UNESCO
El Correo
ABRIL 1988 9 francos franceses (España: 240 pts. IVA incl.)

La fotografía como memoria

Yves Bonnefoy
Martine Franck
Romualdo García
David Hockney •••





Muchacha lavando arroz cerca de Hanoi en 1915:
autócromo de la colección Albert Khan tomado por Léon Busy (ver pág. 16).

Abril 1988

Fotografía y memoria

Wim Wenders: Preservar lo que va a desaparecer 4
Entrevista de Wim Wenders con Alain Bergala

Memoria de las personas

La mirada penetrante de Martine Franck 8
por Yves Bonnefoy

Romualdo García: Retratos del México profundo 12
por Alfredo Cruz Ramírez

Morhor: La sombra del doble esencial 15
por Edouard Glissant

Memoria del mundo

Las Colecciones Albert Kahn: Los Archivos del Planeta 16

Sebastião Salgado: Rostros del trabajo 18
por Sebastião Salgado

Memoria de la historia

Cronistas visuales de la Revolución 22

Memoria de las formas

David Hockney: El tiempo, levadura de la imagen 26
por Anne Hoy

Memoria del patrimonio mundial

Raghu Rai: Tāj Mahal 30

Dominique Roger: Impresiones de Venecia 32

Memoria de El Correo de la Unesco 34

Nuestra portada: David Hockney, *Sentados en el jardín zen del templo de Ryōan-ji en Kioto, 19 de febrero de 1983*, "collage" fotográfico, 1983.

Portada posterior: Ludwig Angerer (1827-1879), *El fotógrafo*, nuevo modelo de cámara fotográfica presentado en Viena en 1865.

El Correo *Una ventana abierta al mundo* Año XLI

Revista mensual publicada en 34 idiomas:
Español Francés Inglés Ruso Alemán
Arabe Japonés Italiano Hindi Tamul
Hebreo Persa Portugués Neerlandés
Turco Urdu Catalán Malayo
Coreano Swahili Croata-serbio
Esloveno Macedonio Serbio-croata
Chino Búlgaro Griego Cingalés
Finés Sueco Vascuence Tai
Vietnamita Pashtu

El Correo cumple 40 años

Para celebrar sus cuarenta años de existencia, *El Correo de la Unesco* ofrece a sus lectores un número dedicado a la fotografía, quizá sería mejor decir un número de fotografías. En efecto, por su concepción y su presentación el que ahora tiene el lector en sus manos rompe con la fórmula habitual al conceder prioridad a las imágenes, por muy interesantes que sean algunos de los textos breves que las acompañan.

Este número es pues como un álbum fotográfico cuyo hilo conductor es el tema de la memoria. Lejos de todo carácter exhaustivo —no intenta trazar la historia de la fotografía ni presentar un panorama de sus numerosas aplicaciones en materia de ciencia y de técnica— este álbum trata de ofrecer una serie de perspectivas sobre algunas utilizaciones de la fotografía en una época en que resulta omnipresente, a veces hasta la saturación.

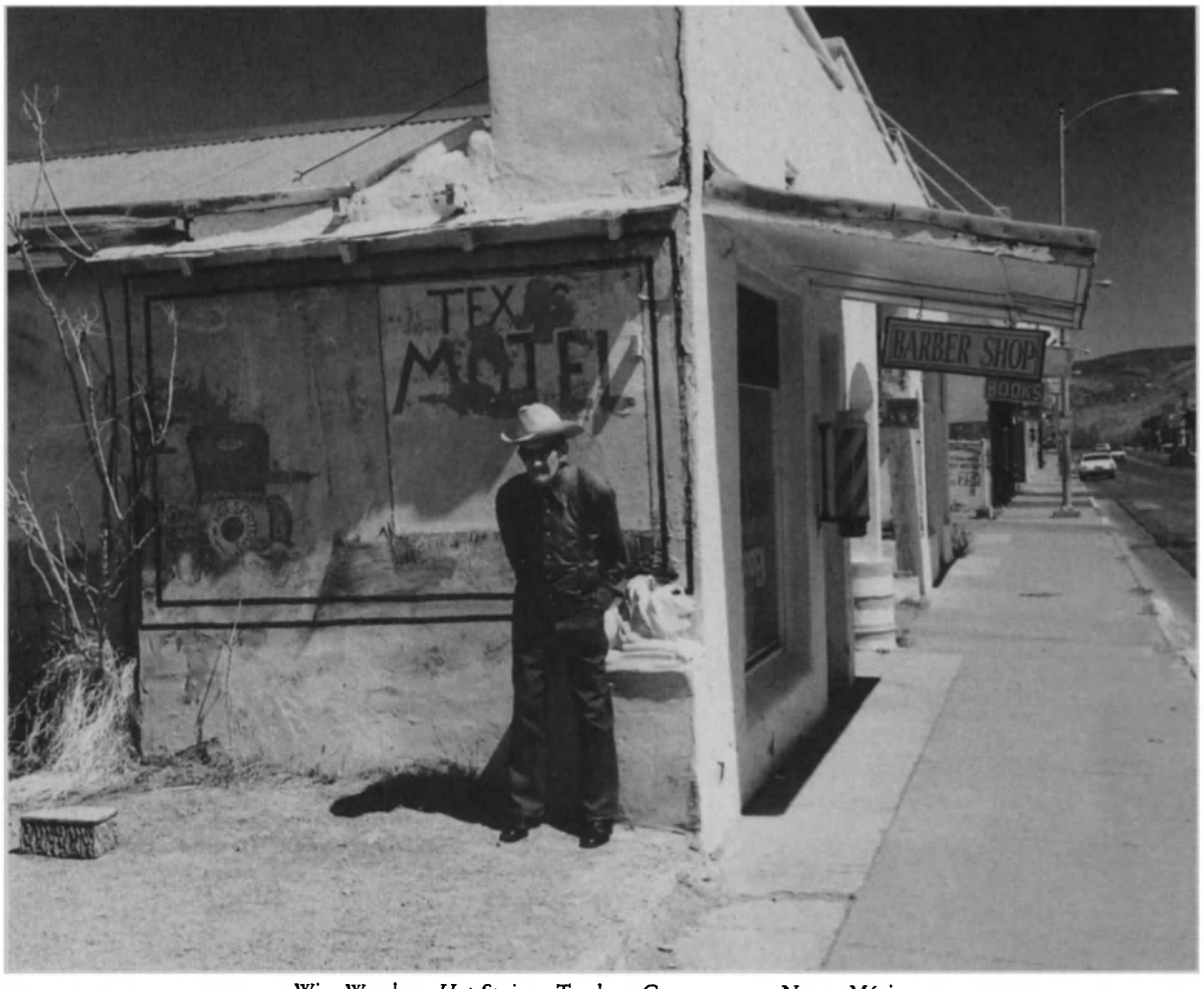
Como instrumento para salvar del olvido constituyendo lo que Charles Baudelaire llamaba "archivos de nuestra memoria", privada o pública, nacional o planetaria, como reportaje o como documento, pero también en la medida en que intenta ser imagen de un intercambio de miradas, sin otro propósito que ese mismo intercambio, la fotografía puede ser un cauce para ensanchar la comunicación y la apertura entre los seres humanos.

Los fotógrafos de ayer y de hoy que el lector va a encontrar en este pequeño álbum comparten, como otros que en él no han tenido cabida, ese espíritu vital, esa avidez de la memoria, bien sean profesionales de la foto, bien utilicen la cámara solamente como uno de sus medios de expresión (Wim Wenders es cineasta y David Hockney pintor). Como contrapunto a algunos de esos fotógrafos, recordamos, con una foto o con unas cuantas líneas biográficas, a otros artistas de la cámara que aquellos consideran como sus modelos.

Jefe de redacción: Edouard Glissant

Preservar lo que va a desaparecer

ENTREVISTA CON WIM WENDERS



Wim Wenders: *Hot Springs*, Truth or Consequences, Nuevo México.

WIM WENDERS

es un cineasta de la República Federal de Alemania. En 1975 creó su propia casa productora. Algunas de sus películas le han dado renombre internacional: *Alice in den Städten* (1973, Alicia en las ciudades), *Im Lauf der Zeit* (1976, A lo largo del tiempo), *Der amerikanische Freund* (1977, El amigo americano), *Lightning over Water/Nick's Movie* (1980), *París, Texas* (1984) y *Der Himmel über Berlin* (1987, El cielo sobre Berlín).

Antes de comenzar, a fines de 1983, el rodaje de su película* París, Texas, *Wim Wenders recorrió de punta a cabo el Oeste norteamericano llevando, entre otras, una cámara de formato mediano. Durante ese viaje por Texas, Arizona, Nuevo México y California en busca de decorados, le fascinaron los espacios bañados hasta el infinito de luz y de color y en los que sólo perduran huellas fugaces de la civilización. La serie de fotos en color que tomó con esa cámara son a la vez un homenaje a un paisaje con un poder de sugerencia casi mítico y una reflexión sobre la memoria. Una selección de ellas se publicó en un libro titulado* Written in the West *acompañada de una entrevista de Wim Wenders con el crítico y cineasta francés Alain Bergala de la que publicamos aquí algunos fragmentos y fotos.

¿No cree usted que la foto permite más que el cine tomar una imagen de algo que se ve por primera vez?

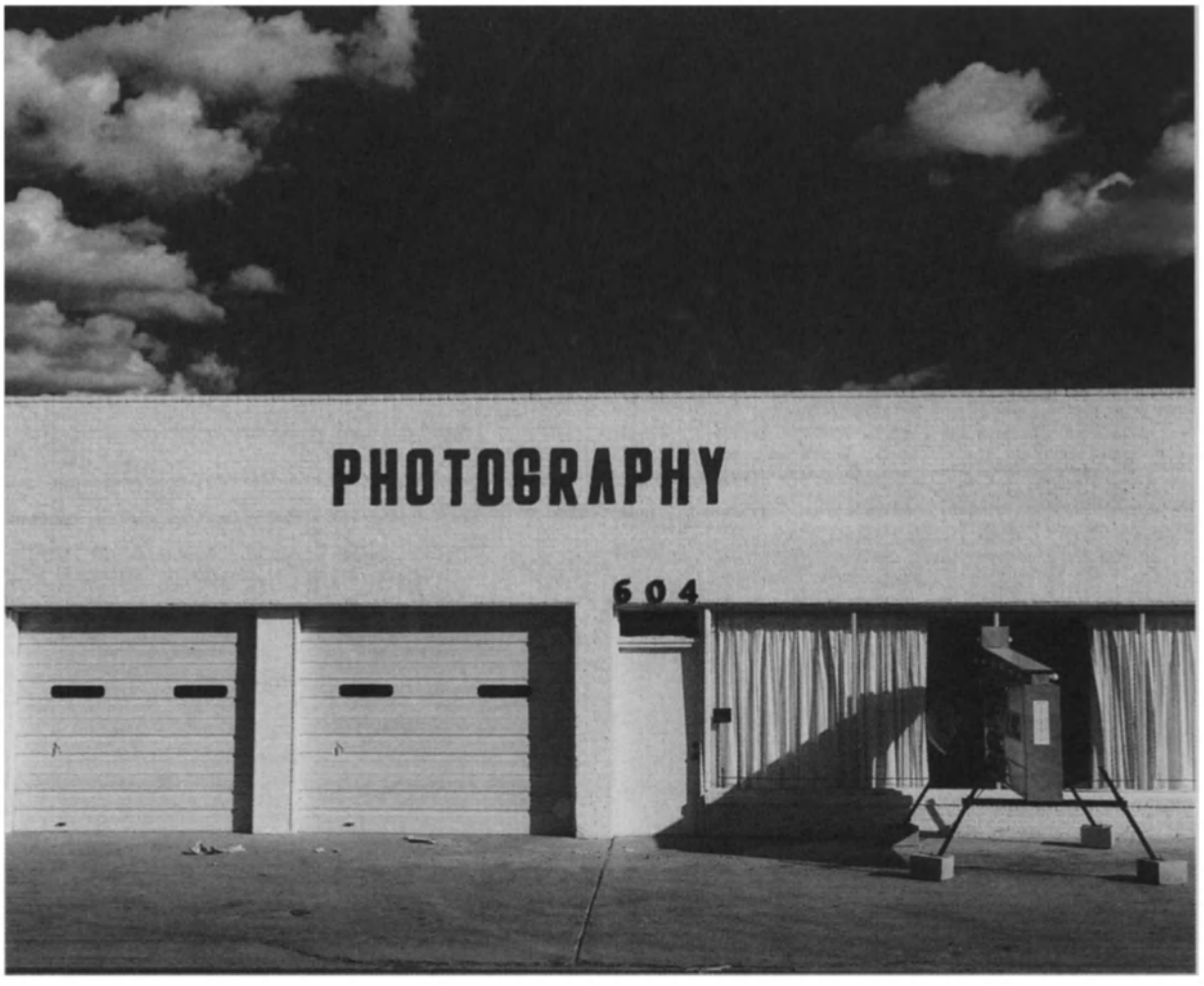
Sí. La fotografía permite pasar sólo una vez. Cuando uno vuelve a algún sitio rara vez tiene gana de fotografiar. Para mí lo conocido, lo familiar, excluye casi completamente la fotografía, que es un medio de exploración y de viaje. Es en cierto modo como un coche o un avión, gracias al cual se puede llegar a un sitio. Gracias a la cámara fotográfica se puede llegar a un sitio.

Lo que permite es sobre todo tomarse el tiempo de estar ante las cosas.

Sobre todo cuando viajaba por el Oeste, en coche, la cámara fotográfica me daba un pretexto casi obligatorio para detenerme. A mí no me gusta hacer fotos a través de la ventanilla.

¿Y cómo se producía la decisión de parar el coche para tomar una foto?

Uno llega a un lugar, por ejemplo a un pueblo, se detiene y siente una especie de excitación, aun antes de saber lo que se va a



Wim Wenders: *Retrato*, Odessa, Texas.

fotografiar. Se presiente ya un lugar: hay una luz, una atmósfera. Mis fotos tienen que ver a menudo con una superficie de paisaje, de casas. Y esa superficie se la siente antes de que uno encuentre realmente el lugar que se va a fotografiar. Por ejemplo, un día llegué a un pequeño pueblo de Nuevo México que se llama también Las Vegas (como la otra ciudad tan conocida), y allí hice una foto de una tienda vacía, de color azul y rojo. Cuando empecé a pasearme, presentí que encontraría aquella casa. Al llegar a la ciudad abandonada, envuelta en la luz de la tarde, con nadie en las calles, sabía que me iba a quedar allí, que tenía que buscar un hotel porque no podría marcharme de allí sin más. El lugar no podía entrar en la película porque estaba muy apartado, pero fui allí porque me interesaba ver otro Las Vegas.

En el Oeste hay muchos carteles escritos, o fachadas de cine ya medio roídas por los elementos, a punto de desaparecer. Hay un vínculo entre la fotografía y esa superficie deteriorada. También en el cine he elegido con frecuencia un lugar de rodaje porque sabía que iban a destruir esta o aquella casa. Por ejemplo, en *El amigo americano* rodamos delante de un grupo de casas porque habíamos leído en un periódico que todo el barrio iba a ser destruido. En las grandes ciudades como Houston ocurre lo contrario: la superficie era tan nueva que parecía una maqueta.

