, acaba haciendo un retrato de sí mismo de una manera parecida, pero también, creo yo, más íntima, más conmovedora y más conseguida que el protagonista de *Amator*.

La escena se sitúa en Leicester a donde, por primera vez en veinte años, vuelve Mark Power después de la muerte de su madre. Para el coche ante la casa donde solía vivir su familia. Los nuevos inquilinos están atareados, van y vienen. Observa a través del objetivo de su cámara de fotos mientras las lágrimas le empañan los ojos. Es en este momento cuando, al margen del hecho de la pérdida de su madre –al margen de su narración, quiero decir– en un lugar cuyo presente se le escapa y cuyo pasado se ha perdido para siempre, el tiempo se abre bajo sus pies y la emoción lo abruma, desembocando en una única cosa que lo invade todo: el *flou*.

Lo que enturbia sus fotos, el del agua que distorsiona las películas *amateurs* de su padre en el dispositivo que ha inventado para la exposición de la Cinemateca Francesa, y que nos dice con un pudor que nos deja estupefactos que en este instante, sólo en este instante, se ha producido la verdad que unifica todo el resto, la verdad por la que se debe mesurar todo el resto, la verdad a la que debe llegar el interlocutor, el espectador.

Pero desde el momento en que el artista también se cuestiona, recorre todos los meandros del camino e incluso se pierde en sus *cul-de-sac*, lo que ha conquistado, lo que puede compartir ahora, es la simplicidad de la evidencia. O.A.

* El dispositivo es el siguiente: unas fotografías grandes ligeramente borrosas que van acompañadas de una proyección vertical, en una superficie líquida, de películas *amateurs* que evocan la infancia del artista, realizadas por su padre. Unas olas alteran regularmente estas imágenes para evocar el desenfoque de las fotografías.



**GUEORGUI
PINKHASSOV**

**ANDREI
TARKOVSKI**

**EL ESPEJO
STALKER**

Recuerdo mi reticencia la primera vez que fui a ver *Solaris*.

Fue mi vecina, estudiante de la facultad de periodismo, quien me convenció para ir. El objetivo era de lo más interesado: le habían pedido, en la facultad, que redactase una crítica sobre esta película. No tenía ganas de verla. En primer lugar, me habían hablado muy mal de ella. En segundo lugar, todavía no había digerido una antigua decepción. En aquel momento (todavía estaba en el ejército), estaba impaciente esperando la salida de *Andrei Rubliov*; había oído hablar mucho de ella y el hecho de que hubiera estado prohibida todavía la hacía más atractiva a mis ojos. Había convencido a mis colegas de que me acompañasen: ¡no aguantamos ni un cuarto de hora! Estaba muy decepcionado y llegué a la conclusión de que Tarkovski no estaba hecho para mí.

Así pues, cuando fui a la sesión de *Solaris*, me temía lo peor, sin contar que la vecina, cuyos bellos ojos me habían persuadido, me había dejado plantado. Decidí que sólo me quedaría diez minutos, pero se produjo un acontecimiento totalmente imprevisible: al cabo de diez minutos, la sala en pleno se levantó para irse, y yo fui el único espectador que se quedó. Por primera vez en mi vida, tenía la impresión de recibir un mensaje personal. La presión del inconsciente colectivo que me había alejado de *Andrei Rubliov*, no tuvo la más mínima influencia en mí aquella vez. En estado de *shock*, tenía la profunda sensación de que el artista se dirigía directamente a mí, y sólo a mí, que me desvelaba mis secretos más ocultos, que ni tan sólo yo conocía.

Antes ya había experimentado un sentimiento así: una mezcla de claridad, de dulce tristeza, de ligereza, de solemnidad también, la que preside la revelación de un gran misterio. El altar de Van Eyck en Gante, la luz plateada de Vermeer, las fugas de Bach, los cazadores congelados de Bruegel y sus perros mojados, que sólo tienen que dar un paso para volver al calor de su hogar, todo ello me había quedado en la memoria, pero de manera incierta, fragmentada. El vínculo que unió estas impresiones que estallaban

en una misma respiración, un mismo movimiento, una misma armonía, me esperaba tras un umbral que todavía no había cruzado. Las películas de Andrei Tarkovski fueron este umbral.

Tuve muchísima suerte: pude conocerlo y pasar muchos momentos con él. Le gustaron mucho mis retratos de Nadejda Mandelstam, y un día me invitó a casa de su padre y me pidió que le hiciese unos retratos. Le dejé uno de mis aparatos y fotografiamos juntos a su padre. Nunca había conocido a nadie tan amable, condescendiente y digno. Más tarde, volví a casa de su padre para llevarle las fotos. Fuimos a pasear por los bosques limítrofes y me confesó, como si nos conociéramos desde hacía años: «Su visión del mundo me resulta muy próxima. A mí también me gusta observar la vida que se estremece en los charcos de agua».

Gueorgui Pinkhassov



DONOVAN WYLIE

ALAN CLARKE

ELEPHANT

NACIDO EN BELFAST

Nací en Belfast en 1971, de padre protestante y madre católica. Viví en Belfast hasta mediados de los años noventa, cuando me instalé en Inglaterra. Me casé, tuve un hijo y un buen día me di cuenta de que nunca más volvería a vivir en Irlanda del Norte. De todas formas, tenía ganas de volver para observar las cosas desde otro ángulo, con más distancia. Empecé a cuestionarme lo que hasta el momento me había parecido evidente. Nacido de una unión entre un protestante y una católica, no conocía bien ninguna de las dos comunidades, porque mis padres siempre habían querido mantenerse al margen de las ideologías religiosas. Hace unos años, mi tío abuelo paterno murió. En su casa descubrí numerosos archivos conservados a lo largo del tiempo: álbumes de recortes, álbumes de fotos y películas súper 8.

En Irlanda del Norte, es muy habitual confeccionar álbumes con recortes de prensa. En todos estos archivos familiares, se percibe un choque y una tensión entre la cosa pública y la cosa privada, el destino individual y el colectivo, la vida cotidiana y la irrupción de la violencia... Y estos antagonismos son la base de mi trabajo. En una página del álbum de recortes, una muerte sectaria; en la siguiente, una boda en la región; después, otra muerte sectaria, seguida de una fiesta de jubilación... En la película de súper 8 rodada por mi primo, algunas imágenes recuerdan directamente los recortes de prensa del álbum de recortes. De la misma manera que en las fotos de familia, aparecían algunas personas mencionadas en los periódicos locales... De hecho, todos estos documentos proceden de una misma fuente, de una misma familia, de una misma comunidad. Son las ramificaciones de una misma historia.

Al descubrirlas, me adentré en el corazón de una realidad de la que siempre había estado protegido, o alejado en cierta manera, pero a la que me sentía muy unido. No comencé realmente a ver el lugar donde había crecido hasta que me fui de allí. Cuando era niño, a menudo pasaba delante de las bases

militares y las estaciones de policía, huellas físicas de la segregación en la ciudad, pero no las veía. En realidad, toda esta violencia se había convertido, con el paso del tiempo, en un elemento banal de nuestra vida cotidiana. Es la misma naturaleza de los conflictos. Por ejemplo, las bases militares, esas inmensas fortalezas, se alzaban en el mismo centro de una ciudad, con torres de vigilancia de quince metros de altura. ¿Por qué en este lugar preciso? Porque el ejército no era capaz de distinguir entre un terrorista y un habitante de la zona. Nadie sabía quién era el enemigo, pero estaba. Y muy presente.

Estos objetos a los que me siento ligado, que están vinculados al conflicto, vinculados a una experiencia colectiva, son los rastros de una memoria que el público descubrirá. Paralelamente, en la exposición he optado por mostrar mi trabajo en *The Maze*.

La prisión *The Maze* es un lugar con un gran simbolismo en Irlanda del Norte, construido a principios de los años setenta para encarcelar a los terroristas de los dos bandos. Más de veinte mil personas (una cifra increíble para una población total inferior a un millón y medio de habitantes) estuvieron encarceladas. Esta prisión estaba destinada a criminalizar a los activistas políticos. El gobierno británico nunca les permitió acceder a un estatuto de prisioneros políticos. Eran tratados como criminales, merecedores de penas reservadas a los criminales. Fue un fracaso absoluto. A principios de los años ochenta, los detenidos republicanos y los miembros del IRA iniciaron una huelga de hambre para reclamar un estatuto de prisioneros políticos, para gozar de una mayor libertad. Después de la muerte de ocho huelguistas, se modificaron todas las reglas de la prisión y los prisioneros obtuvieron más autonomía. Al final, el proceso de paz se negoció largamente en esta prisión.

En el año 2002 me pidieron que fotografiase *The Maze*. Mi primer reflejo fue negarme. ¿Por qué debía fotografiar ese lugar que veíamos cada día en los medios? Pero cuando entré en el recinto de la prisión, me quedé inmediatamente fascinado

por su arquitectura, sus dimensiones increíbles: la pared exterior mide casi cinco kilómetros! La prisión está toda en una planta, no hay ninguna escalera, ningún escalón. Se puede recorrer durante horas y perderse, ya que todo es idéntico. Una arquitectura concebida para desorientar a los prisioneros, para humillarlos. Una inmensa trampa humana. Enseguida comprendí que debía fotografiarla.

Las tomas de vista duraron cien días, desde 2002 hasta 2003. Utilicé mil películas. Con todo, el trabajo que expongo lo hice en los cinco últimos días. Al principio, la representación de *The Maze* me pareció como una apuesta. Ahora, mi trabajo parece directo y sencillo, pero llegar a este resultado fue una pesadilla. En diversas ocasiones, incluso tuve ganas de dejarlo. Me daba cuenta de que representar lo que por esencia es un lugar histórico era algo imposible. Porque mi subjetividad siempre sería mal interpretada. A pesar de todo, a medida que me iba desanimando, entendía que la prisión no era sólo una serie de paredes, de celdas y de puertas. Era todo un sistema, extremadamente elaborado y perfecto. Todos los detalles se habían pensado y planificado. Aprendí a conocerla en profundidad, desde el interior, como si fuese una verdadera personal. Entonces fui capaz de trabajar siguiendo su lógica. El problema de la representación pasó a un segundo término, porque lo que realmente quería representar era la idea inherente al lugar.

