

En tránsito

Fotografías de la colección del Bellas Artes



Alberto Korda, *El Quijote de la farola*, 1965.

En tránsito

Fotografías de la colección del Bellas Artes

Verónica Tell

I. La ciudad y sus mundos

En los primeros tiempos de la fotografía, la ciudad y sus habitantes solían presentarse por separado: las personas firmemente sentadas en el salón de pose del fotógrafo, y las ciudades, por su parte, vacías o, en todo caso, con sus habitantes representados en los contornos difusos que permitía la técnica. Es que durante esos primeros tiempos (hasta la utilización de la plata en gelatina, hacia 1870) la fotografía tuvo fuertes limitaciones para representar el movimiento: los seres vivos u objetos móviles no dejaban su huella en la placa o, de hacerlo, era de forma borrosa, por lo que se los ha llamado “fantasmas”. Solo lo que permaneciera inmóvil varios segundos quedaría fielmente registrado en la placa.

El primer daguerrotipo en el que se ve a una persona es –al menos hasta donde se sabe hoy– *Boulevard du Temple*, de 1838-1839. Se trata de una amplia vista de la arteria parisina desde la ventana del estudio en el edificio Diorama, del mismo Louis-Jacques-Mandé Daguerre, inventor del procedimiento. Samuel Morse (creador del código que lleva su nombre) dijo de esta imagen:

Los objetos que se mueven no quedan impresos. El bulevar, tan lleno a todas horas del día, estaba perfectamente solitario, salvo un individuo a quien estaban limpiando las botas. Los pies, por supuesto, permanecieron forzosamente quietos durante algún tiempo, uno de ellos sobre la caja del limpiabotas y el otro en el suelo. En consecuencia, las botas y las piernas salen bien definidas, pero aparece el cuerpo sin cabeza porque ambos estaban en movimiento.

La particularidad de esta imagen de Daguerre es, entonces, que aparece por primera vez la figura humana fotografiada, anticipándose incluso al retrato. Pero señalemos, junto con Geoffrey Batchen,¹ que no hay una, sino dos personas: un hombre de pie y un limpiabotas, encorvado sobre el zapato de su cliente. De esta manera, la primera foto que muestra personas muestra también relaciones de trabajo y diferencias de clase, todo ello en una populosa calle parisina. Así, capturada por el novedoso aparato que Daguerre estaba poniendo a punto, la imagen resulta un eficaz emblema de la vida moderna: la era industrial incentivó la concentración urbana y fue también el marco de origen de la fotografía, de modo que podría decirse que ciudad y fotografía están unidas por una relación natural. La utopía industrial y positivista está en el origen de ambas.

Ahora bien, en los casi 180 años de existencia de la fotografía, las maneras en que las ciudades fueron registradas, con sus calles, parques, edificios y, por supuesto, sus habitantes, cambiaron tanto como las ciudades mismas, las técnicas fotográficas y, a la luz de los distintos contextos socioculturales, los intereses e ideas respecto de esta disciplina que tuvieron los fotógrafos y quienes consumían sus imágenes. En lo que hace a la técnica fotográfica, el empleo de químicos más sensibles a la luz fue acortando los tiempos de exposición, lo que permitió a los fotógrafos trasladarse por las calles, primero con aparatosas cámaras de madera y luego con otras que iban perdiendo volumen y peso, y que empleaban objetivos de mayor luminosidad. Cada vez más, el tiempo devino fundamental en este tipo de fotografía, y la Leica —comercializada a partir de 1925 — vino a provocar una verdadera revolución y dio origen, también, a buen número de

1 Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.



Henri Cartier Bresson, *Salerno, Italia*, 1933.

las imágenes que se exponen en esta ocasión. “La ciudad y sus mundos” es una selección de algunas de las fotografías más valiosas de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, con eje en las escenas urbanas.