Así pues, tomar una imagen es mirar las cosas antes de que desaparezcan...

En esas fotos se siente el deseo de mirar y de conservar. Las fotos que durante la Depresión hizo Walker Evans eran justamente eso: mirar y conservar en la memoria algo que iba a desaparecer al cabo de tres o cuatro años.

Ese mismo sentimiento es el que se tiene ante las fotos que Atget[1] toma de ciertas esquinas o tiendas de París...

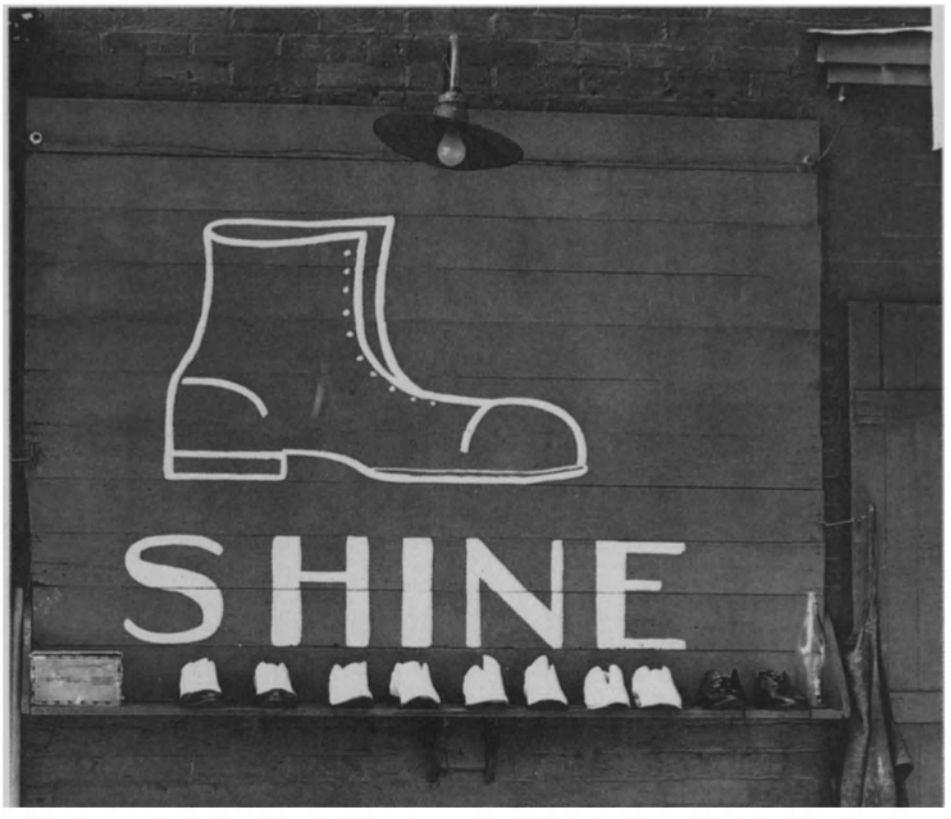
Creo que eso respondía a su ética: se consideraba a sí mismo un "conservador". A mí siempre me interesa ese aspecto de conservación de la fotografía.

1.Eugène Atget (1857-1927) fotografió los barrios viejos de París.

Eso presta al conjunto de estas fotos un cierto sentido de fin del mundo, particularmente las pequeñas ciudades, las esquinas, las tiendas... En cambio, no se tiene ese sentimiento ante tu película *París-Texas*, que produce también una impresión de comienzo. ¿Iba en ese filme la melancolía unida a la fotografía?

Va también unida al Oeste americano, ahora hablaremos de ello. Pero en la fotografía, más que en el cine, hay una idea de fin del mundo. Pienso en lo que un día me dijo Nicholas Ray[2] a propósito de unos actores a los que estaba aleccionando. Les decía: "Aunque sólo pidas lumbre para tu cigarrillo o digas sencillamente buenos días, es absolutamente necesario que lo hagas como si fuera la última vez." Me impresionó esta idea de hacer algo como si fuera la última vez, y eso para mí tiene que ver con la foto. Ese es el aspecto de "fin del mundo". En efecto, tomé esa foto porque sabía que era la primera y la

2.Nicholas Ray (seudónimo de Raymond Nicholas Kienzle, 1911-1979), cineasta estadounidense, autor entre otros filmes de *Johnny Guitar* (1953) y, con Wim Wenders, de *Lightning over Water/Nick's Movie* (1980).



WALKER
EVANS
(1903-1975)

Letrero de limpiabotas en una ciudad del sur, 1936. Este gran fotógrafo norteamericano, de quien Wim Wenders se siente próximo por la sensibilidad y por el encuadre, es autor de una obra llena al mismo tiempo de fuerza y de rigor en la que se expresa una visión frontal y estática de la realidad y que ha dejado una profunda huella en la fotografía contemporánea. Destacan en particular los reportajes que realizó en los años 30 a petición de la Farm Security Administration con el fin de mostrar la miseria del mundo rural norteamericano después de la crisis económica. Evans nos ha dejado también numerosos retratos, hechos en el metro (1938) o en las calles de Chicago (en los años 40). En el decenio de los 50 fotografió paisajes industriales desde el tren.

última vez que vería aquella casa. Pero el otro aspecto consiste en que el hecho mismo de que haya una foto demuestra que el mundo continúa.

La impresión de deterioro de las casas o de los carteles, ese aspecto de "fin del mundo" de que hablábamos, va asociada a los hombres y a sus construcciones. Pero ¿en qué paran los árboles, los paisajes, la naturaleza entera, en relación con ese deseo tuyo de captar con la cámara fotográfica las cosas que están a punto de desaparecer?

Son muy pocas las fotos donde no haya nada creado por el hombre. En la mayoría hay siempre algo que un día dejará de ser, que quizá ya no existe en el momento en que hablamos. O dentro de 10 o de 100 años. El Oeste americano es para mí el lugar por excelencia donde hay algo que desaparece. Cuando era niño, conocía el Oeste por las películas, los "westerns", y por los libros, sobre todo los de Karl May[3], y siempre tenía la impresión de que el Oeste era un paisaje increíble que estaba siendo conquistado, en un pasado que yo situaba más o menos vagamente, pero en todo caso en el siglo XIX. Cuando por fin fui allí, pensaba que ahora habría la civilización. Pero no hay tal: la civilización se limitó a pasar, sobre todo con la aparición de los automóviles, durante los años 20 y 30 en que se construyeron las *freeways* con las estaciones de servicio y los moteles. Pero ahora, cuando uno llega al Oeste, comprueba que toda esta cultura de carreteras, gasolineras, automóviles, luces de neón y moteles ya no es necesaria. Ni siquiera se la utiliza en gran parte. La gente no toma el automóvil para ir de Nueva York a Los Angeles. Los norteamericanos viven preferentemente en las costas, o en el Midwest los que se dedican a la agricultura, pero, en lo que toca al Oeste, pasaron por allí, trataron de hacer algo, construyeron carreteras y otras cosas por el estilo, incluso ciudades —a veces se encuentra uno en medio del desierto una calle con el nombre de 375ª calle—, pero todo ello sin resultados, y hoy no pasan por allí más que algunos camiones y unos cuantos automóviles. La civilización llegó y pasó y ahora está desapareciendo de nuevo.

¿Proviene tu afición a los letreros y a los carteles de que te gustan mucho las fotos de Walker Evans?

La presencia de letreros en medio de un paisaje es también un fenómeno característico del Oeste. Como la gente no podía realmente vivir allí, se ponían a escribir cosas para no sentirse tan solos y para demostrar que eran dueños del paisaje. Es como si uno llegara al Polo Norte y encontrara una veintena de carteles colocados allí por los viajeros anteriores. En los Estados Unidos esta tradición gráfica es muy sorprendente y está muy desarrollada. Hay mucha fantasía e invención, por ejemplo detalles en las sombras y en los contornos de las letras. El trabajo con las letras en las luces de neón, en la publicidad, es verdaderamente asombroso y a menudo de gran belleza.

Los norteamericanos suelen decir: "A man must bild a house" (un hombre debe construir una casa). Y es verdad, siempre

3.Karl May (1842-1912), escritor alemán, autor de novelas de aventuras que transcurren a menudo en el Oeste norteamericano, en particular *Winnetou* (1893).



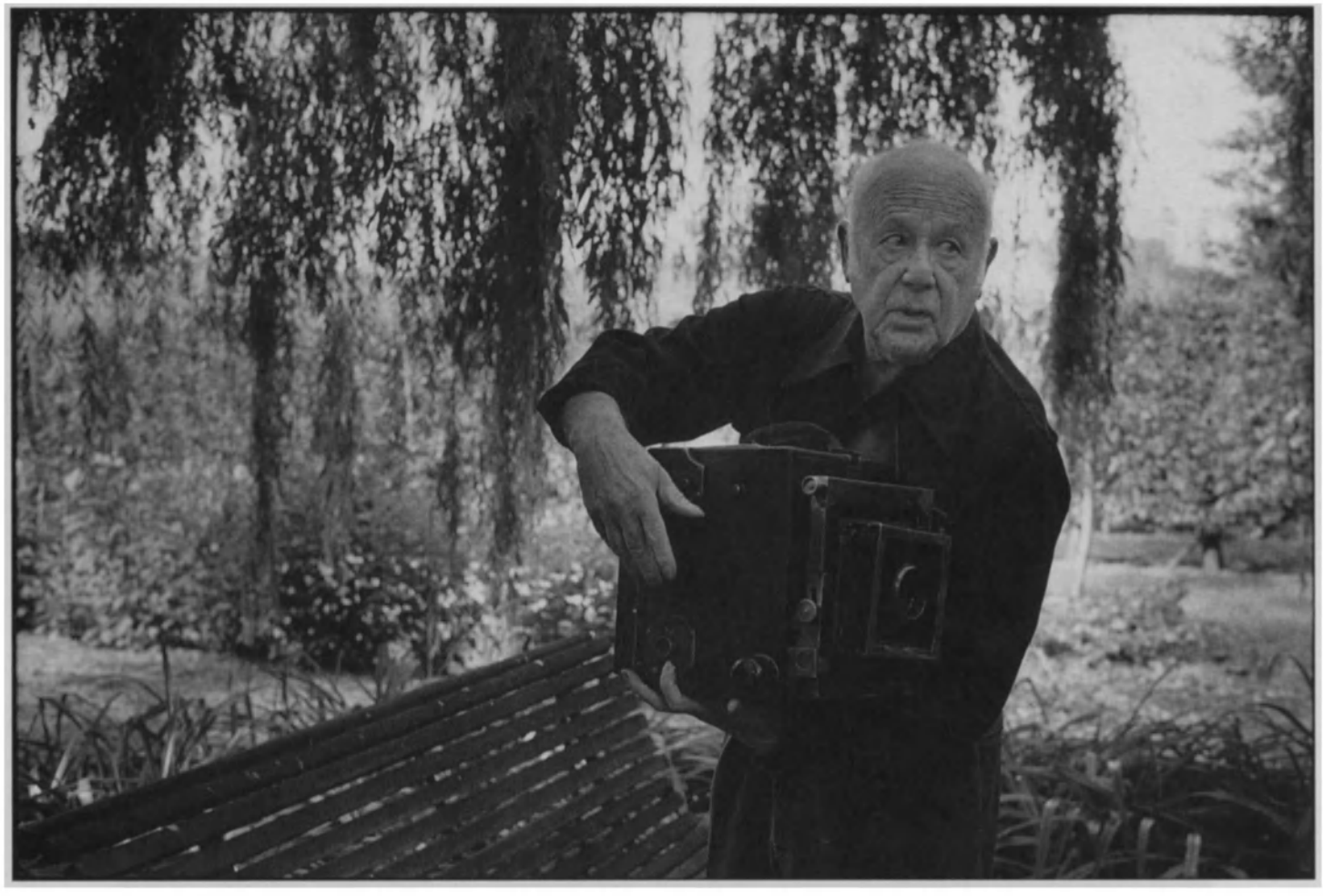
Wim Wenders: *Western World*, Near Four Corners, California.

están construyendo como locos, cosas que no duran mucho, pero siempre hay las casas. Pero se tiene también muchas veces la impresión de que un hombre debe empezar por pintar un rótulo, y es muy frecuente que el rótulo sea lo mejor de la casa. La casa es algo heteróclito y vulgar, pero el rótulo es hermoso. Me conmueven mucho esas cosas escritas. Por ejemplo, pasé una vez por un lugar desierto donde no había nada salvo un cartel donde se podía leer "Western World Development". Quizás querían vender el terreno, pero nadie vino...

Quien mira esas fotos siente que te gusta lo frontal y la pintura lisa. ¿Es para tí esa frontalidad una manera de sacralizar las cosas fotografiadas, de sustraerlas al fluir del tiempo, a lo anecdótico?

Sí, es cierto. A decir verdad las cosas no conocen el tiempo, soy yo quien lo conoce, simplemente porque llego y me marcho. Pues bien, ante las cosas, las casas, los paisajes, la mirada frontal es también la mirada en la que me siento más ausente y, al mismo tiempo, más unido a lo que está ahí. En el Oeste el horizonte es algo tan presente, tan constantemente dominante, mucho más que en las ciudades... Hágase lo que se haga, el horizonte está ahí y corta la foto en dos partes, y todos los objetos encuentran su lugar gracias al horizonte porque la perspectiva conduce todas las líneas hacia éste. Si el eje de la mirada no es frontal, si se toma otro ángulo, el objeto se despega de su horizonte y ello daña a los ojos y a los objetos. Además, en el Oeste americano todo lo que el hombre ha construido es sobremanera teatral. Una vez que nos hallamos en un paisaje abierto, la mirada frontal es en cierto modo la única posible porque cualquier otra manera de mirar, con un ángulo —lateral, de arriba o de abajo— equivale a separar un objeto de su medio ambiente. Con la frontalidad las cosas conservan su identidad; con un ángulo la pierden. El ángulo designa al fotógrafo. □

La mirada penetrante de Martine Franck



Martine Franck: El fotógrafo norteamericano Paul Strand (1890-1976) en su jardín de Orgeval, cerca de París, en 1974.