¡Es una experiencia extraña encontrarse dentro de una prisión sin detenidos pero «lista para ser utilizada»! Se parece a la visita de un *show-room*: «Esto es lo que compraré». Una de las series de mi trabajo está formada por veinticuatro celdas. Cada una de la prisión consta de veinticuatro celdas. En cada una hay una cortina diferente. ¿Por qué las cortinas eran todas diferentes? Seguramente un guardián respondería: «Queríamos que el lugar fuera un poco más agradable». Una respuesta bastante sorprendente en un lugar así, ¿no? Las cortinas son importantes porque confieren al lugar esta impresión de normalidad. Ahora bien, en Irlanda, la normalidad siempre ha estado mezclada con la anormalidad.

Tenía dieciocho años y estaba cenando en casa con la familia. Aquella noche abrió las noticias de la televisión la polémica suscitada por la película *Elephant*, realizada por un británico, Alan Clarke. Más tarde, aquella misma noche, la pusieron y, naturalmente, la vi.

Esta película siempre me ha atormentado, como si no pudiera librarme de ella. A medida que me hacía mayor, la fui entendiendo mejor. Se centra en la noción de aceptabilidad, y es muy representativa de los años ochenta. Cuando la veo ahora, vuelvo inmediatamente a sumergirme en la atmósfera de aquellos años. Aparentemente, en aquel momento la situación en Belfast era muy tranquila, pero imperaba una gran tensión. Era opresivo. El tema de la marcha es lo que crea la tensión en *Elephant*. La marcha es un acto muy simbólico en Irlanda del Norte, como lo demuestra la película de mi primo, *The Orange Marching Day*, filmada a principios de los años ochenta en Cookstown. Es un día de fiesta para la mayoría de la gente, aunque en el fondo se trate de una procesión tribal: los desfiles de la Orden de Orange celebran la victoria de Guillem d'Orange contra el rey católico Jaime II de Inglaterra, hace unos cuantos centenares de años! Estos desfiles me recuerdan mucho a *Elephant*...

Aunque parezca extraño, en aquel momento no me chocó la violencia de la película, sino más bien la habituación y finalmente la aceptación de esta violencia diaria. En aquel entonces, en Irlanda del Norte, cada mañana cuando nos despertábamos escuchábamos en la radio: «Un hombre ha sido asesinado en una parada de autobús... un hombre ha sido asesinado mientras esperaba un taxi.» Era algo banal, que pasaba casi desapercibido. Me impresionó la manera como la película conseguía expresar esta idea de forma tan eficaz. En muchos sentidos, es un documental conceptual.

Hablé de esta película con algunos terroristas. ¡Incluso se me ocurrió la idea de hacer una película sobre terroristas hablando de *Elephant*! No les gustó en absoluto. «Matar no es eso», me decían. Después presumían de los crímenes que habían cometido, los

explicaban con pelos y señales, y su ego se inflaba a medida que lo iban relatando, eran «los héroes de la nación», etc. No habían entendido que en realidad la película no habla de sus crímenes, sino del hecho de vivir con el conflicto.

Actualmente es fascinante vivir en Gran Bretaña. Cada día la prensa anuncia muertes sectarias y otros atentados con coche bomba en Iraq. El otro día murieron setenta y cinco personas: sólo era el cuarto titular de los periódicos... al fin y al cabo, un coche bomba se parece a los otros mil coches bomba. Por ello *Elephant* no es sólo la película de una época y de un lugar. Es una película de guerra que nos dice: «Existe un elefante en vuestro salón. Un elefante muy grande que no os quita el ojo de encima y que ni tan sólo veis.»

Donovan Wylie

24 SEGUNDOS POR IMAGEN

MATTHIEU ORLÉAN



El cine de la modernidad ha preferido afrontar y reinventar la calle, en lugar de intentar huir de ella. Vagando de avenidas ruidosas (*Hiroshima mon amour*, *El espejo*) a carreteras sinuosas (*En el curso del tiempo*), de bulevares angustiosos (*El Eclipse*, *The Naked City*) a caminos trágicos (*Paisà*, *Sed de mal*), ha salido de los estudios para ir a la búsqueda de una forma derivada de la realidad, como habían hecho en el pasado los primitivos del cine. Resnais, Tarkovski, Wenders, Antonioni, Dassin, Rossellini, Welles y tantos otros, han vuelto a hacer suya la ciudad, con la evidencia de lo humano como telón de fondo, incluso en el paisaje hundido de las megalópolis (Tokio, Moscú, Roma, Nueva York, Tijuana). A partir del caos de la realidad, estos cineastas han descubierto o reactivado su imaginario, y no a la inversa. Se ha producido una inversión ontológica, con una violencia teñida de melancolía, y una sensación difusa de volverse a encontrar en alguna parte de este laberinto que es el mundo, en el mismo centro del espacio. Así pues, no es de extrañar que estos grandes artistas quedasen tan cautivados por lo que les rodeaba, que se convirtiesen también en fotógrafos y cronistas de su época. Guiados por la consciencia de que esta parte insondable de la realidad se había convertido definitivamente en la metáfora de su arte poético, Resnais publica *Repérages* (fotografías de una futura película hechas entre Nueva York y París), Fuller un sublime *New York in the 30's* (fotografías de los primeros balbuceos del siglo xx), Tarkovski unas polaroids intimistas (realizadas durante su exilio en Italia y actualmente recogidas en la obra *Lumière instantané*), Wenders un vagar fotográfico en *Pictures from the Surface of the Earth*. Autóctonos del presente, el dilema ficción/documental se ha resuelto en una práctica heterogénea y unas obras cinematográficas híbridas, en las que no siempre se puede distinguir la frontera que separa el primer plano del segundo plano, la narración estructurada de una forma más aleatoria. Lo que concentra la acción a duras penas se puede diferenciar de lo que se escapa. Los engranajes narrativos ponen en marcha el azar, la

improvisación, la imprecisión. Así pues, no existe diferencia entre la devastadora escena del linchamiento de *Paisà*, y la violencia de las ruinas sobre las que se desarrolla la acción, en un volcán. No existe diferencia entre el descarriarse de los dos comparsas en sidecar de *En el curso del tiempo* y la sucesión de paisajes de la República Federal de Alemania que la Historia marcó con el sello de la absurdidad (un país temporal que acabaría desapareciendo un poco más de diez años después).

Delimitar un territorio, recorrerlo a la búsqueda de una forma, son los retos de estos nuevos narradores, que combinan la economía de medios y el rechazo absoluto de la vertiente pintoresca. El motivo se pierde en una forma compleja, una especie de jungla de signos que hay que descifrar y que requiere una participación cognitiva arriesgada por parte del director. La realidad es la que manda y, para adaptarse a ella y al mismo tiempo ofrecerle un poco de resistencia, el cineasta, lo quiera o no, se convierte en un deportista, un corredor de fondo, un reportero.

El fotógrafo moderno, como su doble el cineasta, pone en escena el mundo, en un estado de fuerte tensión entre lo que pasa ante sus ojos y lo que surge de su imaginario. Pero la sacudida sólo es uno de los aspectos del gesto del fotógrafo. Ciertamente, el efecto de velocidad existe, pero controlado bajo mano por el flujo del inconsciente. Los clichés transgresores de Patrick Zachmann en las partidas chinas donde se juega la piel, la práctica de Bruce Gilden que se lanza literalmente con su *flash* sobre los peatones de las calles de Nueva York, las fotos temblorosas de Antoine d'Agata de modelos femeninas volátiles, que oscilan entre el impulso exhibicionista y el miedo de los otros, no se deben entender sólo como aceleradores de imágenes. También son, antes que nada, instantes de pensamiento. Todos estos fotógrafos observan una cosa a la vez, pero con una orientación propia, escondida, oculta. Cada una de sus imágenes depende de otra con la que se combina en secreto. Y esta combinación es todavía más estimulante por el hecho de que no tiene nada de decididamente

predeterminado. Es más bien una narración en negativo manchada de carencias y agujeros. Como el *Ana* del título de la película realizada por d'Agata (*Aka Ana*, literalmente: *Rojo Agujero*). La violencia melancólica del mundo se transforma en estos fotógrafos en una tensión instintivamente sexual con, en medio del proceso, la creación de un tiempo que se percibe como dividido (cada una de las imágenes está cerrada en el marco que le sirve de límite tangible), pero que no por ello está menos secuenciado y federado (cada una de las imágenes arrastra, sugiere o desea otra). Ahora bien, ¿es que ser uno y dos al mismo tiempo no es ya algo sexual? Una fotografía no es una máquina soltera. La belleza de la imagen fija es única, pero también ofrece en negativo un plan general, un relato futuro. La estructura sumerge lo inédito y le da fuerza en lugar de empobrecerlo (o de convertirlo en algo anecdótico). Gilles Peress, por ejemplo, se apasiona por la dialéctica de lo uno (emocional) y del todo (arquitectónico). Su práctica sistemática le hace ver volúmenes incluso antes de ver el destino de cada una de sus imágenes: siempre está en la intersección. «Siempre he visto las imágenes como espacios de contradicción, de fuerza y de simultaneidad. Pero en este proyecto, me he preocupado menos del material de las imágenes que de la estructura de la historia que explicaban», comenta. Lo que no significa que cada imagen no tenga su fuerza propia. En su antropología visual, Peress fotografía los síntomas de un sistema: el del mundo americano después del 11 de septiembre, barrido por una crisis de representación. Capta un mundo hecho de rimas visuales extrañas (los mismos combatientes en los cuarteles, en la prensa y en los videojuegos), que provoca en el artista una visión paranoica de la realidad. Más que los otros, Peress lleva la noción de narración secreta a su punto culminante, confiriendo a sus tiras fotográficas la forma repentina de un genoma nuevo, fruto de los divertimentos incestuosos entre la verdad y la mentira. La estructura es el escenario, este cañamazo detrás de la imagen, que reconoce en el trabajo fotográfico de Alain Resnais (*Repérages*) cuando este

se va, en 1974, a explorar un mundo de sombras proyectadas, con su cámara de fotos en la mano y la vida de Jack el Destripador en mente. Un descenso a los infiernos en las tinieblas de una civilización decadente, cuya morbosidad es simbolizada tanto por las esculturas de París, como por los vertederos de Nueva York. Nueva York, fotografiada en blanco y negro, como en el caso de Gilden, que opta por abstraerse de la vida diaria para revelar la interioridad de rostros gesticulantes, describiendo cada uno a su manera el palimpsesto de la ciudad. Para aquellos que han dejado de creer en los tiempos fuertes y decisivos, ha llegado el momento de ir a la búsqueda de los tiempos débiles, desarticulados: historias contemporáneas llenas de agujeros.