Los “mundos” a los que hace referencia este título giran alrededor de tres ejes. Por un lado, se entiende la ciudad como un espacio físico, simbólico y político. Aquí se contempla la idea del espacio público cuya apropiación, en la cultura política contemporánea, constituye una forma arraigada y reconocida de participación ciudadana. Por otra parte, se distingue el mundo propio que cada persona arma en torno a la ciudad: la habita, la recorre, la usa, la padece y la siente —o no— su lugar. Habitamos las ciudades, pero ellas también nos habitan. En palabras de Konstantin Kavafis: “La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles”.² Y por último, aunque difícilmente discernible de lo anterior, con “la ciudad y sus mundos” pensamos en aquellos universos que el fotógrafo descubre y recorta, en sus recorridos y en la búsqueda de la imagen que desea capturar. Pues la ciudad es donde ocurren cientos de cosas en simultáneo, tantas como cada quien pueda o sepa ver. En relación con la fotografía como extensión de la mirada del *flâneur*, decía Susan Sontag en *Sobre la fotografía*: “el fotógrafo es una versión armada del caminante solitario que explora, ronda, recorre el infierno urbano, el paseante *voyeurista* que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos”.³

Una de las nociones más difundidas de la fotografía del siglo XX es la del “instante decisivo”, acuñada por Henri Cartier-Bresson, y que refiere al momento, precisamente capturado, en que la vida puede ser sorprendida “en flagrante delito”.⁴ El reconocimiento de esta acción vital o de la significación de un hecho debe, a la vez, coincidir con una organización rigurosa de las formas, es decir, atrapar en el movimiento un ritmo de superficies, líneas o valores. Esta concepción de la fotografía es visible, por cierto, en *Salerno*, expuesta en esta selección. Una sola figura humana se encuentra de pie en el centro de la imagen. Pero a pesar de esta centralidad, su posición, en la sombra frente al plano claro del fondo que nos niega la perspectiva, es ambigua, y el niño parece más en suspensión entre las líneas que forman la arquitectura y la sombra, que afirmado al suelo. Así, se combinan una fuerte composición geométrica y un dinamismo que enriquece la imagen.

El nombre de Cartier-Bresson está indisolublemente asociado no solo al concepto de “instante decisivo”, sino también, de manera más amplia, al fotorreportaje moderno y a la fotografía de calle. Es un tanto difícil definir cada uno y, más aún, distinguir los lábiles límites entre ambos. En términos generales, podríamos esbozar ciertas características (casi) constantes: frecuentemente, se trata de tomas instantáneas —no preparadas— de escenas captadas en la trama de la vida cotidiana y en las que hay personas que no conocemos. Podría decirse que lo que distingue a la fotografía de calle del fotorreportaje es que el segundo suele surgir de una determinación previa por mostrar algo, mientras que la primera tiende a estar más vinculada al encuentro azaroso en el contexto de una atención permanente.

La calle puede abrirse a visiones humanísticas. De corte poético como la de Robert Doisneau en *Enfant Papillon* (Niño mariposa), capturado en plena carrera no para su disección, sino, al contrario, para mostrar que aún existía la vida al fin de la Segunda Guerra Mundial. O, del mismo año, otro

2 Konstantin Kavafis, “La ciudad”, *Poesías completas*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1982. .

3 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Edhasa, 1981, p. 65.

4 AA. VV., *De qui s’agit-il? Henri Cartier-Bresson*, Paris, Gallimard, 2003.

episodio, esta vez de mano de Jean Philippe Charbonnier. *14 Juillet 1945. Place du Bourg-Tibourg Paris IV^{ème}* muestra cabalmente su faceta de fotorreportero, que lo llevaría a colaborar con el periódico francés *Réalités* pocos años después y a integrar la primera agencia fotográfica de Francia, Rapho. Con lo que ocurría en sus calles e intermediaciones, París fue uno de los focos del trabajo de Charbonnier, y el otro, los reportajes realizados alrededor del mundo. “Siempre hacemos fotos que, un día u otro, serán históricas”, decía. Y lo que registra aquí de ese primer 14 de julio en que Francia volvió a festejar su fecha patria libre de la ocupación alemana no son los desfiles, las banderas tricolores y las grandes muchedumbres, sino un fin de fiesta discreto, casi íntimo, de un reducido grupo tendido en unas escaleras.

A diferencia de ese registro pequeño, lo que Alberto Korda capta es una imagen representativa de la Cuba revolucionaria. En *El Quijote de la farola*, un individuo sentado sobre una luminaria en la altura se recorta de la inmensa multitud que celebra el sexto aniversario del asalto al Cuartel Moncada (el 26 de julio de 1953) y espera el discurso de Fidel Castro. Responsable al año siguiente de una de las imágenes más emblemáticas y reproducidas del mundo, *Guerrillero heroico*, de Ernesto “Che” Guevara, el 5 de marzo de 1960 durante los funerales de las víctimas de la explosión de La Coubre, Korda documentó la revolución y fue, entre 1961 y 1968, el fotógrafo oficial de Fidel, acompañándolo a él y al Che en distintos recorridos.