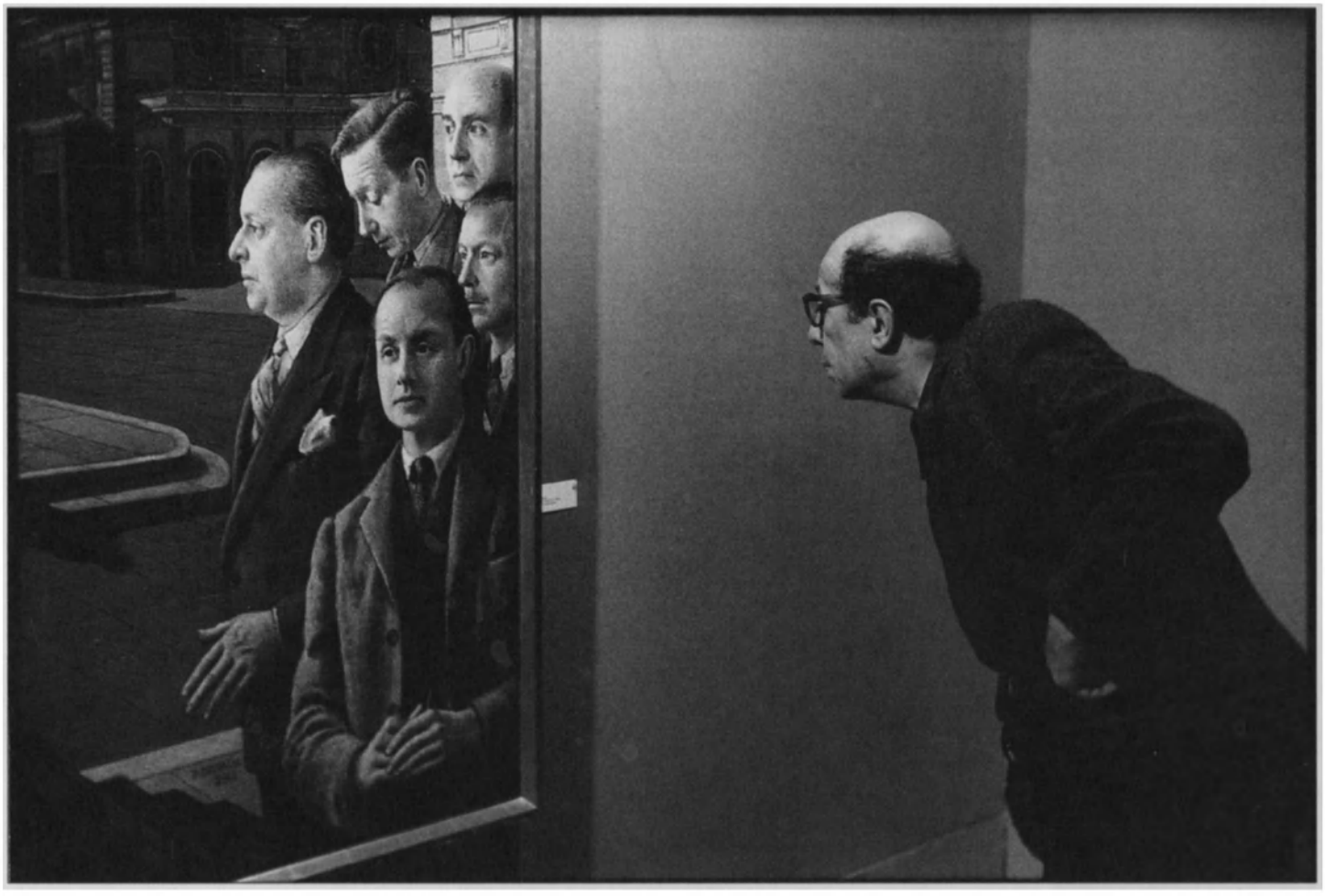
MARTINE FRANCK

fotógrafa belga, trabajó en 1970-1971 en la agencia Vu creada por Pierre de Fenoyl, posteriormente fue miembro fundador de la agencia Viva en París y desde 1980 trabaja en la agencia Magnum. Se ha dado a conocer en numerosas exposiciones colectivas e individuales. Entre sus últimas publicaciones cabe mencionar *Le temps de vieillir* (El tiempo de envejecer, París, 1980) y *Le théâtre du Soleil* (El teatro del Sol, París, 1982). Con motivo de su última exposición, *Portraits* (Retratos), que se presenta entre el 13 de abril y el 29 de mayo de 1988 en la Casa de la Cultura de Amiens (Francia), se ha publicado un porfolio de 18 fotografías con un texto de Yves Bonnefoy.

Entre las obras de Martine Franck, pienso en el retrato que hizo de un anciano en un hospicio, sentado en el borde de la cama ante su trozo de pared tapizado de fotografías eróticas. Se reúnen aquí todos los signos que habrían permitido a Martine Franck actuar con esa crueldad que puede pasar por el deseo de representar la verdad. Pero por un acto instintivo ha percibido y nos muestra en esos rasgos petrificados para siempre, en esos ojos perdidos en un sueño pobre, que todavía queda algo de ese poder que surgió en la humanidad para fundar el mundo, para decidir valores, para reunir en un proyecto la duración dispersa, las cosas aun vacantes, en resumen, para producir lo absoluto. En este caso como en muchos otros, Martine Franck ha sabido descubrir en un ser sin cualidades aparentes algo de la dignidad que impregna en el más alto grado el rostro devastado de Nerval y la mirada inquieta de Baudelaire. Tal es la alquimia que permite la fotografía, por obra y gracia de un ser compasivo: en ella se disuelve algo del infinito, el de los sueños, el de la idea que uno tiene de sí mismo, pero también aparece lo absoluto. "Mira —dicen los mejores de esos peregrinos que van por el mundo con su Leica—incluso en ese instante en que has sido ilusión, inconsecuencia, quizá futilidad, incluso en ese instante en que no eres nada, en que eres la nada, eres, y en eso eres todo, eres el todo".

Y como la compasión es en primer lugar la capacidad de hacerse a un lado, el olvido de sí mismo frente a los demás, he aquí que cabe afirmar que la fotografía es tal vez la única entre las diversas formas de expresión de la sociedad contemporánea que exige, como condición absolutamente indispensable, esa humildad que caracterizaba a los artistas de la Edad Media cuando, tras las estilizaciones arcaicas y antes de los refinamientos humanistas, tan bien supieron obtener de un trozo de madera esos rostros de Vírgenes que, llenos de majestad o de dolor pero dotados de los rasgos de la mujer más corriente, tenían la evidencia del árbol que se erguía junto a la iglesia o de las flores colocadas como ofrenda ante ellas en el jarrón de barro azul. El arte más moderno coincide así, por su exigencia primordial, con lo mejor de las épocas religiosas.

POR YVES BONNEFOY



Martine Franck: En una exposición de arte belga en París (1974)
ante un lienzo de Paul Delvaux.

En cuanto a Martine Franck, la recuerdo ahora una tarde estival en las inmediaciones desiertas de una pequeña aldea de Provenza. Había surgido bruscamente, pese al intenso calor, con su camára en la mano, bajo la cortina de luz. ¿Qué hacía allí? ¿Buscaba realmente en ese lugar que le era familiar una ocasión de sorprender lo furtivo o lo inesperado? Me pregunté, en todo caso, si no estaba allí más bien para aprender a no ser nada, a no ser más que la nada, ella en primer lugar, entre esa tierra y ese cielo, y para ejercitarse así en lo que exige su arte, del que a todas luces tiene la más alta y más noble idea.

A menudo uno se dice ante ciertas fotografías: "¿Cómo ha logrado el fotógrafo llegar hasta ahí sin ser sorprendido? ¿Con qué paso silencioso se ha aproximado al pájaro fabuloso posado un instante?" Y algunos piensan: "¿No se sentirá al hacerlo al margen de la vida, fuera del mundo? ¡Cuánta soledad supone mantenerse al acecho y quizá cuánta tristeza!" Pues bien, esos pasos que nada tocan hay que darlos primero en uno mismo, ya que es en el espacio interior donde se producen los acontecimientos de intuición y de percepción suprasensoriales que son lo mejor de ese arte que podría suponerse consagrado a lo exterior de las cosas. Es dentro de sí mismo donde hay que hacer tan poco ruido para no espantar ninguna visión o entrevisión. Y al lograrlo, de ningún modo está uno fuera del mundo, ya que ese aliento contenido hace que el alma oiga latir en ella la gran arteria, la que pasa por el grito de júbilo de los niños que juegan, a lo lejos, bajo la ropa tendida, y por el viento que hinche la ropa, y por el chirrido de las cigarras. Martine Franck iba silenciosamente ese día, pero ya envuelta en esa luz. Si hubiese fotografiado a una campesina con sombrero de paja negra, a un niño con la mano en la frente, vuelta la palma hacia la amenaza del mundo, habría extraído directa y simplemente de esa sombra, de esa mecha rebelde, como la luz va a la luz, la mirada que es única dentro de la multiplicidad.

Pero entre sus fotografías me gusta particularmente la de Paul Strand y es porque esa solidaridad profunda y metafísica que une a Martine Franck con todos sus modelos se complica al ser ese modelo también un fotógrafo, sorprendido en su propio trabajo, en sus propios pasos silenciosos, lo que introduce en la experiencia habitual un elemento de diversión y la alimenta con una reflexión formulada de manera soberbia en la imagen misma de la que nace.

Paul Strand aparece en un jardín cuyos efectos de luz sobre el follaje evocan Giverny*, Claude Monet, la pintura impresionista, o sea una relación muy distinta entre el arte y la luz. Sostiene una cámara antigua, apenas portátil, con la que enfoca no se sabe qué, fuera del campo delimitado por Martine Franck. Pero se diría sobre todo que se pregunta, al llegar del exterior a esta naturaleza placentera, dónde podrá colocar su caja negra. ¿Cuánto tiempo hace que la traslada así, con cuidado y, al parecer, incluso con inquietud? Tal vez cuarenta años, a juzgar por las marcas de su rostro. Un tiempo suficiente en todo caso para haber captado peligros y haberse sentido responsable. Cargado con su intrumento que recuerda los

*La casa de campo, hoy museo, de Claude Monet en Normandía.



Martine Franck: La señorita Manago en su piso de Forcalquier (Francia) en 1979.

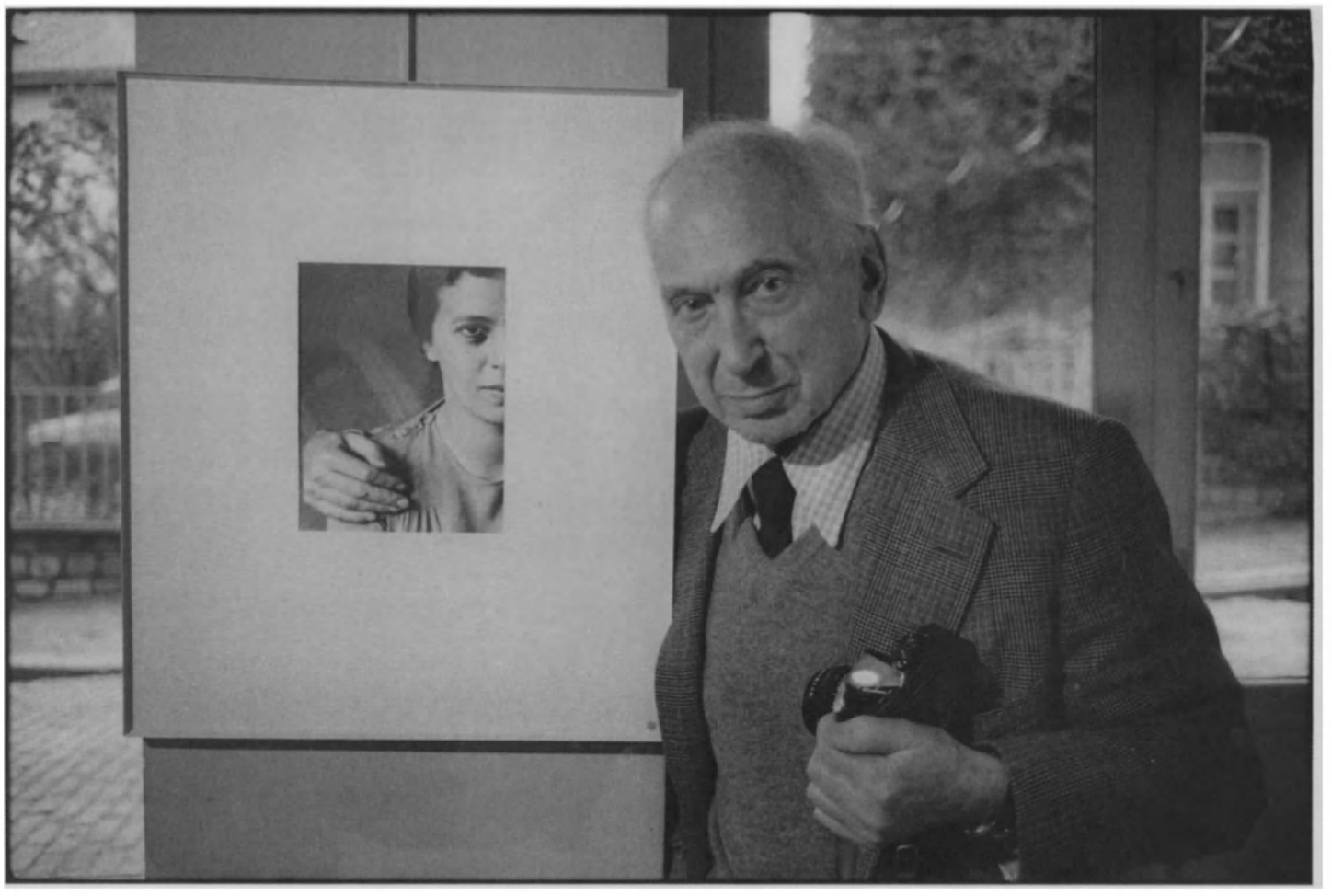
comienzos de la fotografía, el gran fotógrafo nos dice: "¿Tengo derecho a estar aquí? ¿No soy portador de una bomba que puede destruir este mundo a pesar de lo que de eterno tiene la luz en el follaje?"

Y es cierto que la fotografía es peligrosa. Mucho más que en la práctica cuidadosa de algunos, ella consiste en la despreocupación y la premura de otros, proveedores de información o de sueños, que hacen que la mirada se acostumbre a lo más exterior, a lo menos significativo y se arme de una indiferencia verdaderamente sacrílega. Fue la fotografía la que en el siglo XIX denunció la ilusión (desacreditando también el tema entre los pintores e impulsándolos a salir al exterior, a Giverny justamente), pero es ella en todo caso, en el siglo XX, la que socava más de la cuenta los valores olvidados y el sentido atropellado; la que, al parecer, sólo apunta hacia la materia y la celebración de la muerte.

Pero también es, incluso ahora, uno de los contados lugares donde —en casos como el de los dos que se hablan en el jardín— puede aparecer algo de esa iluminación de todo el ser de que nos hablan las tradiciones, en particular el Budismo; y no está descaminada Martine Franck cuando da un toque de ligero buen humor, que significa confianza, a su encuentro bajo el árbol con este patriarca que ve tal vez con cierta angustia la horda al parecer infinita de fotógrafos ciegos invadir toda la tierra y arrasar todo. Nada se pierde jamás en un arte o una práctica —tiene por lo menos derecho a soñar (y nosotros con ella)— cuando lo mejor de lo que somos puede expresarse en ella, aunque sólo sea de manera fugitiva; hay grandes revoluciones del espíritu que nacieron de un rostro apacible o de una simple sonrisa; ¿y por qué no seguir entonces llevando a todos los puntos de la vida y volcando hacia lo que amamos (que está ahí, muy cerca, en lo invisible) la extraña caja cada vez más pequeña pero cada vez más llamada a tener una intervención decisiva? ¿Van a sucumbir Occidente y el mundo por un exceso de fotografías? Quién sabe; tal vez los salve, al borde de las postrimerías, la evidencia ingenua, epifánica, de algunas de ellas.