Por tanto, sería un error pensar que las imágenes fijas (por esta misma fijeza) sólo cortan la realidad e interrumpen su duración. Es el engaño de algunas exposiciones, que sólo muestran los trofeos, sin el movimiento y la sombra que acechan en el extremo del marco. Los fotógrafos documentales de Magnum con los que hemos ideado «L'Image d'après/The Image to Come» trabajan sobre todo la multiplicidad. Como la hoja de contactos de Pinkhasov, que delimita un territorio espiritual (el de Andrei Tarkovski), gracias al eterno retorno del rostro del cineasta a la hoja (de perfil, ligeramente desplazado, a la derecha, a la izquierda), siempre diferente y extrañamente fiel a í mismo y a aquel que lo observa con amistad y admiración. Como la serie de Donovan Wylie, que fotografía todas las celdas de la prisión *The Maze* como si fuesen salas mentales, donde sólo cambia el color de las cortinas, y juega así con la impresión de *déjà-vu* conceptual y emocional, ligada a una concienciación política. Como el libro de Zachmann, que construye su progresión, página a página, a partir del modelo de una investigación policial: ¿y quién ha dicho que el mismo detective no tiene su parte de locura y amnesia?

Es esta trascendencia la que los acerca a los directores de cine que admiran: Abbas habla de la «película de sus fotos», introduciendo la noción de

movimiento y de montaje en su práctica. Rossellini mostraba a las personas en *traveling*, a Abbas también le gusta mostrarlos en la continuidad inducida por su cuerpo que aguanta la cámara. Una continuidad que, en ambos casos, compensa la pérdida de referencia de una sociedad (italiana de 1945, iraní de 1979) que se desintegra ante sus ojos. Un mundo de marginados y de tráfugas, delimitado también por Gilden, Zachmann, Peress o Soth, constituido respectivamente por zombis neoyorquinos vestidos como en las glamorosas películas de Hollywood, chinos de la diáspora al borde del abismo, americanos desorientados en suelo iraquí y viejos cines abandonados con arquitectura de los años cincuenta reconvertidos en pompas fúnebres. El misterio de la imagen fija es que se mueve fuera de sí misma, retenida, sostenida, por el deseo no formulado del fotógrafo de crear un conjunto. En resumen, un monumento más que un documento. Vistos, revistos, soñados, los cines abandonados de Texas son enigmas atrayentes que Alec Soth codicia en secreto. No demuestran nada; más que crear una tipología, detallan un trazado optimista. Con estas palabras, Grand Twin Cinema de Paris, Elm Street Theater de Waco, La Vega Theater de Bellmead, Avenue Theater de Dallas, Ross Theater de Sabinal, Soth explica su historia. Y como dice muy bien Wenders en otra película, esta historia es la de un «estado de las cosas», la propuesta de un nuevo lenguaje y un nuevo mundo, que surgen conjuntamente. El estado de las cosas, por la imprecisión que desprenden estas palabras, se ha de entender como lo contrario de la institución de una forma acabada. La libertad culmina para el individuo (fotografiado y fotógrafo) con la pérdida de sí mismo, y el misterio de las imágenes es antes que nada su capacidad para irradiar a su alrededor. Localizar el mundo es sobre todo localizar las imágenes, hacer mover el cursor (dentro de una imagen, y de una imagen a otra), asumir su mirada aunque se lleve a cabo en el vacío.

Para llenar este vacío entre dos imágenes, d'Agata, Gryaert y Zachmann incluso realizan películas a

partir de sus imágenes, aceptando el riesgo del cine que a partir de un conjunto fantasmal se ha convertido en una práctica concreta. Sus fotos se proyectan y dejan de colgarse. Sin molduras y sin revelado. No sólo son 24 imágenes por segundo, sino también 24 segundos por imagen, una inversión en la manera de ver, de entender la fijeza al forzarla a tener una temporalidad contra natura. La infranarración que empieza entonces sólo es un juego de encajes de formas con sentidos, de sonidos con cortes y de rostros con sombras. En este funcionamiento onírico donde el azar y el sin sentido tienen su papel, las imágenes de estos fotografías documentales, alimentados de ficciones, son como impulsos de la memoria, que transforman el recuerdo en relato, el testimonio en inventario, el olvido en eclipse. Y la realidad, a veces incluso brutal, en abstracción. M.O.



EL CINE DE
SHANGHÁI DE LOS
AÑOS TREINTA

PATRICK

ZACHMANN

En el año 1982, descubrí el cine Shangháí de los años treinta en Turín, durante el primer festival europeo dedicado al cine chino. Estos ambientes nocturnos de los bajos fondos, de partidas y fumadores de opio me hipnotizaron enseguida. Unas atmósferas que me resultaban familiares, ya que siempre me he sentido atraído visualmente por el mundo de la noche, como el «París secreto de los años treinta» de Brassai, uno de mis fotógrafos fetiche. Estas películas de Shangháí reproducían la sociedad de la época, una mezcla de cultura china y de cultura occidental, transmitida por las concesiones inglesa, americana y francesa de la ciudad. Un cine que ha alimentado mi fascinación por las cuestiones de dualidad y de identidad turbada.

En 1986, inicié una inmersión de ocho años en el Imperio del Medio y las comunidades chinas. Una vez sobre el terreno, ya no tenía ninguna imagen precisa de las películas, sino más bien los restos de algunos gestos, luces, situaciones. Al principio me desanimé un poco: era un medio inaccesible, codificado, impenetrable para un occidental... Así pues, los inicios fueron difíciles, pero tuve la suerte de conocer lo que he llamado W., en mi libro *W. ou l'oeil d'un long-nez*, un francés de origen chino, enredado en su doble identidad. Hicimos juntos un viaje de tres meses (de Taiwán a Hong Kong, pasando por Tailandia y Macao), durante el que me inició literalmente. Me dio las claves para entrar en profundidad en este mundo y me enseñó las reglas elementales del confucianismo, que me resultaron muy útiles a lo largo de este trabajo: esperar, dominar los sentimientos, respetar a los ancianos, y sobre todo nunca hacer que pierdan el prestigio. Se había convertido en cierta manera en mi alter ego, mi doble chino.

Mi deseo de fotografiar lo que no es inmediatamente visible, incluso secreto, despertó naturalmente mi interés por las triadas. Poco a poco comprobé que W. era el guía ideal para darme acceso a situaciones normalmente prohibidas para los «narices largas», expresión china para referirse a los occidentales. Paradójicamente, no me escondo nunca cuando hago

mis fotos. Siempre llevo mi Leica en el cuello, un aparato tan discreto que impone poco. El hecho de que me vieran como un aficionado o como un simple amigo de W., me ayudó sobre todo en Tailandia, durante toda la serie sobre la prostitución y la droga (en gran parte controlada por la mafia china), en Nueva York para acercarme al Padrino de China Town, o a las partidas clandestinas de Kowloon City. Kowloon City era un enclave reivindicado por la China comunista en el mismo centro de Hong Kong. Un lugar impresionante, lleno de tugurios, cubiertos por cables eléctricos que impedían que entrara la luz del día. En aquel momento, Kowloon City se había convertido en una de las plataformas del crimen organizado. La tensión extrema que reinaba no pudo con la excitación que sentía al penetrar en esta «ciudad prohibida».

Con el paso de los años, mi relación de amistad con W. se complicó. Si bien hacía ver que me ayudaba, a menudo me ponía obstáculos. Pero entonces yo ya volaba con mis propias alas. En abril de 1989, se produjeron una serie de manifestaciones espontáneas en China, en el momento del entierro de Hu Yaobang, Secretario General del Partido Comunista, destituido en 1987 por defender las reformas democráticas. La versión de la prensa occidental, que aprovechó este acontecimiento para atacar al régimen comunista, me parecía simplista. Me dieron ganas de ir a comprobarlo por mí mismo. Tomé el avión hacia Pekín en mayo de 1989. De camino hacia el Beijing Hotel, el taxi pasó por la plaza Tiananmen, donde observé una pequeña aglomeración que me pareció extraña. De hecho, se trataba de los primeros estudiantes que iniciaban una huelga de hambre. Durante diez días, no abandoné la plaza. Los estudiantes estaban muy y muy contentos de que nosotros, los periodistas, estuviéramos allí para dar testimonio. Yo compartía su fervor y temía por ellos, sin dudar de las dimensiones de la represión que se dibujaba. Fue fundamental para mí ver a la joven generación, normalmente tan amordazada, rebelarse contra el gobierno, contra la rigidez de los ancianos, contra el

orden establecido. Esta revuelta me dio un nuevo aliento.