Imágenes como esta o, con todas sus diferencias, *Madre e hija de Plaza de Mayo*, de Adriana Lestido, revelan el vínculo entre espacio público y esfera pública, es decir, el espacio de mediación entre la sociedad civil y el sistema político, activado desde la sociedad civil. Lo que muestra la imagen de Lestido, sabemos, es una manifestación pública en tiempos en que los derechos a reunión y petición, garantizados por la Constitución, estaban vedados. *Madre e hija* logra condensar una cantidad de sentidos en torno a la opresión y a la resistencia.

Estas dos imágenes traen a colación dos problemáticas: una, relativa a la fotografía de reportaje como acción militante. Pues, sin duda, para muchos fotoperiodistas trabajar en la calle era una forma de militancia. Y de hecho, su contribución resulta indiscutible: imágenes como la de Lestido, o *Marcha por la vida* (1982), de Eduardo Longoni, también en la colección del Museo, dieron visibilidad a los reclamos por los detenidos-desaparecidos, despertaron conciencia sobre lo que estaba ocurriendo en el país, y seguramente contribuyeron a conformar y amplificar la dimensión simbólica de las Madres de Plaza de Mayo.⁵

La segunda problemática se vincula con la cuestión de la identidad del fotógrafo, por un lado, y de los representados, por el otro. Algunas fotografías se hacen memorables, y con frecuencia su trayectoria trasciende al autor, cuyo nombre es olvidado o conocido por pocos. Caso paradigmático de esta potencia icónica es *Guerrillero heroico*, de Korda, que no solo se ha despegado de su autor, sino que, impresa en camisetas, tazas, medias, relojes, etcétera, devino un objeto propio de la sociedad de consumo, totalmente extraño a los principios enarbolados por el líder. En todo caso, más allá de las cuestiones relativas a la propiedad intelectual y los derechos de autor, las derivas de esta fotografía o de *Madre e hija de Plaza de Mayo*, que fue muchas veces reproducida sin mención de su autora, dan cuenta del poder que contienen algunas imágenes, de un potencial de comunicación y emoción único y particular.

Por otro lado, en este tipo de fotografía de reportaje, las más de las veces los fotógrafos no saben

5 Cora Gamarnik, “La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año III, número 13, septiembre de 2013.

quiénes son las personas que aparecen en las imágenes. Con frecuencia, vimos, los nombres dejan lugar a un retrato de época. Pero en ocasiones no se desvanecen del todo. Korda recuerda que, cierta vez, un hombre alto, flaco, ya de edad, tocó a su puerta, se presentó como el "Quijote de la farola" y le dijo que él había robado su imagen. Luego de tomar juntos un ron, conversar y establecer cierta amistad, Korda le regaló una copia, pues el fotografiado no la tenía.⁶ Por su parte, Lestido llegó a saber hace poco, casi treinta años después de hacer la foto y de buscarlas, quiénes eran esa mujer y esa niña, y por quién demandaban información y justicia. Un encuentro reciente entre las tres dejó una sensación reparadora sobre aquella otra vez que se cruzaron, de manera fortuita, en una manifestación durante el período más terrible de nuestra historia.

Hace referencia a ese mismo oscuro capítulo una obra de res —Raúl Stolkiner—, quien no trabaja ya en la calle a la espera de los acontecimientos y la imagen, sino que elabora una composición que remite simbólicamente a los hechos de la última dictadura cívico militar. *Alito. Estación Constitución, 22:00-23:00 hs, 7/7/85* indica las coordenadas espaciales y temporales de la toma. Esta pieza pertenece a la serie *¿Dónde están?*, que res desarrolló a mediados de la década de 1980, luego de la recuperación democrática y de su regreso al país tras el exilio. Las fotos fueron sacadas de noche en las inmediaciones de un segmento de la autopista 25 de Mayo, que va desde la Estación Constitución hasta Paseo Colón. Res no lo supo entonces —los testimonios comenzaron a salir a la luz recién diez años más tarde—, pero en el otro extremo de la autopista (el marco de otras fotos de la serie) había funcionado durante parte de 1976 y 1977 el Club Atlético, un centro clandestino de detención. Esta obra constituye un buen ejemplo de los modos en que las imágenes se resignifican a través del tiempo y de cómo quedan liberadas, además, hacia nuevas interpretaciones.