Yves Bonnefoy
Escritor francés, profesor del Collège de France

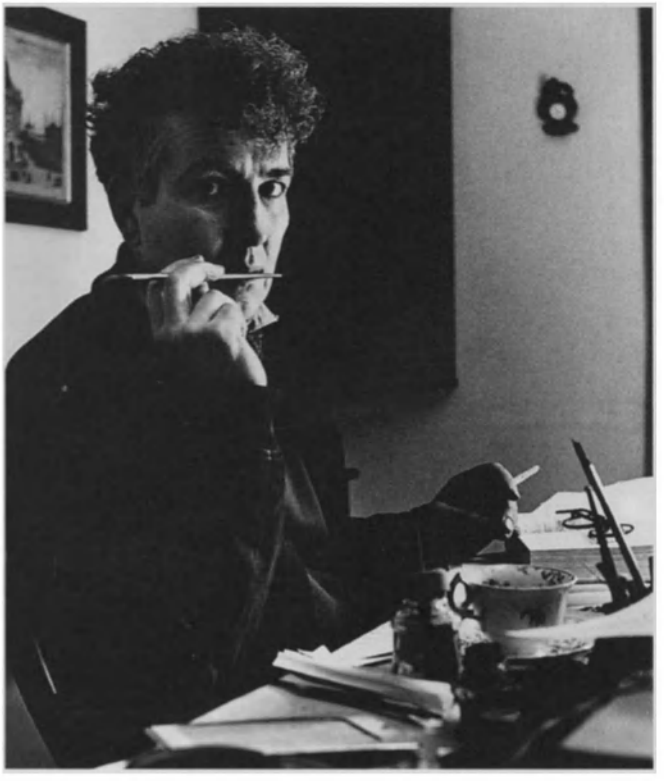
Este texto es una versión abreviada del publicado en *Portraits. Photographies de Martine Franck* éd. Trois Cailloux, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens (Francia), 1988.



Martine Franck: En París en 1980, el fotógrafo de origen húngaro André Kertész (1894-1985) junto a un retrato de su mujer (*Moi et Elizabeth*) hecho en 1931.

BILL
BRANDT
(1904-1983)

Robert Graves, 1943, retrato del escritor británico. En 1929 Bill Brandt trabajó en París con Man Ray, frecuentando los círculos surrealistas. Posteriormente el fotógrafo inglés volvió a su país donde se dedicó esencialmente al reportaje. Desde las ciudades industriales hasta los barrios residenciales, va reuniendo una serie de imágenes de los distintos tipos sociales de la época. Durante los ataques aéreos contra Londres en los años 40, Bill Brandt toma, para los archivos del Ministerio del Interior, gran cantidad de fotos que muestran a los londinenses en sus refugios improvisados. Retratista poderoso y penetrante, entre 1945 y 1965 hace para la revista *Lilliput* una serie de retratos de escritores y de artistas en su medio ambiente familiar. Sus fotografías de desnudos femeninos resultan sobremanera originales por sus extraordinarias perspectivas y su luz peculiar.





Retratos del México profundo

POR ALFREDO CRUZ RAMIREZ



Romualdo García

ROMUALDO GARCIA

Nace Romualdo García en 1852 en Silao, ciudad próxima a Guanajuato, México, donde más tarde vendrá a instalarse como fotógrafo. Guanajuato era entonces un centro minero floreciente, con una Escuela de Artes y Oficios en la que se enseñaban las nuevas técnicas, entre ellas la de la fotografía.

Gracias al estudio fotográfico de Romualdo García el retrato se democratiza. A él acuden un sinnúmero de obreros, de funcionarios y de campesinos, vestidos con sus mejores galas con ocasión de un día señalado, de una ceremonia o, simplemente, tras la misa de los domingos. Para la mayoría de ellos la sesión en el estudio representaba un acontecimiento único, un "capricho" que se permitían y cuya finalidad no era, como en Europa, ajustarse a una convención o imagen social. Aquí cada uno se muestra tal cual es, con sus modales toscos, su alegría, su altivez y su sensiblería. Escenas de grupos que se divierten, retratos de familia en los que se enaltecen los vínculos de parentesco, parejas en cuyo semblante resplandece el amor y la complicidad de la vida común, últimas imágenes de los abuelos o recuerdos de los "angelitos" muertos antes de que se les pudiera siquiera tomar cariño. En estas fotos renace

la tradición de los retratos populares pintados y, a veces, de las actitudes propias de las imágenes religiosas.

En la Exposición Universal de París de 1889 Romualdo García obtuvo una medalla de bronce por sus retratos, destacando también su obra en la de 1900. Su estudio era entonces muy próspero. Tras el comienzo de la Revolución Mexicana en 1910 el estudio García va a atravesar serias dificultades económicas; luego continuará con los hijos del fundador, que muere en 1930. La obra de Romualdo García no fue redescubierta hasta 1978, fecha en que se iniciaron los primeros estudios sobre este rico acervo de imágenes que son un auténtico patrimonio visual.

Los retratos del estudio García nos muestran a la vez la originalidad de una práctica cotidiana muy anclada aun en el siglo XIX y la sinceridad popular ante el objetivo, propia de una edad de oro en la que una cierta inquietud no excluye la confianza en la eficacia mágica de la técnica. □

Las fotos que aquí se reproducen figuraban en la exposición "Romualdo García, un precursor del retrato fotográfico en México", organizada por el historiador del arte y museólogo Alfredo Cruz Ramírez con la ayuda de la asociación París-Audiovidual, el Museo de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato (México) y la señora Flor Garduño, fotógrafa mexicana. La exposición se presentó primero en París, de octubre de 1987 a febrero de 1988, circulando posteriormente por Francia y el extranjero.





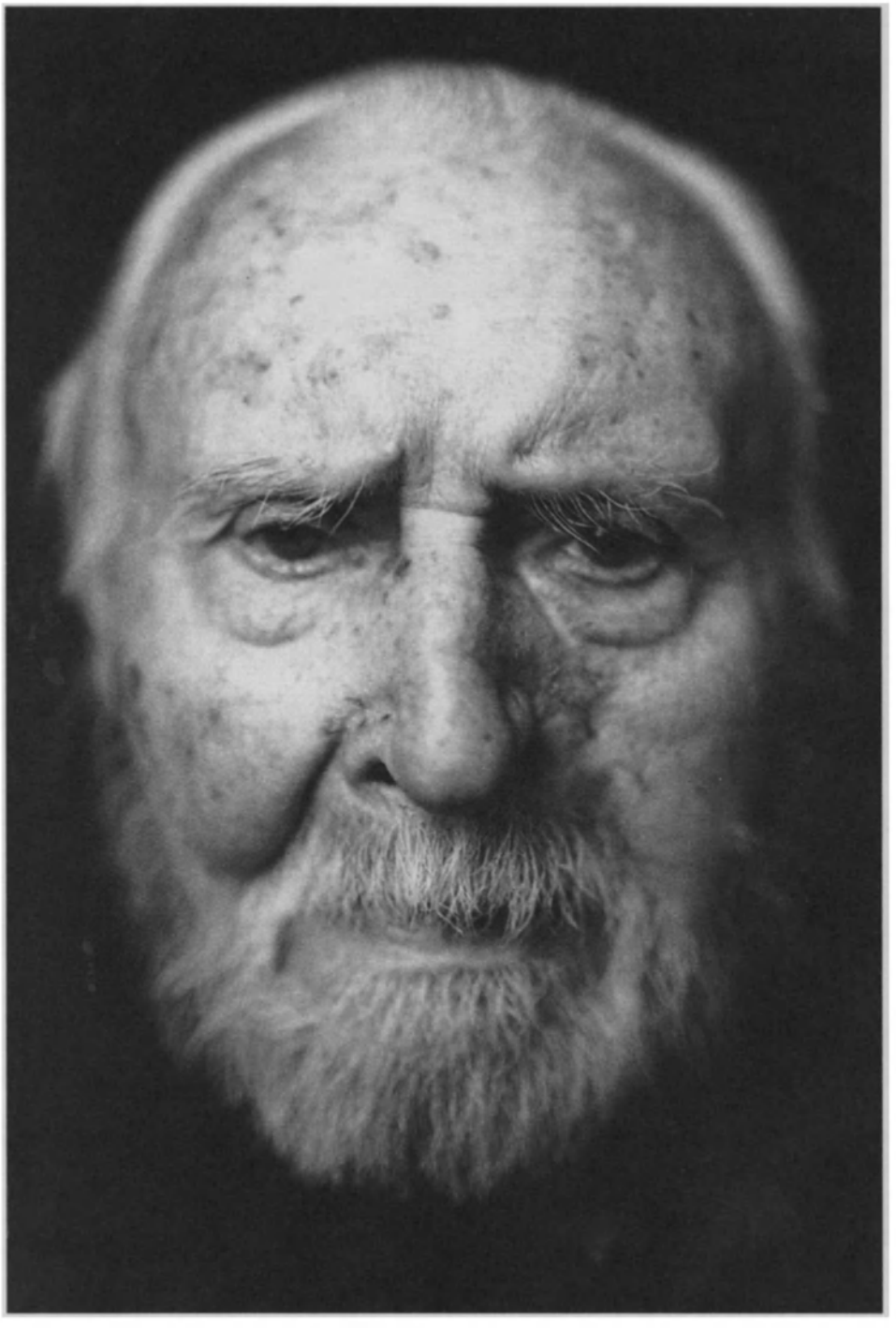
Romualdo García

La sombra del doble esencial

POR EDOUARD GLISSANT

MORHOR

fotógrafo y dibujante francés, vive alternativamente en las Antillas, Francia y Grecia. En 1987 presentó en el Museo de Arte Moderno de México una exposición titulada *Testigo mudo*, que incluía una serie de retratos de artistas e intelectuales principalmente mexicanos. El año próximo aparecerán dos álbumes de sus obras: uno será un conjunto de retratos en primer plano de diversos creadores; el otro, fruto de una colaboración original entre el fotógrafo y varios pintores, tendrá por tema *Los nuevos viajes de Gulliver*.

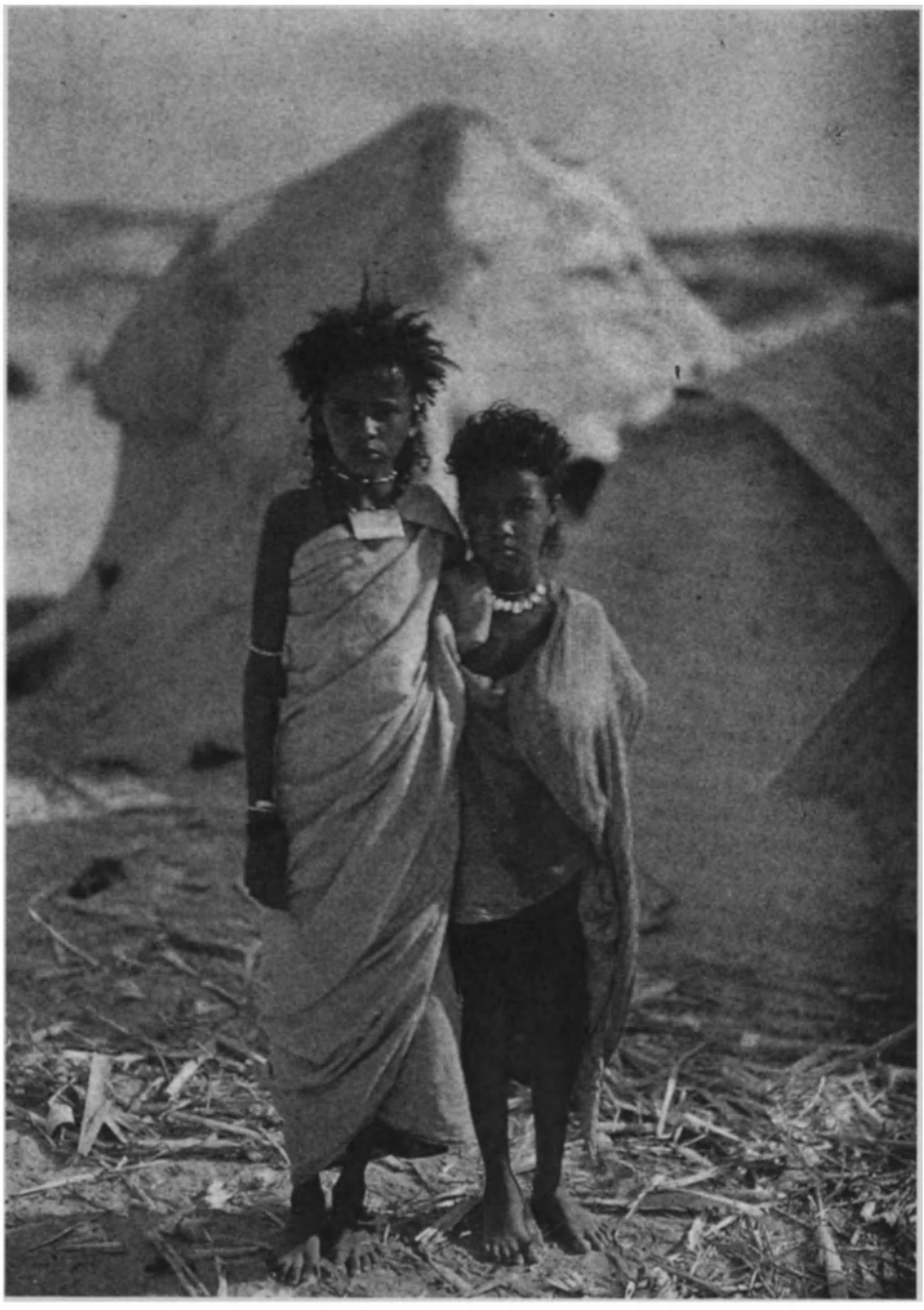


Morhor: El pintor francés André Masson (1896-1987).

El arte de Morhor, un arte que se concretiza obstinándose, madura de igual manera que el agua de un río cambia fluyendo. Diríase un recorrido iniciático en el que aquel que busca se esforzara por alcanzar un punto, nodal o focal, en que se cifra el inquieto desear del hombre. En un principio Morhor situaba a quienes iba a fotografiar en medio de un paisaje esencial, una puerta empotrada o una sala destartalada, que parece inmunizarlos contra ese tipo de distracciones que en la vida ordinaria suelen apartarnos de nuestra verdad. Pero poco a poco fue aproximándose a quienes no habría que llamar sus modelos sino sus interlocutores, tal vez sus referentes. Largo tiempo le costó reducir esa sencilla distancia, que es infinita. Y es como si ahora descubriera, en la rotunda evidencia del rostro solo, liberado de su entorno, esa fractura insomne que en cada ser humano designa el tiempo, la necesidad de caminar, de envejecer y, sin embargo, de perdurar.

El retrato que así traza Morhor no es una máscara; más bien evoca la sombra de un doble esencial. Ninguno de los seres cuya mismidad ha intentado alcanzar con su arte queda reducido a una efigie que clausurara su trayecto vital, a una impávida estela. En el otro extremo del trayecto hay una respuesta. Morhor suscita la relación, la continuidad cómplice. Lanza una pregunta y consulta el eco. Veámosle cómo acumula ese "baluarte de ramillas" (René Char) tan preciosamente frágil, tan henchido de futuro. □

Los Archivos del Planeta



Auguste Léon:
Dos niños en Asuán (Egipto) en 1914.