Ahora, al volver a sumergirme en estos melodramas de Shanghái, me sorprenden las semejanzas y la filiación de mis propias fotos con algunas escenas. Las fotos de los estudiantes de Tiananmen tienen un cierto vínculo con una escena de *Dalu (La gran carretera)*, una película del 1934 sobre una revuelta de *coolies*. Las de las partidas clandestinas de Nueva York o Kaishung se parecen a las escenas de juego de *Shen Nu (La Diosa)*. Como si siempre hubiese buscado en el mundo chino el recuerdo obsesivo de estas películas. Habría podido fotografiar China, Nueva York o Hong Kong de una manera mucho más moderna, pero preferí buscar ambientes expresionistas. El cine de Shanghái de los años treinta se había apoderado de mí, sin saberlo.

Con esta experiencia china, quería alejarme al máximo de mí mismo, antes de darme cuenta de que este país me había preparado un espejo. Me gusta mucho el lado de fantasía y de ficción de la fotografía documental. Conseguí penetrar en este mundo en parte secreto y revelar su cara oculta, extrayendo fragmentos de la realidad que discurrían en mí. En este sentido, esta fotografía vertical hecha en Wenzhou, por la noche, el día de Año Nuevo, con los petardos y el humo flotando en el aire, se parece a una foto de estudio, en Shanghái durante los años treinta. Mi inconsciente, visiblemente, almacena imágenes que llevo en mi interior sin saberlo y que, curiosamente, reaparecen en el momento de las tomas de vistas o... ¿quizá mejor de las tomas «ya vistas»?

Patrick Zachmann



AKA ANA

ANTOINE

D'AGATA

SINOPSIS

A., un hombre sin vínculos, superviviente de un largo periplo, recoge imágenes ebrias, trozos dispersos de una identidad igual de atomizada que los territorios que recorre. Se agota en la singularidad de signos, lugares y lenguas incomprensibles. En sus noches no hay ni dios ni indulgencia. El inventario del mundo es una mecánica que frena la idea de moralidad y A. inicia el mismo protocolo inagotable, atraviesa y es atravesado por experiencias, cuyo denominador común es el exceso. Tiene sus razones. Desviaciones narcóticas y nodales, encuentros sexuales pagados y/o amorosos, es un trayecto del deseo y la soledad hacia la consciencia del vacío. Una comunicación posible de los seres a través de sus heridas profundas. A. se pierde en sí mismo antes de volver a poner en marcha el disco rayado de su sexualidad. Este gasto de energía se parece a la búsqueda del placer, del miedo y del sentido que nunca queda saciado: la búsqueda desenfundada del sentimiento de pertenecer a la vida, en la vida, en vida. A. sufre las costumbres de una vida que pacta con el miedo, cuyo principio tácito es el olvido. Registra un corpus de experiencias provocadas, reconstruye el desorden, busca al precio que sea su lugar en el mundo. Se inventa un guión extremo y se condena a vivirlo, como protagonista absoluto. El personaje está obligado a seguir al pie de la letra y en su piel un programa que es al mismo tiempo un compendio de intenciones, un plan de trabajo y un diario premeditado. Se establece el método para poder desafiar sus propias reglas. Se juega mucho y desea que los acontecimientos proyectados no se produzcan. Simboliza toda la ambigüedad de un guión documental, pero también la especificidad de un proyecto que enfrenta el examen de la realidad con el reto esencial de cualquier acto artístico. A través de la nitidez gélida de la ficción, las imágenes son una prolongación arbitraria del pensamiento mediante la mirada y los actos. A. hurta en la realidad a la búsqueda de personajes que se someterán, sin saberlo, a un plan

preconcebido. Organiza la posibilidad de que los acontecimientos ocurran, reserva una plaza en la manipulación, cede a la necesidad de forzar el curso de las cosas, extirpa la materia de las situaciones vividas y malgastadas, afirma el predominio de la experiencia vivida sobre el arte. A. se obliga a vivir lo que ve, con el contagio necesario entre el mundo y lo que lo observa como única regla. El decorado es una ciudad ilusoria, golpeada por el autismo. Se niega a cualquier promiscuidad real, y deja filtrar falsas apariencias y artificios tecnológicos para compensar su hermetismo. Bajo las pantallas rutilantes de la comunicación de masas, es el campo de experimentación de la desnudez del sistema donde sentido e imagen, lejos de superponerse, estallan. La experiencia de A. está libre de cualquier inhibición social. Vive el vacío existencial que pesa sobre los seres como un factor de libertad. La incomunicabilidad y el tejido inextricable de conveniencias oscuras dejan al individuo desnudo, y provocan la necesidad devastadora de hacer brotar, sin ningún prejuicio, los impulsos hasta ahora ocultos. El espacio que asedia a A. es un universo desnudo y cruel, civilizado hasta el extremo, fascinado por la caída de los cuerpos en la nada. Siete «zonas» establecen en un juego de ecos premeditado el trayecto de A. como para equilibrar la entropía de su deriva en una lucha perdida por adelantado. A. mantiene con Iku, figura poliforme, una relación carnal y autista. Ella es el soporte fantástico de sus angustias. Le sigue y se enfrenta con él. Es la posibilidad misma de la experiencia, el objeto de su deseo, su guía. Se desdobra sin parar y su identidad se disuelve en el imaginario de A. Su papel es asumido por siete mujeres que se pasan el relevo y adquieren progresivamente un valor genérico. Sin llegar a la condición de actrices, luchan con los azares del libre arbitrio. Su voz ofrece un acceso privilegiado a existencias violentadas. A. las escruta y tiende a negar su especificidad. Se asume el desdoblamiento del punto de vista: la imagen está al servicio de la subjetividad de A., la banda sonora da la palabra a

lku. Esta lucha violenta hace nacer resistencias indebidas o sensatas. Cuando A. intenta atraparla, lku se refugia en el silencio o en la huida. Es prisionera de una indecencia lejana que la convierte en inaccesible. No existe ningún lirismo en el carácter imposible del encuentro. Cuando lku hace el amor con un desconocido, él observa, solidario, como los cuerpos conmocionados forcejean y se consuelan en un acoplamiento animal. La muerte se conjura mediante la ofrenda de una mirada amorosa y pornográfica sobre el mundo. Es la única salida posible: una puerta cerrada claustrofóbica, una agonía lenta bajo la huella de la consciencia y la ironía. Las imágenes, heridas abiertas, reconstruyen un rompecabezas que va más allá de los límites de lo explícito. A. anticipa los actos de sus personajes, integra la incoherencia, articula un trayecto físico y psíquico sobre el que planea la hipótesis y la apuesta, recorta las familias caprichosas y enemigas del deseo, modera franjas de inconsciencia colectiva. En esta tentativa frágil, la imagen se define a través y dentro del mismo acto en el que nace. A., objeto de sus propias imágenes, se proyecta en el abismo. Su materia es la biografía que se inventa para huir del cinismo, en una lucha agotadora con el mundo exterior. En los límites de la deformidad y de la nada, pierde todos los puntos de referencia, reafirma la consciencia que tiene del mundo, se expone, absorbe el mundo sin ningún tipo de precaución, se alimenta de él como si se tratara de una carne viva. Documenta lo que vive, y vive todas las situaciones con la intención de documentarlas. En último lugar, este vínculo del autor con su personaje, que responden el uno del otro, se reafirma gracias a una relación impura. Existen múltiples estrategias: puesta en escena de lo prohibido, dramaturgia de lo irrepresentable, divorcio entre modalidades narrativas, líricas y autobiográficas. El recurso a lo imposible conduce a A. hacia una verdad de la que todo el mundo prefiere normalmente apartarse. Los avances y las recaídas lo conducen a considerar la realización de imágenes pornográficas como última alternativa a la obscenidad de las relaciones sociales,

basadas en la frustración y el deseo no saciado. En este mundo, sólo la mentira es obscena. La bestialidad es el último espacio de libertad, la última defensa contra la virtualidad rampante de la realidad, la anestesia de los sentidos, el pensamiento de una sociedad que designa a los objetos y los seres como consumibles. El gesto pornográfico es, paradójicamente, la única postura moral susceptible de establecer una relación entre los seres sin la faceta novelesca y social. La economía ha impuesto la mirada como una herramienta exclusiva e ilusoria de apropiación del mundo. En una época en que la consciencia se ve condenada a la acción, sólo la mezcla de los cuerpos queda fuera del alcance de la Historia.

Antoine d'Agata

1. DESEO/KEI

Fecha: miércoles 6 de diciembre de 2006 02:43:28 +0900.

Cuando tu cámara me mira, te ve como un espejo. La vida tiene la soledad, pero nosotros estamos conectados. La gente dice que captas la soledad. Pero cuando tu cámara se me acerca, puedo sentir tu soledad, no la mía, en una situación un poco artificial. Creo que tu corazón es sensible a la tristeza. Mi sentimiento también reacciona ante el dolor y la oscuridad, pero me encanta sonreír. Me dijiste que no creías en Dios, pero he visto que te sentías intimidado por algo (probablemente por ti mismo). Cuídate. Cuando estoy contigo, no te rechazo. Pero si quieres una fotografía mía, no me toques. Entonces seré capaz de ser una ventana. Kei.

Fecha: jueves 14 de diciembre de 2006 02:59:04 +0900.
Una joven bailando con el demonio. Kei.