También tiene una significación bastante enigmática otra obra generada a partir de la sobrimpresión, esta vez del catalán Joan Fontcuberta. *Estadio Boca Juniors* representa un espacio irreconocible. Se trata de un fotograma hecho sobre una copia fotográfica anterior. A una escala diferencial y yaciendo debajo de la tierra sobre la que caminan dos personas, la impronta directa, brutal, de unos elementos concretos se combina con una vista del paisaje urbano. Así, Fontcuberta obtiene una suerte de palimpsesto en el que conviven dos escrituras distintas. El fotograma, tan antiguo como la fotografía, no podría jamás captar una escena urbana, pues no hay vista posible.⁷

París, Nueva York, Tokio, Londres tienen en común ser consideradas ciudades globales, en tanto cumplen con una serie de características debidas al efecto de la globalización (algunas de ellas: ser conocida, incluso con cierta familiaridad, a escala mundial; ser cosmopolita; registrar un constante crecimiento de su urbanización; ser símbolo del capitalismo global. . .). No necesitamos leer el título de la obra de Franco Fontana expuesta en esta muestra para saber que se trata de Nueva York. Intensos colores saturados definen el imaginario del paisaje neoyorkino. Quedan expuestos detalles del edificio estilo *déco* que, al fondo, emergen de zonas de oscuridad. Los transeúntes avanzan, aislados unos de otros. Completa la escena, en el eje vertical, una bolsa con el logo de la ciudad (a tal punto es símbolo del capitalismo). *People, New York* alude, en primer término, a la gente, y luego menciona la ciudad. Fontana evita la trascendencia y también el hallazgo ocasional para poner el foco sobre lo intrascendente de la vida cotidiana en las grandes aglomeraciones urbanas.

6 Paloma García, "Cerca de la revolución", *Página12*, "Radar", junio de 2001.

7 El fotograma se obtiene sin el uso de una cámara. Consiste en la colocación de objetos sobre una superficie fotosensible (como una película o papel fotográfico) y la posterior exposición a la luz directa.



Lola Álvarez Bravo, *Unos suben y otros bajan*, c.1940.

Mientras estas ciudades concentran gran parte del capital mundial, la realidad de la periferia es otra. Miguel Rio Branco (pintor, fotógrafo, cineasta y artista multimedia) aborda las duras condiciones de vida en Sudamérica. Una toma en picado, totalmente perpendicular al suelo, nos muestra a un hombre joven descansando boca abajo, de brazos cruzados, con un pantalón descosido que no lo cubre. La ciudad es, para algunos, donde se sobrevive. Y Rio Branco se acerca a esos sobrevivientes y toma fotografías directas, a menudo brutales, que abordan temas como la prostitución y la violencia en Brasil.

También Yolanda Andrade focaliza en la vida en los márgenes del tejido social y en el caos ciudadano. El centro de su trabajo es la ciudad de México, tercera entre las megaciudades (áreas metropolitanas que superan los diez millones de habitantes) y la más poblada del continente. Por un período de más de dos décadas, realizó un proyecto fotográfico en blanco y negro sobre ella, en el que abordó, desde el género de fotografía de calle, varios temas: entre ellos, la cultura y el arte popular, los aspectos teatrales en las manifestaciones sociales, la imagen de la muerte, el disfraz y la máscara como elementos frecuentes en la cultura mexicana.⁸ Así, con frecuencia captó situaciones extrañas: lo extraordinario de lo ordinario. *La Catrina* representa las bambalinas de una fiesta popular. En la parte trasera de un camión, viaja, dividida en tabloncillos, la figura de la calavera femenina con sombrero —imagen mexicana de la muerte por excelencia—. El remolque del camión también está pintado con una escena que hace eco de las celebraciones del día de los muertos, aunque claramente no se vinculan de manera narrativa una con otra.