"La vida hay que ir a captarla allí donde está, en el extranjero, en la calle, por doquier": esta frase de Albert Kahn (1860-1940) podría servir de divisa a lo que terminó convirtiéndose en la obra de su vida. Kahn, financiero francés, puso su inmensa fortuna al servicio de un vasto proyecto humanitario: reconciliar a los pueblos del mundo fomentando por todos los medios los encuentros y los intercambios entre "quienes tenían en sus manos el destino de las naciones". El fue uno de los primeros que impulsaron la noción de internacionalismo.

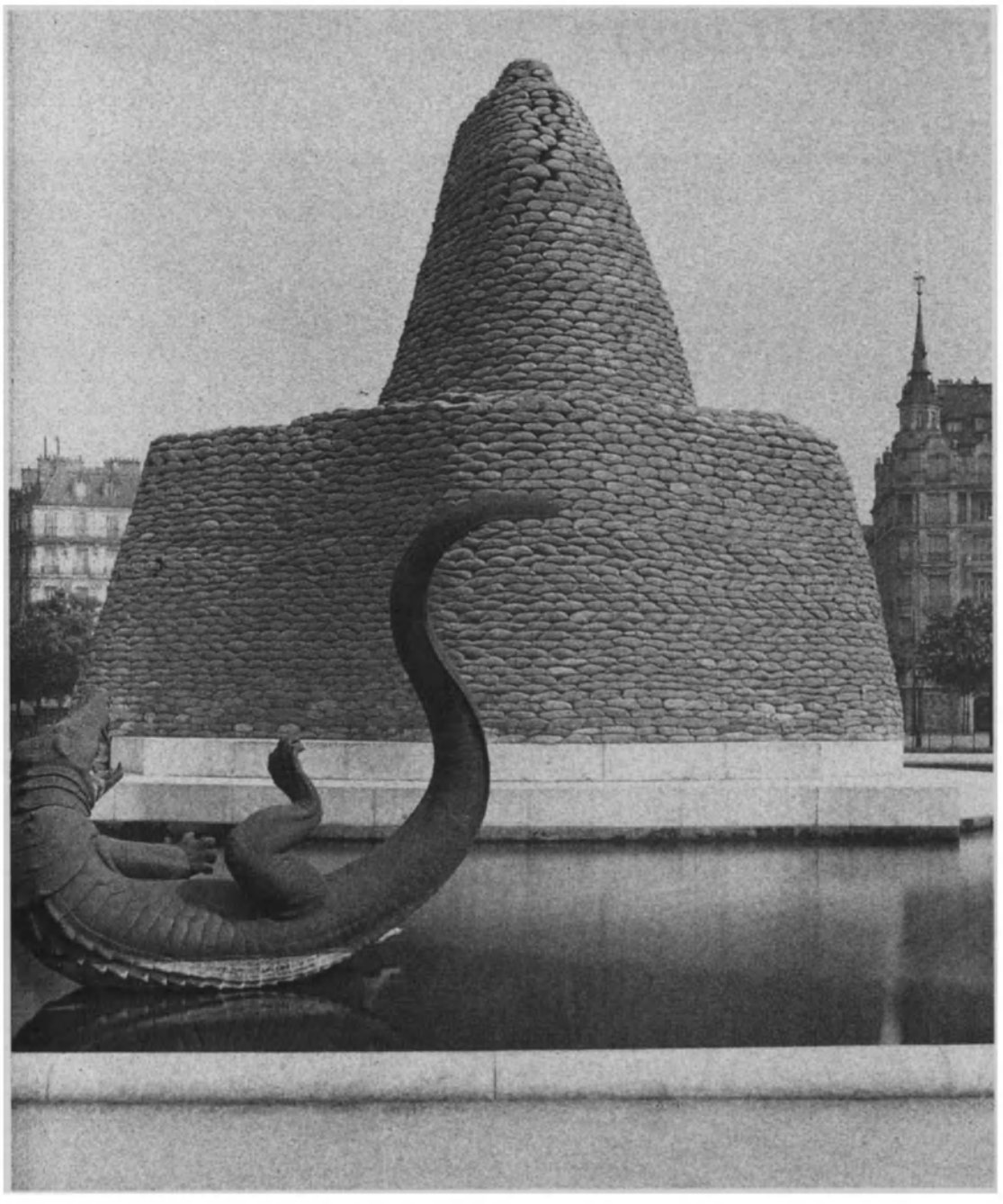
En 1910, consciente de la importancia de la fotografía y de la cinematografía como soporte privilegiado de la memoria, Kahn decide crear, con el título de "Archivos del Planeta", "una especie de inventario fotográfico de la superficie del globo ocupada y acondicionada por el hombre tal como se presenta a comienzos de siglo", con la idea de "fijar de una vez para siempre aspectos, prácticas y modos de la actividad humana cuya inevitable desaparición es sólo cuestión de tiempo".

Por entonces la técnica fotográfica acaba de dar un nuevo paso adelante con la elaboración por los hermanos Lumière del primer procedimiento de reproducción directa de los colores: el autócromo. Albert Kahn encarga a Jean Bruhnes, iniciador en Francia de la geografía humana, de dirigir las misiones de los fotógrafos y cineastas que entre 1910 y 1931 (fecha en que el mecenas se arruinó) se dedicaron a recorrer el mundo trayendo de sus viajes unas 72.000 placas autócromas y alrededor de 140.000 metros de películas. Esas imágenes no se tomaron al azar; por el contrario, debían ser significativas no sólo en sí mismas sino también en relación con otros documentos de trabajo a los que acompañaban y que aun no han podido reunirse en su totalidad. Las imágenes se proyectaban después en Boulogne-sur-Seine, barrio del extrarradio de París, ante personalidades del mundo entero a las que el financiero invitaba a reunirse en su casa.

De este precursor que, al servicio de la misión "planetaria" de que se consideraba investiado, creó numerosas fundaciones, en particular las becas y la sociedad "Autour du Monde" (Alrededor del Mundo), no quedan hoy más que los jardines, de inspiración universal, con que rodeó su casa de Boulogne y "Los Archivos del Planeta", distribuidos en una fototeca y una filmoteca. Una y otra, mantenidas con fondos públicos, están abiertas al público. Tomados de ese fondo de singular valor, reproducimos aquí, en negro y blanco (salvo en la página 2), unos cuantos autócromos. □

LAS COLECCIONES ALBERT KAHN

Varios libros reproducen en color autócromos de la colección Albert Kahn: *Les Archives de la Planète* (Los Archivos del Planeta), en dos volúmenes (1. Francia, 2. El mundo), con un texto de presentación de Jeanne Beausoleil, conservadora de las colecciones Albert Kahn, y de Mariel J. Bruhnes Delamarre, (Joël Cuénot, editor, y Hachette Réalités, París, 1979); *Villages et villageois au Tonkin 1915 et 1920* (Aldeas y aldeanos en Tonkín 1915 y 1920), al que seguirá este año una obra sobre los autócromos tomados en 1913 en Irlanda; y, por último, el catálogo preparado con la colaboración de Marie Bonhomme y del equipo Albert Kahn, de la exposición "Más allá de un jardín...Albert Kahn", en Francia en 1986.



Auguste Léon: La plaza de la Nación de París el 14 de mayo de 1918, durante la Primera Guerra Mundial. Sacos de arena protegen contra los bombardeos el monumento "El triunfo de la República".

Léon Busy: Las manos de un letrado de Tonkín (el norte del actual Vietnam) en 1915.



Rostros del trabajo

POR SEBASTIÃO SALGADO



Sebastião Salgado: La mina de oro al aire libre de Serra Pelada, a unos 400 km al sur de Belém (Estado de Pará), en Brasil.



SEBASTIÃO SALGADO

fotógrafo brasileño, ha realizado desde 1973 numerosos reportajes en el mundo, en Africa, en América Latina y en Europa. En 1979 entró en la Agencia Magnum. En 1982 recibió el premio de la *W. Eugene Smith Foundation* (Estados Unidos). En 1986, por su trabajo sobre América Latina, obtuvo el Premio de Fotografía Iberoamericana concedido en España por la Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América y en 1988 el Premio Rey de España. Además de presentar exposiciones individuales, ha participado en exposiciones y libros colectivos. Entre sus libros recientes cabe mencionar *Sahel, el hombre desamparado* (1986) y *Otras Américas* (1986). Sebastião Salgado viene realizando desde 1987 un reportaje mundial sobre el tema del trabajo humano, que le ha llevado a visitar numerosos países. Presentamos aquí una selección de fotos, acompañada de un texto en el que él mismo explica los motivos de su iniciativa.

Mi reportaje tiene por objeto trazar un retrato del hombre productivo y elaborar un cuadro mundial de las industrias tradicionales en este final del siglo XX en que las nuevas técnicas están suplantando a las antiguas. La palabra "industria" está tomada en su sentido más amplio, vale decir "actividad de producción" mecánica y manual. Aspiro a constituir una documentación visual que ilustre los diversos procedimientos de fabricación que aun se emplean en la actualidad. En ella se incluirán ejemplos tanto del trabajo artesanal como de las técnicas utilizadas



por la industria pesada o las actividades del sector primario (gran producción agrícola e industria extractiva).

La idea esencial es que actualmente somos testigos del paso de la era industrial a lo que podría denominarse la era "tecnoatómica". En este periodo de transición los métodos generales de producción están cambiando radicalmente. Tal transformación es a su vez el producto histórico de la acumulación de las realizaciones intelectuales, técnicas y científicas. Gracias a una reflexión constante sobre su trabajo, el hombre consigue transformarlo. En los últimos años se ha ocupado en particular de los recursos naturales y de su conservación. La disminución de los recursos naturales disponibles (tanto las materias primas como las fuentes de energía) ha obligado al hombre a revisar sus concepciones de la productividad y del rendimiento y le ha llevado así a redefinir sus necesidades.

Es pues por propia voluntad como el hombre está abandonando su papel tradicional de trabajador-productor en favor del de observador-administrador, con la especialización creciente que implica la alta tecnología. En los años venideros esos cambios en la función del trabajador se manifestarán incluso en los países en desarrollo.

Este reportaje pretende por tanto ser una "arqueología", una suma visual del rostro y de la herencia del hombre productivo en vísperas del siglo XXI. Al fotografiar una época de la producción antes que desaparezca, espero contribuir en alguna medida a la construcción de la que se prepara actualmente. Lo que he intentado e intento es dar a conocer al trabajador de mañana el rostro de su hermano de hoy. □



Sebastião Salgado: Plantación de caña de azúcar en Jaboticabal (Estado de São Paulo), Brasil.

Sebastião Salgado: Fábrica de automóviles en Zaporozhie, Ucrania (URSS).





Sebastião Salgado: En una factoría siderúrgica de Zaporozhie, Ucrania (URSS).



WILLIAM EUGENE
SMITH
(1918-1978)

Pittsburgh, 1955. Este gran fotógrafo norteamericano, uno de los modelos de Sebastião Salgado, realizaba sus reportajes con un espíritu de humanista y un gran talento de artista en el que se combinan el rigor y la honestidad. Así se comprueba en las fotos sobre Pittsburgh, el gran centro siderúrgico de Estados Unidos, pero también en las de la guerra del Pacífico, en la que Smith resultó gravemente herido, tomadas para la revista *Life*, en las de un pueblo español o en el reportaje sobre las víctimas del envenenamiento por mercurio en una comunidad de pescadores de Minimata, Japón.

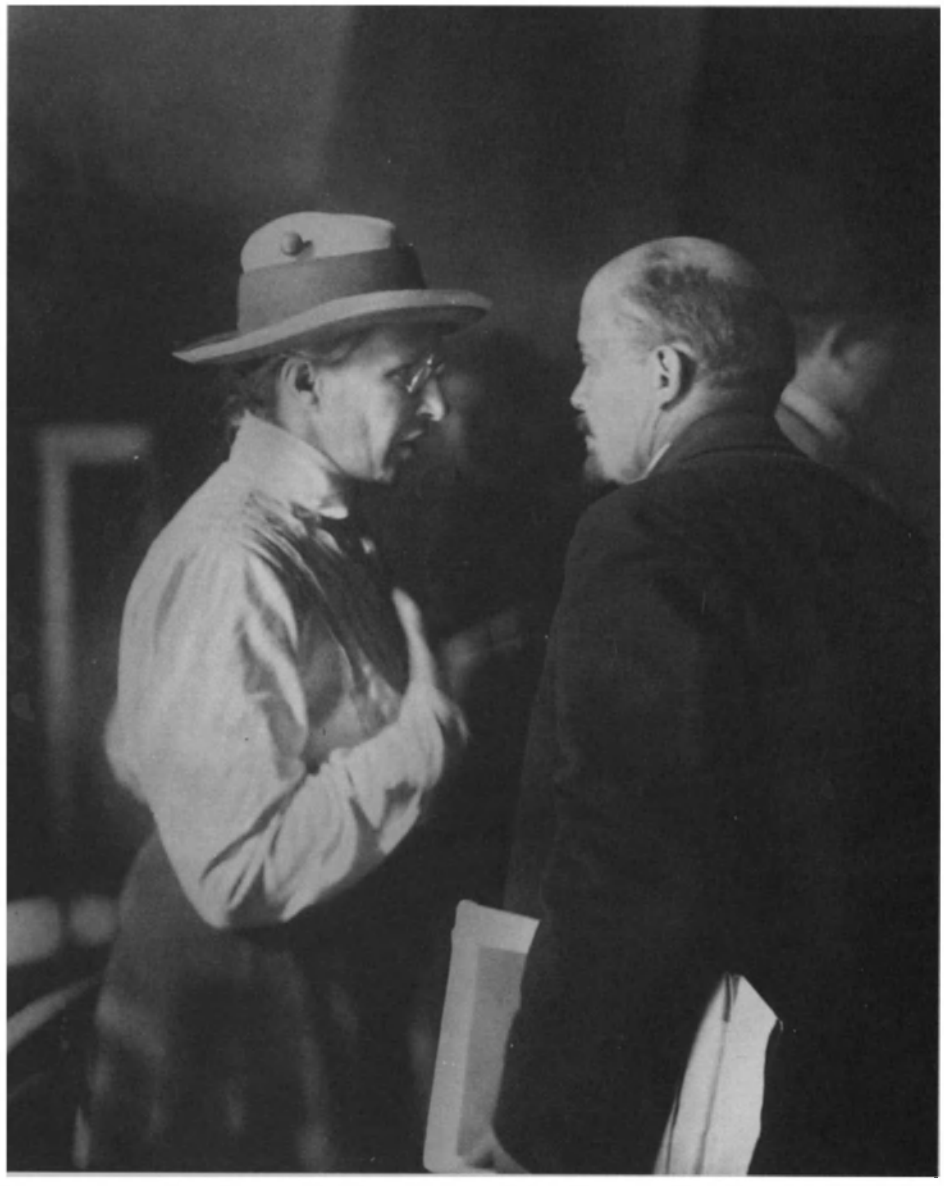
Cronistas visuales de la Revolución



ARKADI SAMOILOVICH CHAIJET ▶

La lamparilla de Ilich, 1925. Instalación de la primera bombilla eléctrica en una isba campesina; Lenin (seudónimo de Vladimir Ilich Ulianov) había dicho: "El comunismo es el poder de los soviéts más la electricidad". Chaijet (1898-1959) colaboró como reportero fotográfico en varios periódicos en los años 30, entre otros *La URSS en construcción* e *Illustrierte Zeitung*. En sus imágenes, que muestran el mundo del trabajo, se borra la frontera entre el periodismo y la fotografía artística. Esta imagen, que se ha convertido en un clásico, figuraba junto con otras fotos documentales en la exposición "Diez años de fotografía soviética" que Chaijet presentó en 1928.