Fecha: viernes 15 de diciembre de 2006 01:57:13 +0900.
Por favor, corta la escena de nuestro contacto con las drogas. Creo que el sexo y las drogas son la vida y la muerte, pero para ti, ambas son el paso hacia la muerte. No te debería haber ayudado con el rodaje. Y, por favor, no me hagas demasiadas preguntas sobre mis palabras. A veces surgen de detrás de mi cabeza, no de dentro, a través de un figura retórica. Es la inspiración divina. Así que cualquier pregunta sería un disparate. Cualquier explicación sería inútil. Nadie puede entender a los otros completamente. Sólo es posible sentir. Kei.

Fecha: viernes 22 de diciembre de 2006 00:00:16 +0900.
AKAANA. Una mujer es un agujero profundo, una bella herida. Rojo es el sol naciente. Roja es la noble locura (o la demencia dignificada). Rojo es el resplandor matinal. Rojo es el latido de la sangre. Roja es la energía de la pasión. Rojo es el fuego. Roja es la vida.

Rojo es el grito de la muerte. El agujero rojo es una puerta sagrada. Kei.

Fecha: sábado 13 de enero de 2007 02:51:08 +0900.
La vida es una belleza pasajera. La repetición es inelegante e ineficaz si no va acompañada de un nuevo aliento. Kei.

Fecha: sábado 13 de enero de 2007 05:27:19 +0900.
No utilices la palabra «SEXO» con mis imágenes, por favor. Tiene que haber otra manera de traducirlo. Y mi voz respondió a tus peticiones egoístas y temas insolentes de muchas formas. Las dos palabras (SEXO+MUERTE) son un misterio, que temo como el nombre del Señor. No son fáciles de pronunciar. Especialmente en mi lengua materna. Así que no utilicé palabras directas. Pero me hiciste daño. Ya lo sé, no puedes ser un artista si eres feliz. Ahora. Lo siento. Cuídate. Kei.

2. CARNE/IZUMI

3. ÉXTASIS/SAKI

Fecha: martes 12 de diciembre de 2006 23:13:25 +0900.
Siento causarte quebraderos de cabeza. Tengo que cambiar mi vida y lo quiero hacer, de verdad. Me gustó conocerte. Dejé el trabajo de las películas porno. No sé a dónde ir. Es la forma que tengo de ganar dinero, la que aprendí desde que crecí, vendiendo mi cuerpo, engañándome y engañando a los demás. A menudo me dicen que soy libre. Pero siempre me encuentro al límite. Una mujer no tiene nada. Sólo ir por el camino peligroso, siempre en un acto desesperado. He oído rumores de que podría dejar huella en el mundo porno si continuara medio año más. Me arrepiento y me siento miserable. Un pie en la marisma de la muerte. Si me siento tan fuerte. ¿Puedo ir a tu casa esta noche? Besos. Saki.

Fecha: jueves 14 de diciembre de 2006 21:52:43 +0900.
Tu corazón es tan puro y yo sólo vierto lágrimas siempre que rodamos. No sé la razón. ¿Lloro por mi vida o por enternecer parte de tu corazón transparente? Quizá parece que lloro por ti y quizá parece que me quito mi propia coraza... No entiendo tus palabras, pero eres tan afectuoso y me siento aliviado cuando estoy contigo. Probablemente eres Aka Ana. Contigo me siento protegida. Saki.

Fecha: viernes 15 de diciembre de 2006 23:48:33 +0900.
Una medicina fuerte para olvidar que todo es sexo. Una medicina fuerte para recordar que todo es sexo, también. Me burlo de mí misma por ser una persona instintiva, porque me molesta el sexo instintivo. La segunda fase de mi vida será de sexo debutante. Me siento igual que tú. Cuando la felicidad está cerca, ya está en nuestras manos. Estoy demasiado ciega para encontrar la verdad. Estoy enfadada conmigo misma porque no entiendo muchas de las cosas que suceden. Saki.

Fecha: sábado 16 de diciembre de 2006 02:49:09 +0900.

Yo también te necesito. Siento algo por ti. Pero, lo que es más importante, entiendo tu película. Así que quiero que sea maravilloso. Incluso después de acabar el rodaje, la relación no se acaba. Una vez finalizada la película, todo empieza. No entiendo lo que me dices. Por favor, explícame lo que estás pensando. Besos. Saki.

Fecha: domingo 17 de diciembre de 2006 23:58:21 +0900. La auténtica verdad es que te echo de menos. Me gustas. Pero cuando la película se acaba, no puedo estar a tu lado. Estoy en el Japón. ¿Dónde estás tú? Estoy cerca de ti. No existe distancia, sino mucha distancia. Te echo de menos. No sé qué hacer. Tengo miedo. ¿Qué piensas de ello? El hombre y la mujer viven y mueren en AKAANA. Besos. Saki.

Fecha: lunes 18 de diciembre de 2006 00:13:19 +0900.
Los hombres me miran con ojos curiosos. Juegan

conmigo. Siempre es así. Vivo mi vida sin conocer la vertiente romántica, pero no puedo evitar tener un sentimiento de querer a alguien. Mi vida es demasiado dura y ya he preparado mi corazón. Quiero confiar en alguien y quiero un lugar seguro para mi corazón. Si no me dicen cada día «No te preocupes», no puedo salir. ¿Está lejos la muerte? Cuando me siento agobiada, la muerte se me hace muy presente. Tengo miedo de mí misma. Saki.

Fecha: jueves 21 de diciembre de 2006 03:55:41 +0900.
Hoy lo siento. No fui a tu habitación. Estoy triste. No lo había pensado nunca. Te quiero. Eres AKAANA, soy AKAANA. Ambos somos AKAANA. ¿Volveré a verte mañana? No existe tú. Mientras espero, vuelve la tristeza. Si no te puedo ver, me siento como un agujero. Respecto a la película, las cosas que ha conseguido, quiero poder decir sobre el amor, «¿es real?» ¿Existe una relación, en primer lugar? Besos. Saki.

Fecha: domingo 24 de diciembre de 2006 21:48:09 +0900. Gracias por esto de hoy. Lo siento si estaba un poco confusa. Estoy bien. Mañana, ¿me llevarás la libreta que he olvidado? El tiempo se te echa encima y pareces agotado. ¿Estás bien? Siento no poder venir mañana. ¿Pasado mañana? Pronto te irás. No desaparezcas. No me hagas desaparecer. Estoy aquí. No soy fuerte. Saki.

Fecha: lunes 25 de diciembre de 2006 23:24:31 +0900.
¿Vuelo a través de algunas fronteras? A pesar de todo, ¿está bien sentirse triste y solo? ¿Soy amada directamente? ¿Quieres al agujero? Saki.

Fecha: martes 26 de diciembre de 2006 21:58:41 +0900.
Gracias por llevarme a Fuji. Estaba un poco asustada, me sentía feliz descalza. Tenía frío, pero estaba feliz. No sé cuál es tu razón auténtica, pero me gusta tu manera de pensar. Espero que mi afecto hacia ti aporte algo a tu película. Saki.

Fecha: jueves 28 de diciembre de 2006 08:39:08 +0900.
En tu habitación 8.37. Lo siento. Estoy muy triste.

Triste. Espero que seas feliz. Pero tu pensamiento, no lo sé. En Shinjuku no quedará nada de ti. Estoy esperando en el Japón. Quieres algo y me gustaría saber qué es. Si te quiero y simultáneamente tú no, es odioso. Es triste. Saki.

Fecha: domingo 31 de diciembre de 2006 23:49:40 +0900. Te echo de menos. No nos veremos. Escríbeme de vez en cuando, por favor. Me gusta tu voz y quiero tu voz. Me gustan tus ojos. A menudo duermen. Te quiero. No tengo demasiadas parejas. Todos quieren mi cuerpo. Sin ti, tengo el corazón roto. Pero esperaré. Si estoy aquí, ¿nos podríamos volver a ver? Lo siento, soy débil. No quiero que el corazón esté vivo. Sin ti, me siento sola. Quiero oír tu voz. Quiero llamarte. No sé cómo hacerte una llamada. Saki.

Fecha: miércoles 10 de enero de 2007 22:16:58 +0900. ¿Qué has hecho todos estos días? ¿Montar? Vives tu complicada vida, ¿no es cierto? Cuídate. La muñeca que me diste es preciosa. Te quiero. Quiero que estés a mi lado. Te quiero. Por eso... quiero que vivas la vida a tu manera. Pero al mismo tiempo es difícil para mí. Sé que estás ocupado. Pero a veces puedo entrar en los sueños. Y en estos sueños, tú estás conmigo. Estamos juntos en la cama redonda y roja. Me quiero dormir. Buenas noches, Saki.

4. CAÍDA/SAYO

5. ABISMO/NAO

La luz no puede entrar. La inyección penetra el corazón y lo deja en un estado de muerte aparente. Visión distorsionada. Miedo. No hay nada roto. El estómago quiere escupir el veneno. La sangre duerme. No existe una crisis profunda. Tampoco existe espacio para la degeneración desesperada. Escucha el sonido gradualmente corroído. Lo obtiene con un aliento poco profundo. Un sudor frío recorre la espalda

caliente, los párpados de cierran. No pasa nada. El mar de la negra noche es profundo. No te separes. No te vayas. Busco tu brazo. Parecía como si un vaso de sangre roja fuera transparente en el brazo que la había soportado. No duermo. El insomnio antes del impacto. La medicina no funciona tan bien. Doloroso porque no desaparece. Vive. Muere. Lloro. No llora. Conjura. La magia está decidida. Contradicción de todo. A pesar de todo, estoy hecha de contradicciones. El cambio en mis sentimientos es muy extremo. En la metafísica, la ola engulle la sangre roja y un cuerpo metafísico se hunde. El tiempo pasa como si no hubiera nada. También haya ligera fiebre, y el *flash-back* llega fácilmente. Lloro y poco después río. Soy yo y no soy yo. Sin embargo, la clave está aquí.