VIKTOR KARLOVICH
BULLA ▶

Lenin y Elena Stasova en el 2º congreso del Komintern, Moscú, 1920. Bulla (1883-1944), nacido en una familia de fotógrafos, fue durante la revolución uno de los jóvenes fotógrafos que dieron testimonio documental de los acontecimientos. Es autor de numerosas fotografías célebres de Lenin tomadas durante sus intervenciones en las calles o en los congresos del Komintern (III Internacional o Internacional comunista). En los archivos del Estado soviético se conservan más de 130.000 negativos de fotografías tomadas por los hermanos Bulla y su padre, además de unas 30 películas.

◀ MAX VLADIMIROVICH
ALPERT

Las obras del gran canal de Fergana, 1939. Entre 1930 y 1950 se excavó con pico y pala un canal de regadío en la llanura de Fergana que se extiende por el territorio de las Repúblicas de Uzbekistán, Kirguisistán y Tadjikistán (URSS). En la foto se ven los instrumentos musicales que marcaban el ritmo de esas obras ciclópeas. Alpert (1899-1981) empezó a trabajar en 1924 para la *Robotchaia Gazeta* y posteriormente lo hizo para *Pravda*. Entre sus realizaciones más conocidas figuran la historia del ferrocarril Turquestán-Siberia y la del canal de Fergana. Colaboró con la revista *La URSS en construcción* que reunía a los mejores exponentes del reportaje fotográfico soviético. Alpert fue uno de los grandes pioneros de la narración monumental en el reportaje fotográfico.

En 1917, con la Revolución de Octubre, Rusia rompe con el pasado y se compromete con el porvenir: la fotografía pasa a ser entonces un medio para captar el acontecimiento y una materialización y un testimonio de la Revolución. Destacados fotógrafos como Karl Bulla o Piotr Otsup crean el reportaje fotográfico instantáneo. La crónica por ellos iniciada proseguirá brillantemente con el correr de los años gracias a la labor de reporteros fotográficos de diarios y revistas entre los que cabe mencionar a Arkadi Chaijet y a Max Alpert. Por su parte, retratistas como Michail Nappelbaum o Abram Sterenberg inventan nuevos estilos.

Con Alexandr Rodchenko, en los años 20 la fotografía pasa a ser el arte moderno por antonomasia: "Buscamos, tenemos que encontrar y encontraremos una estética nueva (no tengáis miedo)..." Primer gran virtuoso del montaje fotográfico en Rusia por la audacia de sus concepciones formales y su ciencia del encuadre, Rodchenko renovó tanto el reportaje como el retrato y ejerció una influencia sin par.

Bajo la mirada de esos fotógrafos comprometidos a la vez que inspirados, que fueron testigos pero también agentes de la Revolución —de ésos y de otros muchos—, los obreros, los mujiks, los dirigentes e incluso las grandes obras cobran una dimensión universal y su crónica un acento profético.

Estas fotografías, junto con 300 más, se reproducen en *Pionniers de la photographie russe soviétique* (Pioneros de la fotografía rusa soviética) (Philippe Sers éditeur, París, 1983), álbum que incluye un prefacio de François Mathey y un estudio de Grigori Chudakov sobre los fotógrafos soviéticos de 1917 a 1940. De esta obra muy bien documentada hemos tomado los datos aquí reunidos.



ALEXANDR MIJAILOVICH RODCHENKO

La escalera de incendio, 1925. Rodchenko (1891-1956) empezó dedicándose a la pintura y a las artes gráficas. Después de la revolución pasó a ser profesor del Instituto Superior de Arte y Técnica. Con el poeta Vladimir Maiakovski, que fue su amigo y que compartía sus ideas, compuso carteles y libros; con el director teatral Vsevolod Meyerhold realizó decorados de teatro, y con los cineastas Lev Kulechov y Boris Barnet trabajó para el cine. En los años 30 se convirtió en figura destacada del grupo *Oktiabr* (*Octubre*), que encarnaba una de las tendencias importantes del arte fotográfico y cinematográfico de la época. En la revista *La URSS en construcción*, que creó con su mujer Varvara Stepanova por iniciativa del escritor Máximo Gorki, colaboró con reportajes fotográficos, uno de ellos sobre el mar Blanco, y en particular con maquetas y portadas. Es también uno de los grandes teóricos del arte fotográfico.



FOTOMONTAJES

Manipulando la realidad

La manipulación fotográfica es tan antigua como el arte mismo de la fotografía. Los orígenes de las técnicas de montaje fotográfico se remontan al siglo XIX. Sin embargo, es en los años 20 del presente siglo cuando este procedimiento, que resucitan los dadaístas de Berlín en torno a George Grosz y John Heartfield, alcanza un éxito sin precedentes. Sea que se utilice para expresar la subversión dadaísta o lo maravilloso del surrealismo, que se emplee en la propaganda política o que se ponga al servicio de la publicidad o del grafismo, este medio plástico para modificar la visión normal incorpora la fotografía a todos los movimientos de vanguardia del periodo de entreguerras. En la URSS fue uno de los caballos de batalla del arte revolucionario. Arriba a la derecha, uno de los montajes fotográficos de Alexandr Rodchenko para ilustrar *Pro Eto* (*De Esto*), un poema de Vladimir Maiakovski (1894-1930) publicado en 1923. La joven es Lili Brik, compañera del poeta y hermana mayor de la escritora Elsa Triolet. Rodchenko realizó numerosos montajes fotográficos antes de dedicarse él mismo a la fotografía.

El tiempo, levadura de la imagen

POR ANNE HOY

DAVID HOCKNEY

es un destacado pintor británico cuya obra, de un realismo elegante y lleno de color, además de sus telas y grabados, inspirados en su contexto cotidiano, como el tema de la piscina (*El que se zambulle*, 1978) o los retratos de amigos y de sus padres, comprende numerosos dibujos, ilustraciones de libros, decorados de teatro y composiciones fotográficas. Estas últimas se han publicado en un álbum titulado *David Hockney Cameraworks* (Las obras fotográficas de David Hockney, Londres, 1984). En *David Hockney. A Retrospective* (David Hockney. Una retrospectiva, 1988), el libro-catálogo de la exposición internacional dedicada este año a la obra del pintor y que se ha presentado sucesivamente en el Los Angeles County Museum of Art, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en la Tate Gallery de Londres, aparece un estudio de Anne Hoy sobre los fotomontajes de Hockney del que publicamos una versión muy abreviada.

Esta versión sumamente abreviada del texto de Anne Hoy, *Los collages fotográficos de Hockney*, se reproduce con la autorización de los editores, el Los Angeles County Museum of Art, L.A., y Harry N. Abrams, Inc., N.Y., del libro *David Hockney: A retrospective* publicado con motivo de la exposición organizada por el L.A.C.M.A., 1988. Editado en el Reino Unido y en el Commonwealth británico por Thames & Hudson, Ltd., Londres, 1988. © Museum Associates, L.A.C.M.A., 1988

Hasta febrero de 1982 David Hockney menospreciaba la cámara fotográfica y estimaba que no era sino un medio para registrar la realidad. La fotografía, incluso la erótica, no le interesaba para nada. "Jamás se contemplaría una foto más de treinta segundos", afirmaba, "a menos que hubiera un millar de rostros y uno estuviese buscando a su madre". Si bien en 1963 empezó a tomar "fotos de vacaciones" y a partir de 1968 hizo fotografías como estudios preliminares para sus cuadros, siempre estimaba que éstas eran muy inferiores a los dibujos del natural como medio para obtener "masa y volumen". Y aunque en sus obras, en especial a lo largo de 1972, explotó la intensificación de los efectos de luz que se obtiene con la fotografía y los colores brillantes que se logran con el revelado comercial, Hockney seguía pensando que ésta falseaba nuestra percepción y nuestra vivencia del tiempo y del espacio. "La fotografía está muy bien", comentaba, "si a uno no le importa observar el mundo con la visión de un cíclope paralizado durante una fracción de segundo".

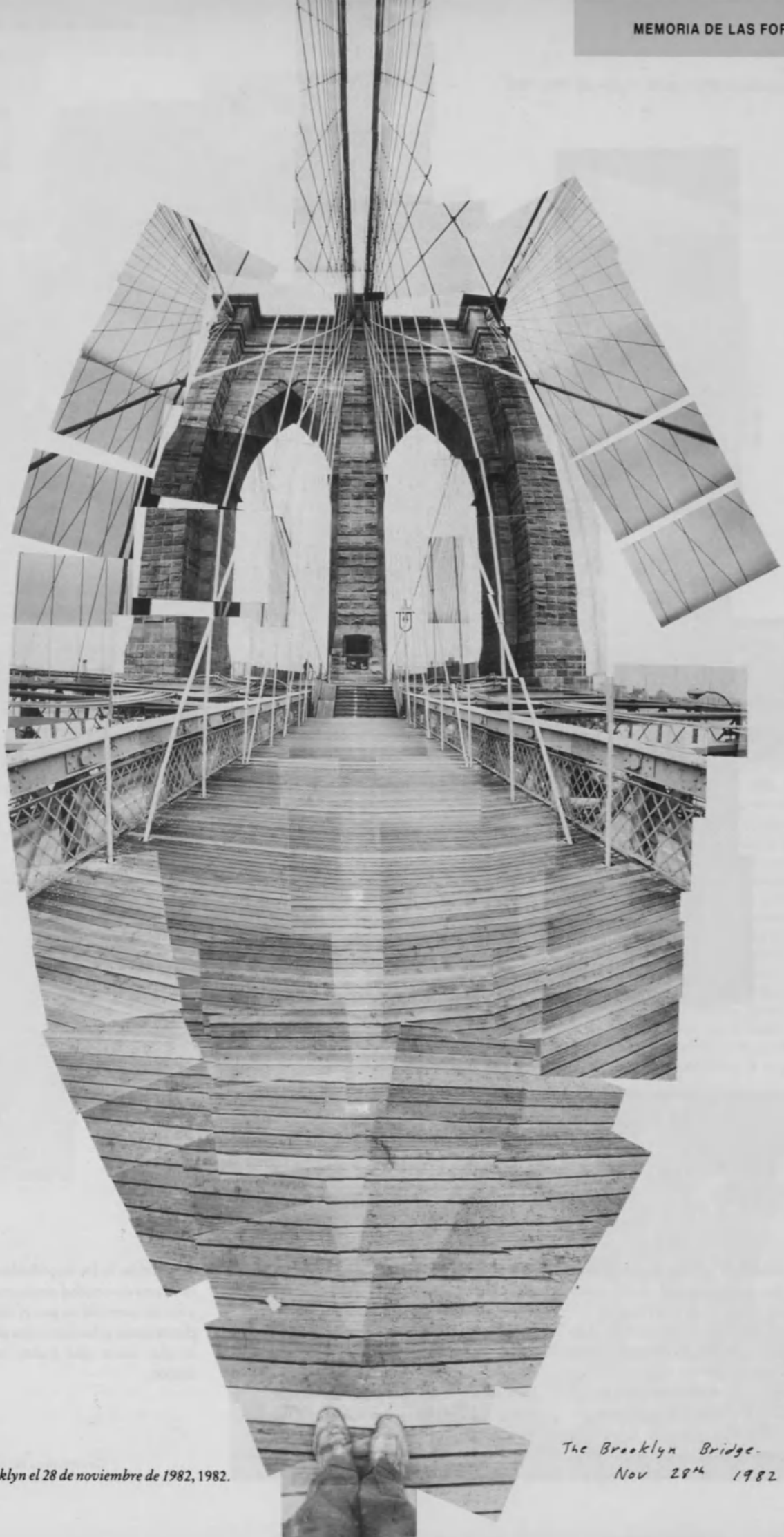
Pero cuando un conservador de museo que lo visitó dejó olvidada película Polaroid en la casa recién decorada de Hockney, en Hollywood Hills, éste decidió tratar de representarla en sus tres dimensiones. Lo que el 26 de febrero de 1982 empezó siendo un mosaico de treinta copias se transformó en un conjunto de enormes retratos de cuerpo entero de sus amigos en Polaroid, luego en vastos *collages* fotográficos de vistas de Norteamérica y complicados retratos narrativos compuestos de pruebas de 35 mm, culminando cinco años más tarde con un paisaje panorámico del oeste formado por más de seiscientas copias. Entre marzo y mayo de 1982 hizo Hockney más de 140 *collages* de Polaroid. Más tarde, entre septiembre de 1982 y agosto de 1986, elaboró más de 231 *collages* fotográficos con una cámara reflex Pentax 110 de un solo objetivo y una Nikon de 35 mm. A partir de esa época dejó de hacer *collages* fotográficos de grandes dimensiones.

Por su abundancia y su monumentalidad, los *collages* fotográficos constituyen un aspecto de suma trascendencia en la trayectoria artística de Hockney. Al igual que en sus pinturas, dibujos y grabados, en sus fotos hace hincapié en la luminosidad, presenta temas autobiográficos y de la vida cotidiana y utiliza técnicas experimentales a la par que espontáneas. En sus *collages* fotográficos, como en el resto de su obra, Hockney explora líneas y contornos; él mismo llamó a su primera exposición *Dibujando con la cámara*. También recurre a la fotografía como instrumento de reproducción comparable al grabado, la litografía o, más recientemente, las fotocopiadoras de oficina, pero no por eso deja de sacar partido de sus rasgos específicos. El contenido de sus *collages* fotográficos y los medios que emplea para realizarlos están al alcance de todo el mundo. Y lo cierto es que Hockney se siente sumamente satisfecho de que en las páginas de publicidad de una revista norteamericana y en materiales para fomentar el turismo en Francia hayan aparecido recientemente imitaciones de sus *collages*. A su juicio, el hecho de que le imiten es un augurio favorable para la "revolución visual" que espera fomentar con su cámara.

Para Hockney se trata de una revolución de corte modernista. En ese sentido, sus *collages* fotográficos abordan problemas latentes en su obra anterior y les dan una solución espectacular y única en su género. "Hasta cierto punto, el arte modernista no se ha impuesto aun", observa Hockney. "Porque seguimos aferrados a la perspectiva del Renacimiento, que es también la de la fotografía y que nos parece la más vívida representación de la realidad." Estima Hockney que la pintura y la fotografía tradicionales, que confirman la perspectiva desde un solo punto de vista, no generan un mayor realismo sino que aumentan la distancia entre el espectador y el tema. Y con la fotografía tradicional el observador ni siquiera tiene la compensación del toque manual que la pintura con perspectiva ofrece y de la verosimilitud que se logra, afirma Hockney, en la medida en que "el movimiento de la mano en el tiempo refleja el movimiento del ojo (y de la vida) en el tiempo."

Para subsanar esas limitaciones Hockney recurrió al *collage* modernista de múltiples fotografías. Ya en 1970 había tomado una secuencia de fotos, yuxtaponiéndolas como un medio de ofrecer una información más completa en los estudios arquitectónicos pero sin la distorsión ocasionada por el gran angular. A esos trabajos los llamaba "acoplamientos". En definitiva se dio cuenta de que "si se colocan juntas seis imágenes, se las mira otras tantas veces, lo que se aproxima más al acto de mirar a alguien."

Agrega Hockney que la mirada está en



David Hockney:
El puente de Brooklyn el 28 de noviembre de 1982, 1982.

David Hockney:
Haciendo crucigramas en Minneapolis en enero de 1983, 1983.



constante movimiento y que la experiencia visual abarca una multiplicidad de imágenes cambiantes que despiertan interés y en las que influyen el intelecto y la memoria. Las sensaciones de profundidad y de movimiento, añade, son inherentes a la visión ocular, e insiste en la definición de percepción que fue la base del impresionismo y posteriormente del cubismo. Mientras una sola fotografía sólo puede captar un momento que en cierto modo queda inmovilizado — Hockney las llama imágenes "tuertas"— el *collage* recuerda la experiencia global de la observación a través del tiempo.

Sus *collages* fotográficos añaden "efectos cubistas a la fotografía", dice Hockney, efectos que van desde ingeniosas referencias a la historia del arte hasta ambiciosas ampliaciones del dibujo, la perspectiva y la composición del cubismo sintético.

"Es nuestro movimiento el que nos indica si estamos vivos", sostiene Hockney. Esta convicción le ha impulsado a utilizar en su obra una diversidad de efectos de perspectiva a fin de acentuar o, por el contrario, atenuar el estatismo inherente a los cuadros y, así, no olvidar hasta qué punto constituyen una ilusión.

Anne Hoy
Conservadora del Centro International de Fotografía, Nueva York

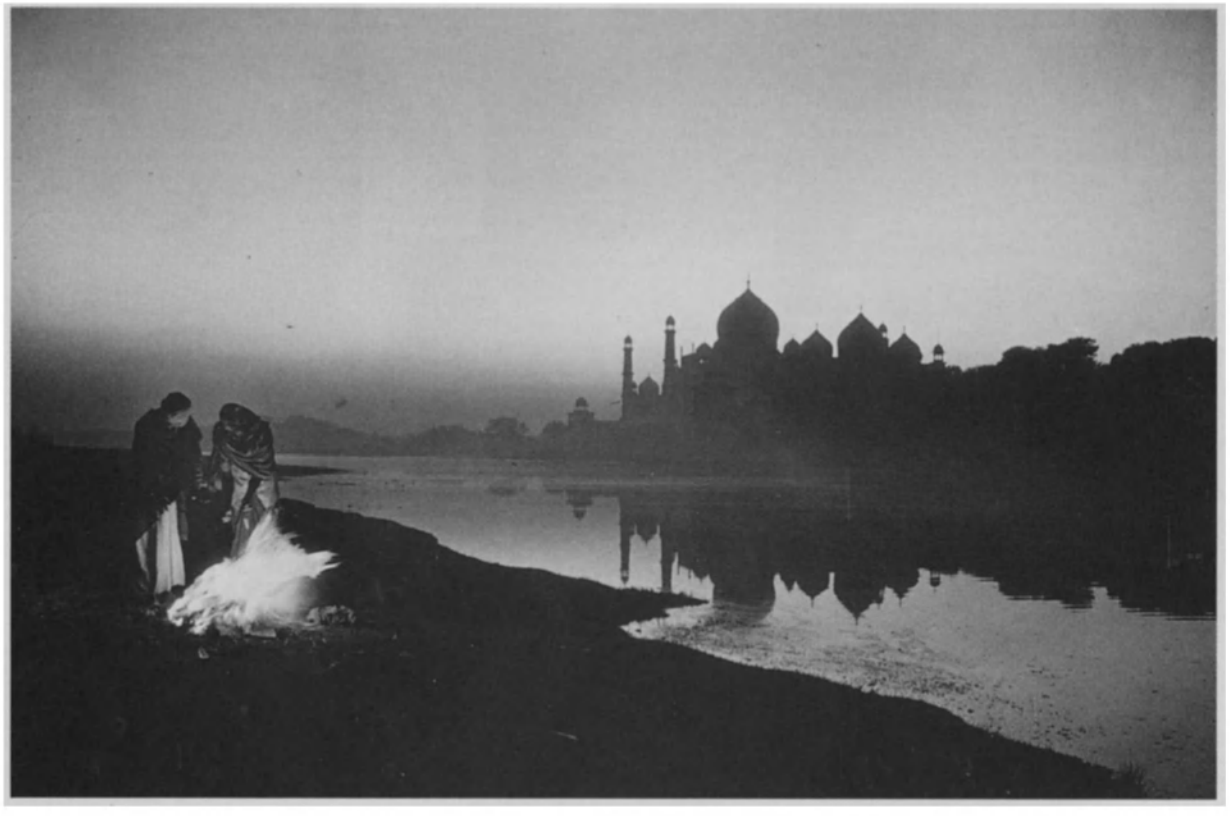


PIERRE
BONNARD
(1867-1947)

Le coin de table (La mesa), hacia 1900. El pintor francés Pierre Bonnard practicó la fotografía como aficionado desde 1890 hasta 1920. Pero sólo recurría a ella en el marco de su familia y de su vida privada utilizando aparatos portátiles de tipo Kodak que empezaron a venderse a fines de siglo y que gracias a su manejabilidad y a sus negativos en película flexible permitían captar lo instantáneo. En las fotografías que tomaba se inspiró Bonnard para realizar algunos de sus cuadros, además de ilustraciones de libros. Igual que en sus pinturas, el artista emplea a menudo encuadres sorprendentes para ampliar al máximo el campo de la imagen y dar a los márgenes la misma importancia que al centro. En David Hockney, especialmente en sus *fotocollages*, pueden encontrarse procedimientos similares encaminados a acabar con la perspectiva tradicional y romper el marco rectangular.



Tāj Mahal



Raghu Rai: Mañana de invierno cerca del Tāj Mahal en Agrā (India).

RAGHU RAI

indio, se inició como fotógrafo en 1965 y posteriormente trabajó durante diez años en *The Statesman*, el gran diario de Delhi, del que se retiró en 1976 para convertirse en fotógrafo independiente. En 1982 pasó a ser director de fotografía de la revista *India Today*. Corresponsal de la agencia Magnum desde 1977, ha publicado fotografías en diversas revistas y ha recibido premios en su país y en el extranjero. Sus obras se han expuesto en París, Nueva York, Praga, Hamburgo y Tokio. Entre los libros que ha publicado cabe mencionar *Indira Gandhi* (1974), *Delhi: un retrato* (1983), *Los sijs* (1984) y *Tāj Mahal* (Singapur, 1986; París, 1987), que contiene una selección de sus fotografías del célebre monumento con un texto de la periodista india Usha Rai.

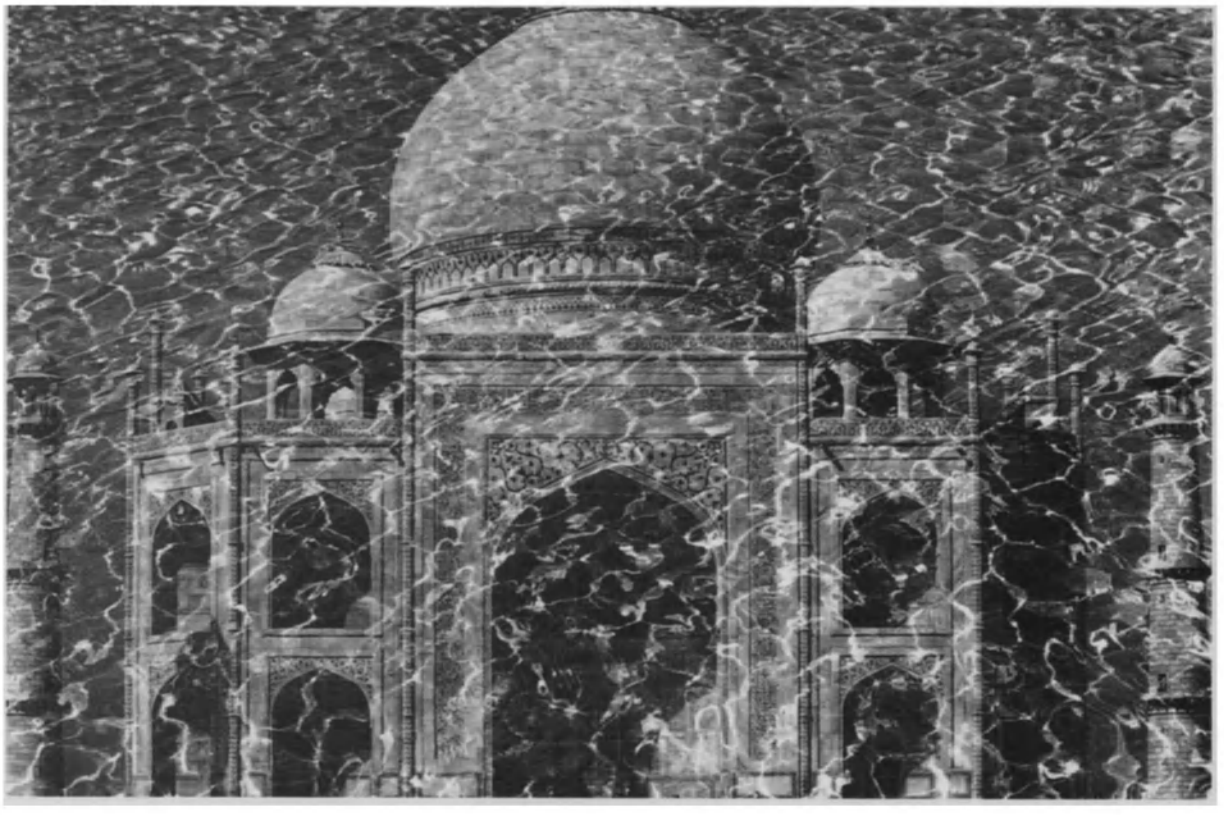
La maravilla arquitectónica que es el Tāj Mahal fue erigida en el siglo XVII por el emperador mogol Shāh Jahān para que sirviera de sepulcro a su bienamada esposa, la reina Mumtaz Mahal, fallecida de parto en 1631 tras haber sido la "Elegida del Palacio" desde que se casó con el soberano en 1612.

Fue seguramente el mismo Shāh Jahān quien concibió inicialmente los planes del edificio, pero, según la tradición mogol, varios arquitectos colaboraron en su trazado definitivo. El principal fue muy probablemente Ustad Ahmad Lahori, matemático y astrólogo famoso por su talento para trazar planos de edificios de grandes dimensiones y de perfecta simetría.

De la construcción del edificio —iniciada en 1632 y concluida unos veinte años después— se encargó un equipo de varios millares de obreros y artesanos renombrados, albañiles, marmolistas, fabricantes de mosaicos, orfebres, calígrafos y decoradores que acudieron a la inmensa obra desde diversas regiones de la India y de Asia central. El edificio se erigió cerca de Agrā, en la ribera izquierda del río Yamuna, cuyo curso fue desviado para que pasara junto al Tāj, realzando así a modo de espejo su belleza.

El extraordinario mausoleo de mármol luminosamente blanco, con su geométrico jardín de casi 17 hectáreas, sirvió de inspiración a poetas y escritores durante más de trescientos años y aun hoy son innumerables los peregrinos que a él acuden. "En esta tierra de polvo —escribe Rabindranāth Tagore, el gran poeta indio galardonado con el Premio Nobel— el Tāj Mahal es el guardián de la muerte tiernamente cubierta con el sudario del recuerdo".

Hoy Agrā es una ciudad industrial y son numerosas en la región las factorías siderúrgicas. El resultado es que la contaminación amenaza al extraordinario monumento, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco como bien de valor universal en peligro. Recientemente el fotógrafo indio Raghu Rai hizo una serie de fotografías del Tāj Mahal que componen un retrato excepcional en el que se extremezclan la realidad y el sueño. Incluso en negro y blanco, esas fotos de un maestro del color conservan todo su poder de fascinación. □



Raghu Rai: Reflejo del Tāj Mahal.



Raghu Rai: Visitantes del Tāj Mahal durante la estación de las lluvias.

Impresiones de Venecia



Dominique Roger: La laguna de Venecia

DOMINIQUE ROGER

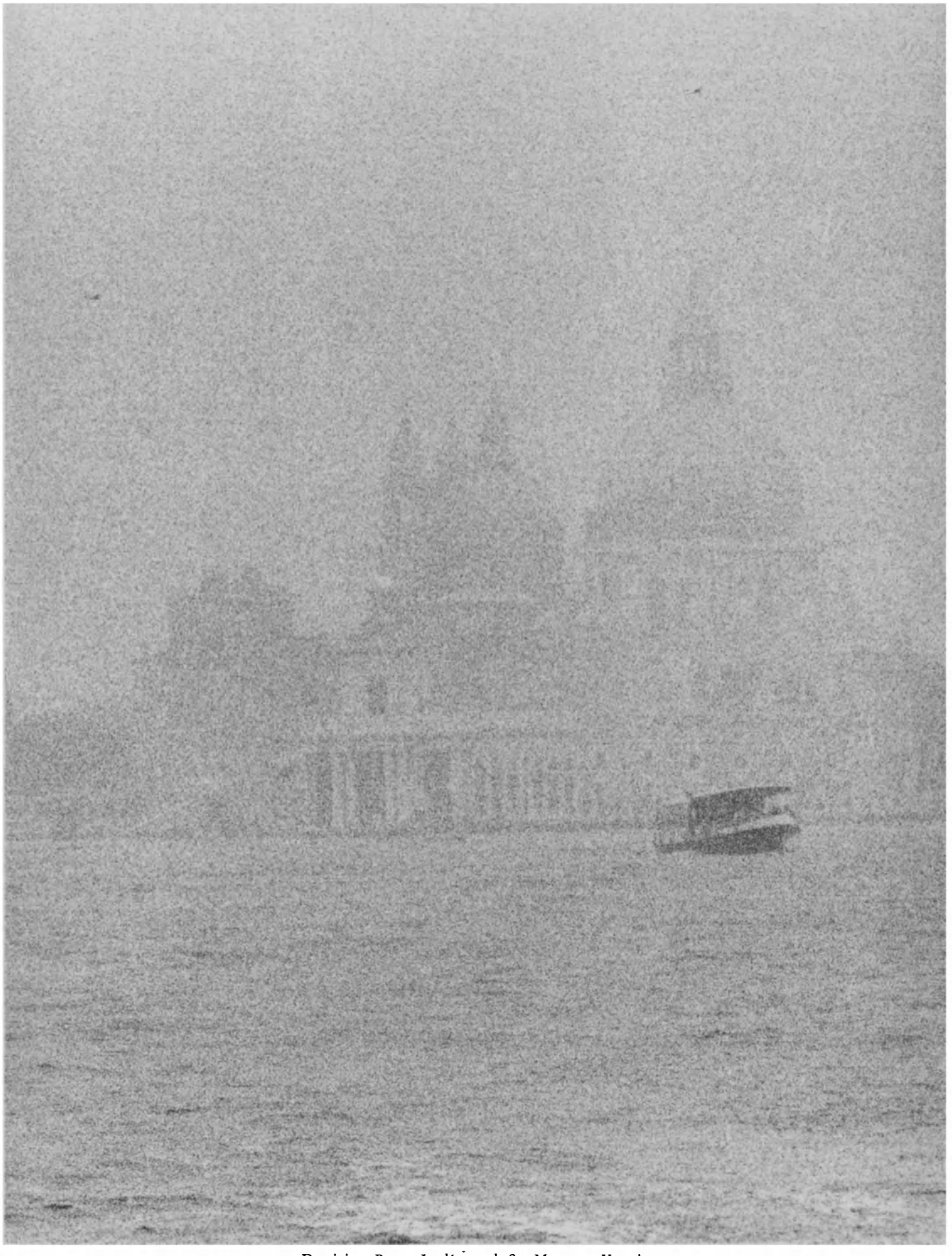
francesa, dirige desde 1976 el Servicio Fotográfico de la Unesco. Reportera fotográfica titular de la Organización, ha elaborado varios álbumes de fotografías sobre los temas de ésta y ha participado en exposiciones internacionales y recorrido el mundo entero. Presentó su visión personal de Venecia en una exposición titulada *Arrugas venecianas* (París, 1976 y Venecia, 1978). Entre sus exposiciones recientes pueden mencionarse *De una Francia a otra* (París, 1985 y San Francisco, 1988) y *En torno a Colette* (París, 1987). Es también autora de dos libros, publicados por la Unesco: *Femmes-Women-Mujeres* (1975), con motivo del Año Internacional de la Mujer, y *Aguas raras* (1981).