Su encantador Satanás lo ha embrujado. La imagen de la náusea presiona el estómago y el cuello. Los sentimientos y el cuerpo están lejos de mí. Quizá te quiero. A pesar de todo, tu velocidad y la mía son diferentes. Quizá es demasiado temprano para mí y demasiado lenta para ti. Quizá pienso que el sexo es importante para ti. Para mí, hasta ahora, el sexo no ha significado nada. Cuanto más profundamente se excava el mar, menos luz hay. De esta manera, me imagino otro mundo. Quizá es el mismo que seguir excavando en la tierra. Evidentemente, es un disparate dividir la luz y la oscuridad. La luz que incluye la luz también contiene la oscuridad en la oscuridad. En tu mundo, sin embargo, parece que esté yo. El mundo es sólo individual. Por lo tanto, no puedo entrar en tu mundo. A la inversa también es así. Lo temible es natural si se hunde. Evidentemente, tu mundo que no se hunde es fulminante. Es difícil limitarlo. Cuando quieres acceder a mí, también yo accedo a ti. Estoy herida, es mío. Por lo tanto, quizá te estoy haciendo daño. Hoy iré al hospital. Ya lo he decidido. A pesar de todo, todavía es secreto. La oleada es extrema independientemente de la película. En particular, cuando se trata de la menstruación. De repente, estoy llorando sin entender lo que es triste. No me puedo controlar. Repentinamente, quiero desaparecer del mundo. Entonces soy la más peligrosa. Por lo tanto, creo que es bueno, si bien

se orienta en una dirección equivocada. Así pues, no debes preocuparte demasiado. Escribo un e-mail mientras consulto el diccionario de Internet. Siento que te preocupes. No estoy pidiendo ayuda. No te lo debes tomar demasiado en serio. Quizá es demasiado abstracto. Estoy bien. Sé que en mi interior hay un lugar cálido y dulce. Porque es mío pase lo que pase. Siento estar indispuesta. No quiero un amigo sexual. Creo que quizá tú sí que necesitas una amiga sexual. Porque yo te quiero de verdad. He tenido que ser muy valiente para decírtelo. A veces me desespero locamente. Quiero desaparecer del mundo. Hace buen día hoy. Me gusta cuando hace buen tiempo y el aire es frío, porque siento que yo también estoy lúcida. Es el fantasma. Me gusta el silencio, la alegría, la desesperación, la gravedad y la claridad. Me gusta el chocolate, el caramelo, para envenenar y comportarme libremente. A veces también me siento confundida. La confusión soy yo. Entonces, algunas partes de mí están muertas. El sol que, agonizando, emite su último resplandor. Sentí miedo de la altura, me mareé cuando miré abajo el temor. Me viste con tus ojos como un pequeño Satanás, y besaste mis párpados. Poco a poco sentí que algo se empezaba a fundir en la parte en que me habías besado. Pienso en tus ojos. Son como una exhalación en la profundidad del mar. Quiero besar tus ojos. Creo que quiero verte, muchas veces. No tengo obsesión por las personas, básicamente. Porque es muy probable que no te vea. El mundo ha perdido sus fronteras. Nunca se debe cruzar el mundo. Llamo a tu puerta. No hay nadie en la habitación. Sólo algunos ruidos. No hay pasado, presente o futuro. Robo una foto y vuelvo a mi mundo sin fronteras. Rompo la llave y voy a mi habitación. Miro fijamente la foto que he dejado en el escritorio. Enciendo una cerilla y quemo la cortina negra. Un beso en la foto. Vuelvo a la realidad, silenciosamente. Te vi en un impulso. Te digo que vi la realidad. Toco tu auténtico labio. No me corto. Cuando aparece el síntoma del estrés postraumático, tomo la medicina. El nombre del medicamento es «Risperdal». Pero no me gusta el Risperdal porque cuando me lo tomo me vienen ganas de morir. Quizá es un síntoma de

depresión. El corte de la muñeca vuelve a estallar cuando dejo de tomarme el medicamento. No es por tu película. Así que no te preocupes. Una historia oscura se interrumpe. Cambiemos el tema de la conversación, por ejemplo, sobre el amor, con una sonrisa en los labios. Quizá no te gusta este tema. Con todo, me atrevo a explicar esta historia. Quizá, creo que odias el amor. Te observo con tus ojos. Por ventura, no lo estoy interpretando bien. Entonces, las imágenes son más amables para mí que la lógica de la palabra. Tengo que estudiar más inglés. Soy muy egoísta. Te quiero, claro. Ya te lo escribí en la carta anterior. Dices que tu vida y mi vida son diferentes. Espero tu vida inestable. Me gusta que seas tú mismo. Incluso estás haciendo el amor con alguien en algún lugar y no me preocupa. Lo que me importa es que me quieras cuando estemos juntos, cara a cara. Por tanto, respetarás mi soledad y yo respetaré la tuya. La soledad continúa a lo largo de toda la eternidad. El insecto se alimenta de la energía. Te elegí. Tienes energía. Espero con paciencia. Durante mucho tiempo he evitado el sexo. Creo que empecé a entender algo de sexo poco después de tocarte. Todavía soy una principiante. Me diste lo que era importante. Todavía no me he cortado. A pesar de ello, me quiero cortar. ¿Tienes miedo del *flash-back*? No puedo olvidar la violación. Tengo alucinaciones y una alucinación auditiva. Con todo, lo que me pasó es la verdad. El corte de la muñeca es un síntoma de ello. Sólo es un dolor insoportable. Me quiero morir y no quiero tomar esta medicina. Para vivir, me estoy cortando. La noche que estabas enfermo, creo que estabas a punto de llorar mientras me cogías y hablabas frenéticamente francés. Pero no lloraste. Pensé que quizá eras incapaz de llorar. Vi la intensidad de tu soledad. Lloré porque tu tristeza me conmovió. Por favor, no te mueras. En japonés, no utilizo tan a menudo la palabra «amor». Porque se vuelve demasiado fácil. Naturalmente, el amor no sólo es bello. También está el amor feo y el amor confuso. Es el caos. Me gusta el sexo contigo. No es algo técnico. También lo podría ser, sonrío. Y es porque te quiero. Creo que no soy apta para el sexo. Pero si lo

puedo hacer, puedes tocar un caos más profundo. Lo siento. A veces pierdo la memoria. El nombre de la enfermedad es «Amnesia Disociativa». Es uno de los síntomas del estrés postraumático. La noche del viernes tuve una sobredosis. Tuve que ir de urgencias al hospital. No pudieron utilizar una bomba de estómago, sólo una infusión de sérum. Es una historia que me han explicado, porque no me acuerdo. Ahora estoy bien. Me duele un poco la cabeza. Pero la memoria está ahora. ¿Podemos quedar mañana? Pero estás demasiado ocupado. No quiero interferir en tu trabajo. Quiero que mi padre se muera. Cuando era pequeña perdí algo por su culpa. A veces pienso que fue una violación. Que continúa todavía ahora. Así que nunca puedo huir de él. Si odio eso y lo quiero, tengo que suicidarme. Y todo desaparece. Pero no quiero que se acabe. En el fondo de mi corazón estoy contenta. Estoy cansada porque no puedo dormir. Así que me tomo unos cuantos somníferos y quiero dormir como el mar profundo. Tengo que ser valiente. Eres muy sincero en tu foto. Me has dado algo importante. Tu película es ficción y no ficción. Cuanta certeza. Estaré a tu lado. Tengo que caminar mientras me desintegro. Bailar mientras me tambaleo. No debo parar de moverme nunca. Sigue tu camino, yo seguiré el mío. ¡Nos veremos en otro mundo! Nao.

6. INSTINTO/KANA

7. AGONÍA/REI

BIOGRAFÍAS

ABBAS

Iraní, nacido en 1944, vive y trabaja en París. Abbas se ha dedicado a documentar la vida política y social de las sociedades en conflicto. Desde 1970, ha fotografiado las guerras y las revoluciones en Biafra, Bangladesh, Vietnam y Sudáfrica bajo el *apartheid*. De 1978 a 1980, Abbas fotografía la revolución en Irán, a donde no regresa hasta 1997, después de diecisiete años de exilio voluntario. En el año 1985, Abbas se convierte en miembro de la agencia Magnum Photos. De 1987 a 1994, concentra su trabajo en la emergencia del Islam en el mundo, de Marruecos a la provincia china de Xinjiang: *Allah O Akbar, Voyage dans l'islam militant* expone las tensiones internas que viven las sociedades musulmanas, desgarradas y divididas entre un pasado mítico y un deseo de modernización y de democracia. Después de realizar otros proyectos de larga duración sobre el cristianismo y el politeísmo, Abbas estudia actualmente la manera en que la religión, que define como una cultura más que como una fe, sustituye hoy

día la ideología política como motor de los conflictos internacionales.

selección de exposiciones

2006, Nobel Peace Center, Oslo, Noruega
2004, Naciones Unidas, Nueva York, Estados Unidos
2002, Visa pour l'image, Perpiñán, Francia
1999, Institut du Monde Arabe, París, Francia
1994, Centro Nacional de la Fotografía, México, México
selección de libros
Sur la Route des Esprits, Delpire, Francia, 2005
Iran Diary: 1971-2002, Autrement, Francia, 2002
Faces of Christianity: A Photographic Journey, A. Abrams, Estados Unidos, 2000
Allah O Akbar, Voyage dans l'islam militant, Phaidon, Reino Unido y Francia, Contrasto, Italia, 1994
Return to Mexico: Journeys Beyond the Mask, W.W. Norton, Estados Unidos, 1992

ANTOINE D'AGATA

Franqués, nacido en 1961. Antoine d'Agata abandona Francia en 1983 para pasar diez años en el extranjero. Cuando vivía en Nueva York en 1990, su interés por la fotografía le lleva a matricularse en el Centro

internacional de fotografía, donde tiene como profesores a Larry Clark y Nan Goldin. Después de trabajar en la agencia Magnum Photos de Nueva York entre 1991 y 1992, Antoine d'Agata vuelve a Francia al año siguiente y deja la fotografía durante cuatro años. En 1998, se publica su primera obra, *De Mala Muerte*. En 2001, publica su segunda obra, *Hometown*, con la que gana el premio Nièpce. En 2003, se inaugura su exposición *1001 Nuits* en París, paralelamente a la publicación de los libros *Vortex* e *Insomnia*. En 2004, se incorpora a la agencia Magnum Photos y publica su quinto libro, *Stigma*. En 2005, abandona Francia para recorrer el mundo y desde entonces trabaja en un proyecto personal sobre la vida nocturna, en particular en el Japón, donde ha rodado su primer largometraje, *Aka Ana*.
selección de exposiciones
2006, Metropolitan Museum of Photography, Tokio, Japón
2004, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Francia
2002, IFSAK, Fotograf Günleri, Estambul, Turquía
2001, Biblioteca Nacional, París, Francia
1998, Kunsthaus, Hamburgo,

Alemania
1997, Festival des Trois Continents, DRAC Nantes, Francia

selección de libros

Manifeste, Le Point du Jour, Francia, 2005
Stigma, Images en Manoeuvre, Francia, 2004
Vortex, Éditions Atlantica, Francia, 2003
Insomnia, Images en Manoeuvre, Francia, 2003
Mala Noche, En Vue, Francia, 1998

BRUCE GILDEN

Americano, nacido en 1946, vive y trabaja en Nueva York. Bruce Gilden estudia sociología en la Universidad Penn State antes de decidir que los cursos son demasiado aburridos para su temperamento. En el año 1968, después de ver la película *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, decide comprarse una cámara de fotos. Bruce Gilden tiene fama de ser un fotógrafo autodidacta. Desde pequeño, se siente atraído por el movimiento de la calle y fascinado por el misterio que desprenden los peatones. Esta fascinación lo ha llevado naturalmente a su primer proyecto personal importante, fotografiar la legendaria playa



de Coney Island, y después el Martes de Carnaval en Nueva Orleans. Con el paso de los años, Gilden ha realizado largos proyectos fotográficos muy detallados en Nueva York, Haití, Irlanda, la India y el Japón. El dinamismo de sus fotos, su calidad fotográfica especial y la manera teatral que tiene Gilden de fotografiar los rostros de los peatones constituyen su sello personal. Su trabajo se ha expuesto y publicado en todo el mundo. Miembro de la agencia Magnum Photos desde 2002, también ha recibido numerosos premios y becas.

selección de exposiciones

2006, Silverstein Photography, Nueva York, Estados Unidos
2003, Galleria Carla Sozzani, Milán, Italia

1997, Royal Photographic Society, Bath, Reino Unido

1993, Musée de l'Elysée, Lausana, Suiza

1992, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, Estados Unidos

selección de libros

A Beautiful Catastrophe, Powerhouse, Estados Unidos, 2005

Coney Island, Trebruk, Reino Unido, 2002

Go, Trebruk/Magnum, Estados Unidos, 2000

After the Off, Dewi Lewis Publishing, Reino Unido, 1999

Haiti, Dewi Lewis/Marval, Reino Unido y Francia, 1996

Facing New York, Cornerhouse Publications, Reino Unido, 1992

HARRY GRUYAERT

Belga, nacido en 1941, vive y trabaja en París. Harry Gruyaert estudió en la École de cinéma et de télévision de Bruselas de 1960 a 1963. Durante casi treinta años, fotografía las sutiles variaciones cromáticas de la luz oriental y occidental, de Bélgica a Marruecos y de la India a Egipto. Lejos de complacerse en un exotismo estereotipado, su visión de las regiones lejanas arrastra al espectador a atmósferas particulares y un poco impenetrables.

Vinculado al procedimiento *cibachrome*, Gruyaert ha optado recientemente por el revelado digital para reproducir mejor la riqueza de las sombras de sus películas y para acercarse a su principal objetivo, que es permitir que el color afirme su propia existencia. Es miembro de la agencia Magnum Photos desde 1981.

selección de exposiciones

2006, Fundación Caixa Galicia, Lugo y Vigo, España

2003, Rencontres

Internationales de la Photographie, Arles, Francia

1990, Canal de Isabel II, Madrid, España

1986, Palais de Tokyo, París, Francia

1980, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica

1976, International Center of Photography, Nueva York, Estados Unidos

selección de libros

TV Shots, Steidl, Alemania, 2007

Photo Poche, Actes Sud, Francia, 2006

Rivages, Textuel, Francia, 2003

Made in Belgium,

Nathan/Delpire, Francia, 2000

Morocco, Schirmer & Mosel, Alemania, Francia, Estados Unidos, 1990

Lumières Blanches, Centre National de la Photographie, Francia, 1986

GILLES PERESS

Francés, nacido en 1946, vive y trabaja en Nueva York. Es el año 1971, cuando Peress decide dedicarse a la fotografía y se interesa por los conflictos étnicos y las tensiones entre las culturas. En 1979, Gilles Peress recorre Irán durante cinco semanas, en plena revolución: de regreso, trae un testimonio muy personal publicado en la obra *Telex Iran: In the Name of Revolution*. En los años ochenta, vuelve a Irlanda del Norte y empieza a trabajar en su proyecto *Power in the Blood* que pasa a formar parte de un proyecto todavía en curso, *Hate Thy Brother*, un ciclo de historias documentales que denuncian la intolerancia y la

reaparición del nacionalismo y el tribalismo en todo el mundo. *Farewell to Bosnia* y *The Silence*, dos series sobre la guerra de Bosnia y el genocidio de Ruanda, son las primeras obras publicadas de este ciclo.

selecciones de colecciones y exposiciones

Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos
PSI, Nueva York, Estados Unidos
Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos

Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos
Corcoran Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos

Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Estados Unidos

Walker Art Center, Minneapolis, Estados Unidos

Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido

Musée d'Art Moderne, París, Francia

Parc de la Villette, París, Francia

Centre Georges Pompidou, París, Francia

Museum Folkwang, Essen, Alemania

Sprengel Museum, Hannover, Alemania

selección de libros

Haines, Actes Sud, Francia, 2004

A Village Destroyed, UC Press, Estados Unidos, 2002

The Graves: Srebrenica and Vukovar, Scalo, Suiza/Estados Unidos/Alemania, 1998

The Silence. Rwanda, Scalo,

Suiza/Estados Unidos/Alemania, 1995
Farewell to Bosnia, Scalo, Suiza/Distributed Art Publications, Estados Unidos, 1994
Telex Iran: In the Name of Revolution, Contrejour, Francia/Aperture, Estados Unidos, 1984, 1997

GUEORGUI PINKHASOV

Franco-ruso, nacido en 1952, vive y trabaja en París. Interesado por la fotografía desde que era joven, Gueorgui Pinkhassov estudia cinematografía en el VGIK (Instituto Superior de Cinematografía) de Moscú. De 1971 a 1980, trabaja para el estudio Mosfilm como cámara. El director ruso Andrei Tarkovski se fija en él y lo invita a participar en el rodaje de *Stalker*. Esto marca el inicio de una fructífera colaboración entre los dos. En 1978, Pinkhassov se convierte en miembro de la Unión Moscovita de las Artes Gráficas, condición que le permite participar gratuitamente en exposiciones. En 1985, se instala en París. Tres años más tarde se incorpora a la agencia Magnum Photos y trabaja activamente para los medios de comunicación, especialmente con motivo de grandes acontecimientos. Pero no sólo le interesa dar cuenta de los hechos. La dimensión

artística e innovadora que aparece en su primera obra, *Sightwalk*, se revela en sus fotos, que exploran la manera como algunos detalles particulares, algunos juegos de luz y algunos reflejos consiguen captar un ambiente, crear una atmósfera.

selección de exposiciones

2006, Le Bon Marché, París, Francia
1988, Centre de la photographie, Ginebra, Suiza
1987, Cité Internationale des Arts, París, Francia
1979, Maison des écrivains, Moscú, Rusia
1979, Tallinn, Estonia
selección de libros
Nordmeer, Mare, Alemania, 2006
Carnet d'Opéra, Éditions Xavier Barral, Francia, 2003
Sightwalk, Phaidon Press, Reino Unido, 1998

MARK POWER

Británico, nacido en 1959, vive y trabaja en Brighton. De niño, Mark Power descubrió en la buhardilla de su casa un zoom hecho por su padre, que consistía en un simple objetivo fijado a un tuesto de flores girado al revés, con una bombilla dentro. Es probablemente a partir de aquel momento cuando empieza a interesarse por la fotografía, si bien prefiere

cursar estudios de pintura y dibujo. No es hasta 1983 que «se convierte» en fotógrafo, un poco por accidente. Trabaja como fotógrafo independiente para la prensa y organizaciones benéficas durante diez años. En 1992 se convierte en profesor, un año este que supone un giro en su carrera, ya que decide dedicarse a proyectos personales a largo plazo, que compagina actualmente con pedidos de gran formato sobre el tema de la industria. Mark Power entró en la agencia Magnum Photos en 2002, y ahora es miembro asociado. Paralelamente, da clases de fotografía en la Universidad de Brighton.

selección de exposiciones

2006, National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, Reino Unido
2005, Centre for Contemporary Visual Arts, Brighton, Reino Unido
2002, Zelda Cheatle Gallery, Londres, Reino Unido
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina
CGD, Lisboa, Portugal
2000, Yancey Richardson Gallery, Nueva York, Estados Unidos
1999, Centre Atlantique de la Photographie, Brest, Francia
1997, Brighton Museum and Art Gallery, Brighton, Reino Unido

selección de libros

Twenty-six Different Endings, Photoworks, Reino Unido, 2007
The Treasury Project, Photoworks, Reino Unido, 2002
Superstructure, Harper Collins Illustrated, Reino Unido, 2000
The Shipping Forecast, Zelda Cheatle Press, Reino Unido, 1996