El 4 de noviembre de 1966 una marea acompañada de tempestad, de excepcional importancia por su duración y su amplitud, ocasionó la inundación casi total de la ciudad de Venecia. La célebre plaza de San Marcos quedó sumida bajo más de un metro de agua. La catástrofe despertó inquietud en el mudo entero acerca de las amenazas que se cernían sobre la Ciudad de los Dux. Las autoridades italianas crearon de inmediato un comité para su salvaguardia, mientras la Unesco, por su parte, lanzaba una campaña internacional para salvar la ciudad y estudiar las soluciones que pudieran garantizar la protección de Venecia y de su laguna.

La mayor parte de la ciudad histórica está construida sobre pilotes, enterrados en sedimentos inestables, en el centro de una inmensa laguna de agua salada en forma de creciente, de unos 50 km de largo por 10 de ancho, separada del mar Adriático por una barrera de islotes y de penínsulas. Siempre ha habido inundaciones en Venecia y sus cimientos han sufrido múltiples embates, pero ahora las subidas de las aguas son cada vez más frecuentes y se va acelerando el hundimiento de los islotes.

Durante el presente siglo se han salvado para la agricultura unas 2.500 hectáreas de laguna, se ha construido una carretera hasta el aeropuerto y se han habilitado nuevas pesquerías y zonas industriales. Esas transformaciones han tenido numerosas secuelas para el medio ambiente, en particular la contaminación del aire que ha sido la causa de la mutilación de numerosos monumentos y obras maestras artísticas del pasado; la contaminación química y biológica de las aguas de origen industrial, agrícola o doméstico; y la erosión y la sedimentación de la laguna.

La salvaguardia de los prestigiosos monumentos de Venecia sólo puede lograrse mediante la protección del conjunto de la ciudad y una gestión racional del ecosistema de la laguna, manteniendo a la vez su actividad intelectual, comercial, industrial y turística. Por eso Venecia y su laguna están inscritos en la Lista del patrimonio mundial de los bienes culturales y naturales de valor universal. □



Dominique Roger: La dársena de San Marcos en Venecia.

Memoria de
El Correo de la Unesco

La ambición esencial de *El Correo de la Unesco* se ha cifrado y se cifra en ser "una ventana abierta al mundo" desde la que se ve a todos los pueblos y países en pie de igualdad, cualquiera que sea su importancia económica y política, su situación geográfica o su nivel demográfico, y se presta atención prioritaria a sus riquezas culturales y a sus problemas humanos y ecológicos. El primer número de la revista, aparecido en febrero de 1948, hace justamente 40 años, se presentaba como un periódico. Sólo en 1954 se convirtió *El Correo* en una revista ilustrada según el formato actual, con una portada en color delante y detrás y un número importante de fotos ilustrando textos y artículos (a la derecha, la primera portada en color, con la imagen de una joven india de la Amazonia). Y hasta 1960 no se incluyeron páginas en color en determinados números. La tirada de la revista, que actualmente se publica en 34 lenguas, pasó de 40.000 ejemplares en 1949 a 400.000 en 1971, superando los 500.000 en los años 80. Se calcula en más de dos millones el número de lectores por número. La iconografía de sus cuarenta años de vida, cuyo empeño es mostrar el mundo con la máxima apertura y amplitud posibles, representa una auténtica enciclopedia visual formada por unas 30.000 ilustraciones que completan provechosamente la información escrita. Recordemos que la colección completa de *El Correo de la Unesco* puede obtenerse en forma de microfichas o de fotocopias. En 1987 apareció un índice acumulativo 1948-1986 de la revista en que se reseñan todos los artículos publicados. Este año se pondrá en venta a precio módico una nueva edición que incluirá el año 1987.



LECTURAS

Dictionnaire des photographes (Diccionario de los fotógrafos) por Carole Naggar. Ed. du Seuil, París, 1982.

Written in the West (Escrito en el Oeste), fotografías del Oeste norteamericano, por Wim Wenders. Ed. Schirmer/Mosel, Munich, 1987.

Walker Evans, introducción de John Szarkowski. Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1979.

Le temps de vieillir (El tiempo de envejecer), fotos de Martine Franck, texto de Martine Franck y Carole Naggar. Ed. Denoël-Filippachi, París, 1980.

Ombres et lumière (Sombras y luz), fotos de Bill Brandt. Ed. Le Chêne, París, 1977.

Villages et villageois au Tonkin 1915-1920 (Aldeas y aldeanos de Tonkín en 1915-1920), autócromos realizados por Léon Busy para los "Archivos del planeta". Colecciones Albert Kahn-Département des Hauts-de-Seine, 1986.

Sahel, l'homme en détresse (Sahel, el hombre desamparado), fotos de Sebastião Salgado, texto de Jean Lacouture. Ed. Prisma Presse y CNP, París, 1986.

Autres Amériques (Otras Américas), fotos de Sebastião Salgado. Ed. Contrejour, París, 1986.

Pionniers de la photographie soviétique (Pioneros de la fotografía soviética), introducción de Grigori Chudakov, Olga Suslova y Lylia Ujtomskaia, prólogo de François Mathey. Philippe Sers editor, París, 1983.

David Hockney Cameraworks (Las obras fotográficas de David Hockney), ed. Thames and Hudson, Londres, 1984.

David Hockney. A Retrospective (David Hockney. Una retrospectiva) organizada por Maurice Tuchman y Stephanie Barron. Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, Londres, 1988.

Pierre Bonnard photographe (Pierre Bonnard fotógrafo) por Françoise Heilbrun y Philippe Néagu, prólogo de Antoine Terrasse. Philippe Sers editor/Réunion des Musées nationaux, París, 1987.

Tāj Mahal, fotos de Raghu Rai, texto de Usha Rai. Times Editions, Singapur, 1986; trad. francesa : ed. Robert Laffont, París, 1987.

Femmes-Women-Mujeres, fotos de Dominique Roger. Editorial de la Unesco, París, 1975.

Venise restaurée (Venecia restaurada). Unesco, París, 1978.

Venise (Venecia), texto de Fernand Braudel, fotos de Folco Quilici. Ed. Arthaud, París, 1984.

Créditos fotográficos

Fotos: © Colecciones Albert Khan, Musée Départamental des Hauts-de-Seine, Francia: 2, 16, 17; © Donation André Kertész, Ministerio de Cultura y Comunicación, París: 35; © Fondo Bill Brandt, con autorización de Noya Brandt, Londres: 11; ; © David Hockney, Los Angeles 1988: 1, 17, 18; © Magnum, París: 8, 9, 10, 11 (arriba), 18, 19, 20, 21, 30, 31; © Morhor, México: 15; © Museo de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, México: 12, 13, 14; © Museo de Arte Moderno, Nueva York, con autorización del Fondo Walker Evans: 6; © Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône: 22, 24, 25; © Musée d'Orsay, París: 29; "Planeta", Moscú: 23; © Dominique Roger, París: 32, 33; © Schirmer/Mosel Verlag GmbH, Munich, RFA: 4, 5, 7; © Société Française de Photographie, París: 36.

El Correo UNESCO

Una ventana abierta al mundo

Revista mensual publicada **en 34 idiomas** por la Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
Se publica también trimestralmente en **braille**, en español, inglés, francés y coreano.

Redacción y distribución:
Unesco, Place Fontenoy, 75700 París.

Redacción (en la Sede, París):
Secretaria de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Francisco Fernández-Santos, Miguel Labarca
Francés: Alain Lévêque, Neda el Khazen
Inglés: Roy Malkin, Caroline Lawrence
Arabe: Abdelrashid Elsadek Mahmudi
Braille:
Documentación: Violette Ringelstein
Ilustración: Ariane Bailey
Composición gráfica: Georges Servat
Relación con las ediciones fuera de la Sede: Solange Belin
Ventas y suscripciones: Henry Knobil
Proyectos especiales: Peggy Julien

Ediciones (fuera de la Sede):
Ruso: Tamara Soloviova-Mamedova (Moscú)
Alemán: Werner Merkli (Berna)
Japonés: Seiichiro Kojimo (Tokio)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ram Babu Sharma (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo: Alexander Broido (Tel-Aviv)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Abdul Manaf Saad (Kuala Lumpur)
Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)
Croata-serbio, esloveno, macedonio y serbio-croata: Bozidar Perkovic (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)
Cingalés: S.J. Sumanasckara Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Lina Svenzén (Estocolmo)
Vascuence: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Tai: Savitri Suwansathit (Bangkok)
Vietnamita: Dao Tung (Hanoi)
Pashtu: Nasir Seham (Kabul)

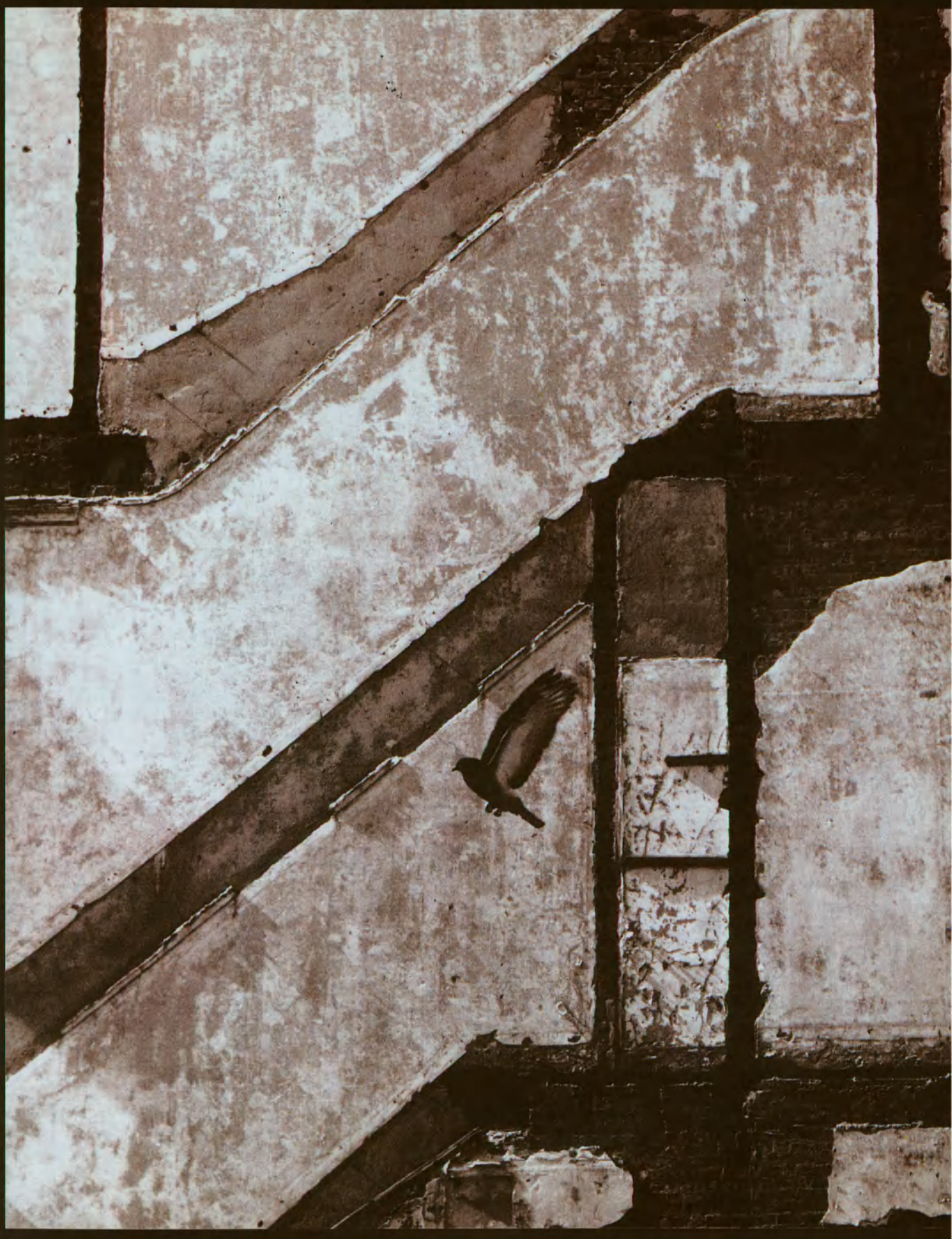
Tarifas de suscripción:
1 año: 90 francos franceses (España: 2.385 pesetas IVA incluido).
Tapas para 12 números (1 año): 62 francos.
Reproducción en microfilm (1 año): 85 francos.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar *"De El Correo de la Unesco"*, el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a *El Correo* tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Imprimé en France (Printed in France) - Dépôt légal: C1 - Avril 1988
Photogravure-impression: Maury-Imprimeur S.A., Z.I., route d'Etampes, 45330 Malesherbes

ISSN 0304-310X
N° 4 - 1988 - OPI - 88 - 3 - 456S



ANDRE KERTESZ
(1894-1985)
La paloma que se posa
Nueva York, 1960.

"Tomé esta foto en las cercanías de la calle 59; en ese sector habían demolido varias casas y vi una paloma que revoloteaba por las ruinas, entrando y saliendo sin cesar. Se me ocurrió hacer esa foto en la época en que vivía yo en París: también había allí casas destartaladas y me interesaba fotografiarlas con una paloma. Pero la paloma no vino jamás. Aquí, en Nueva York, me senté y esperé. Por más que volvía a menudo al lugar, nada sucedía. Hasta que un día vi esa paloma solitaria. Hice dos o tres fotos, no más: el instante estaba allí. Hacía tal vez treinta años que esperaba yo ese instante."

Con la amable autorización de las ediciones de la British Broadcasting Corporation.

La fotografía como memoria

... Morhor
Raghu Rai
Dominique Roger
Sebastião Salgado
Wim Wenders