ALEC SOTH

Americano, nacido en 1969, vive y trabaja en Minneapolis, Minnesota. El trabajo de Alec Soth se inspira en la tradición puramente americana de los fotógrafos «de carretera», al estilo de Walker Evans, Robert Frank y Stephen Shore. Su primera obra importante, *Sleeping by the Mississippi*, explora las cuestiones de la libertad, erigida en ideal, y sus límites, mientras que *Niagara*, su último trabajo, se basa en los temas del amor, el matrimonio y el refrán de los cuentos de hadas, «vivieron felices y tuvieron muchos hijos». Parejas desnudas, fachadas de moteles baratos, boxeadores adolescentes y sus novias pelirrojas, posando con las cascadas del Niágara de fondo, una ciudad en la frontera americano-canadiense donde se han refugiado los amantes desde hace muchos años y donde se han casado muchas jóvenes parejas. Alec Soth ha recibido diversas becas, de la

McKnight a la Jerome Foundation. Sus fotografías, presentadas en numerosas exposiciones individuales o colectivas, figuran en importantes museos públicos y colecciones privadas. Alec Soth está representado en la Gagosian Gallery de Nueva York y la Weinstein Gallery de Minneapolis. En 2006 pasó a ser fotógrafo asociado de la agencia Magnum Photos.

selección de exposiciones
2007, Jeu de Paume, París, Francia
2006, California Museum of Photography, California, Estados Unidos
UCR-Universidad de California en Riverside, Riverside, California, Estados Unidos
Weinstein Gallery, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos
Wohnmaschine, Berlín, Alemania
Gagosian Gallery, Nueva York, Estados Unidos
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa, Estados Unidos
2005, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos

selección de libros
Niagara, Steidl, Alemania, 2006
Sleeping by the Mississippi, Steidl, Alemania, 2004

DONOVAN WYLIE

Irlandés, nacido en 1971, vive y

trabaja en Londres. Donovan Wylie descubrió la fotografía cuando era muy joven. A los dieciséis años, dejó la escuela y se fue tres meses de viaje por toda Irlanda con su cámara de fotos. Al finalizar el viaje publica su primera obra, *32 Counties* (Secker and Warburg, 1989), cuando todavía era un adolescente. En 1998 se incorpora a la agencia Magnum Photos. Su trabajo se centra esencialmente en el paisaje político y social de Irlanda del Norte. Su obra *The Maze*, publicada en 2004, es aclamada a nivel internacional. Donovan Wylie ha trabajado para diversas revistas internacionales, como *Stern*, *The New York Times* y *The Telegraph*. Su trabajo se ha expuesto en todo el mundo, y algunas de sus obras forman parte de colecciones permanentes de ciertos museos, como el Centro Georges Pompidou de París y el Victoria & Albert Museum de Londres. Recientemente ha acabado un trabajo sobre las torres de vigilancia británicas situadas en la frontera irlandesa.

selección de exposiciones

2006, Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda
2005, Photo España, Madrid, España
2004, Contemporary Art

Institute, Brighton, Reino Unido
The Photographers' Gallery, Londres, Reino Unido
Open Eye Gallery, Liverpool, Reino Unido
1996, National Museum of Photography, Film and Television, Reino Unido

selección de obras
Watchtowers, Steidl, Alemania, 2007
The Maze, Granta Books, Reino Unido, 2004
Losing Ground, 4th State, Reino Unido, 1996
32 Counties, Secker and Warburg, Reino Unido, 1989

principales películas
The Train, October Films (premio BAFTA al mejor director joven), Reino Unido, 2002
Talking to Protestants, Blink Productions, Reino Unido, 2001

PATRICK ZACHMANN

Francés, nacido en 1955, vive y trabaja en París. Fotógrafo independiente desde 1976 y miembro de Magnum Photos desde 1990, Patrick Zachmann se dedica a los ensayos fotográficos de larga duración, que ponen de relieve la complejidad de las comunidades cuya identidad y cultura investiga. De 1982 a 1984, paralelamente a una investigación sobre los paisajes de autopista con el apoyo del Ministerio de Cultura, realiza un

trabajo en los barrios del norte de Marsella sobre jóvenes descendientes de la inmigración, presentado en una exposición colectiva en el Centro Pompidou de París. Después de un proyecto personal de siete años sobre la identidad judía, en 1987 publica su segundo libro, *Enquête d'identité*. En 1989, sus fotografías sobre los acontecimientos de la plaza Tiananmen en Pekín tienen un amplio eco en la prensa internacional. Patrick Zachmann lleva a cabo durante seis años más un estudio sobre la diáspora china en todo el mundo, que desemboca en 1995 en la publicación de un libro muy bien recibido por la crítica, *W. ou l'oeil d'un long-nez*, y una exposición presentada en diez países de Asia y Europa. Entre 1996 y 1998, Patrick Zachmann realiza el cortometraje *La mémoire de mon père*, y después su primer largometraje sobre la desaparición de las huellas de la memoria en particular en Chile, *Aller-retour. Journal d'un photographe*. En 2006, inició un nuevo proyecto en China, *Confusions Chinoises*. En 2007 rodó en Marsella su última película sobre el destino de diez jóvenes con dificultades que había conocido

y fotografiado hacía veinte años.

selección de exposiciones

2005, Centre Georges Pompidou, París, Francia

2004, Parc de La Villette, París, Francia

2002, Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon, Francia

2001, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile
Festival Internacional de Fotografía, Pingyao, China

selección de libros

Chili, les routes de la mémoire, Marval, Francia, 2002

Maliens, ici et là-bas, Plume, Francia, 1997

W. ou l'oeil d'un long-nez, Marval, Francia, 1995

Enquête d'identité, Contrejour, Francia, 1987

Madonna!, Cahiers du Cinéma, Francia, 1983

AUTORES DE LOS TEXTOS

OLIVIER ASSAYAS es autor y director de películas. Entre otras, ha realizado las películas: *Désordre*, 1986; *Paris s'éveille*, 1991; *L'eau froide*, 1994; *Irma Vep*, 1996; *Fin août, début septembre*, 1998; *Les destinées sentimentales*, 2000; *Demonlover*, 2002; *Clean*, 2004; y *Boarding Gate*, 2007.

Ensayista, antiguo redactor de *Cahiers du Cinéma*, es autor de obras dedicadas al cine de Hong Kong, Ingmar Bergman, Kenneth Anger y Guy Debord (*Une adolescence dans l'après-Mai*, 2005).

ALAIN BERGALA ha sido redactor en jefe y director de colección en *Cahiers du Cinéma*. Es autor de numerosos artículos y obras sobre el cine dedicados a Godard, Rossellini, Bergman, Kiarostami, etc. También es autor de *Magnum cinéma*. Asesor de cine del Ministerio de Educación de 2000 a 2002, también ha realizado diversas películas para el cine y la televisión. Comisario de la exposición *Correspondencias. Erice-Kiarostami* (en Barcelona en 2006 y en Beaubourg en 2007), actualmente imparte clases de cine en la Universidad de París III y en La Fémis.

DIANE DUFOUR es la comisaria de diversas exposiciones, como *La Turquie par Magnum*, de *Capa à d'Agata* en Estambul Moderno en 2007, y *Euro Visions* en el Centro Pompidou en 2005, con Quentin Bajac. Directora de Magnum Photos de 2000 a 2006, ha promovido y coordinado más de un centenar de exposiciones en todo el mundo y participa en la ampliación de diversas colecciones, como la del grupo Lhoist. Actualmente se dedica a la apertura de un lugar dedicado a la fotografía documental en París, prevista para 2008.

MATTHIEU ORLÉAN es colaborador artístico en la Cinemateca Francesa, donde se encarga de las exposiciones temporales. Para la Cinemateca, ha sido comisario de la exposición «iAlmodóvar Exhibition!», y ha codirigido las obras *Renoir/Renoir* y *iAlmodóvar Exhibition!*. Desde 1998 escribe sobre cine y artes plásticas para la prensa escrita (*Cahiers du Cinéma*, *Trafic*, *Vertigo*, *Synopsis*, *Artpress*, *Libération*, *Purple...*), y para diferentes libros (*Autoportrait en cinéaste*, *Chantal Akerman y Raymond Hains-J'ai la mémoire qui planche*, ambas publicadas por el Centro Pompidou, *Trésors Publics: 20 ans de création dans les Fonds*

régionaux d'art contemporain, editorial Flammarion).

SERGE TOUBIANA es director de la Cinemateca Francesa. Fue durante mucho tiempo director de *Cahiers du Cinéma* y es autor de obras sobre el cine, documentales sobre François Truffaut, Isabelle Huppert, Charles Chaplin, Amos Gitai. Ha dirigido las ediciones en DVD de diversas películas de François Truffaut, Maurice Pialat, Alain Resnais, Michael Haneke, etc. Fue comisario de la exposición «Renoir/Renoir» en 2005, con Serge Lemoine, presidente del Museo de Orsay.

La exposición *Magnum. 10 secuencias. El cine en el imaginario de la fotografía* es una coproducción del CCCB y la Cinémathèque Française en colaboración con Magnum.



Traducción de los textos del catálogo de la exposición: *L'Image d'après. Le Cinéma dans l'imaginaire de la photographie* (ISBN: 978-3-86521-438-6) / *The Image to Come. How Cinema Inspires Photographers* (ISBN : 978-3-86521-396-9), Steidl, Göttingen 2007.

Traducción: Anna Agüera
Maquetación: Lluís Sanosa

© Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008
Montalegre, 5
08001 Barcelona
www.cccb.org
© de los autores de los artículos

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la traducción sin autorización.