Son muchos los fotógrafos que se sumergen en los encuentros fortuitos y en las yuxtaposiciones paradójicas que se dan en la trama urbana. Sin ir más lejos, es una de las aristas del trabajo de los connacionales más célebres de Andrade, Lola y Manuel Álvarez Bravo. En *La hija de los danzantes*, de Manuel, vemos a una joven vestida con un sencillito huipil blanco que se asoma por una ventana circular hacia el interior de una edificación. Hay un extremo cuidado en la composición que centra a la muchacha, que pone en relación el sombrero que cuelga de su espalda y el vacío de la ventana y que, con la trama del muro, obtura la perspectiva para dejarnos en la pura superficie: nosotros vemos la espalda y las formas geométricas dibujadas en el muro. ¿Y qué ve la muchacha? También Lola encuentra una dimensión plástica en lo cotidiano. En *Unos suben y otros bajan* emplea un muro —aquí plano— de fondo para bloquear la profundidad. Tanto la materia sólida de la escalera como lo inmaterial de su sombra dibujan las diagonales sobre las que quedan suspendidos los personajes. Lola captura algo transitorio y deviene la tramoyista que construye el espacio para estos sujetos que avanzan en direcciones absolutamente definidas y, sin embargo, equívocas para nosotros. Así, encuentra una dimensión plástica en lo cotidiano. Desafíos espaciales, invitaciones a la abstracción o al sinsentido, las escaleras representan un notable motivo para la representación bidimensional y casi un precepto para la fotografía moderna.

El lenguaje fotográfico moderno empleó también encuadres atípicos (descentrado o interferencia de otras formas sobre el objeto principal de atención), y picados y contrapicados. Si, como decíamos al inicio, la Leica y otras cámaras rápidas y livianas permitieron congelar escenas del trajín urbano diario, a la vez son ellas las que posibilitaron la adopción de nuevos puntos de vista, aprovechando, además, los sitios de altura que toda ciudad ofrece. Horacio Coppola, quizás el fotógrafo argentino que más cabalmente identificamos con Buenos Aires (sobre todo, a través de las imágenes realizadas para el libro editado por la Municipalidad en ocasión del cuarto centenario de

8 <http://cuartoscuro.com.mx/2013/04/el-paisaje-urbano/>[/url]



Sara Facio, *Los muchachos peronistas* de la serie *Funerales del presidente Perón* (detalle), 1974.

su fundación (*Buenos Aires - Visión fotográfica*), utilizó este recurso desde principios de la década de 1930. En *Calle Corrientes*, el picado no es total, sino que se construye un plano rebatido sobre el cual los transeúntes, las sombras y las superficies blancas de los toldos establecen las direcciones que tensionan la superficie. También Grete Stern se ha dedicado a observar y registrar la ciudad de Buenos Aires, en particular, a instancias de un proyecto editorial desarrollado a principios de los 50. Sistemáticamente, Stern recorrió la Capital en detalle, del centro a los barrios. *Obelisco* muestra una faceta interesante de ese punto urbano y, también, de la fotógrafa: se trata de una foto horizontal que deja fuera de cuadro el extremo superior de la emblemática construcción, para mostrar, en su lugar, el movimiento urbano. La plazoleta circular en la base del monumento es la pieza alrededor de la cual se desplazan autos y personas, mientras las avenidas, detrás, abren ejes diagonales. En lo que hace al Museo Nacional de Bellas Artes y su historia, es importante señalar que, a partir de 1956, Stern fue la responsable de instalar y llevar adelante un taller de fotografía que tuvo como responsabilidad la reproducción de las obras del acervo, servir de apoyo a su restauración, y registrar las salas, los montajes y las inauguraciones. De este modo, su producción fotográfica es, por cierto, la más caudalosa que existe en nuestro museo. Actualmente, se desarrolla una investigación sobre los trabajos no artísticos de Stern, y en 2019, se prevé realizar una exposición temporaria sobre su rol en la institución.

II. Formas de la subjetividad

Algunos de los textos más emblemáticos sobre fotografía tienen por eje el género del retrato. Es el caso de la famosa diatriba de Charles Baudelaire que criticaba a los modernos “narcisos” que corrían a contemplar su trivial imagen sobre el peltre de la placa daguerreana.⁹ El retrato fue central también para Walter Benjamin, quien encontró, en la *carte de visite* —formato ideado principalmente para conformar el deseo burgués de la imagen propia—, el comienzo de la era de la reproductibilidad técnica y la consecuente atrofia del aura.¹⁰ Y fue la guía para Roland Barthes, quien en *La cámara lúcida*¹¹ ensayó una fenomenología de la fotografía inspirado en el retrato de su madre recientemente fallecida. Es que si la ciudad moderna y la fotografía tienen una relación natural, en el caso del retrato, la conexión es ontológica.

Hay tantas formas del retrato como maneras de concebir el fotógrafo su relación con el retratado y con su cámara y, de modo recíproco, del retratado con el fotógrafo y con el aparato fotográfico, todo ello en el marco de las infinitas concepciones respecto de las imágenes, la subjetividad y los vínculos posibles entre ambas. Por esto, para esta muestra, con el nombre amplio de “Formas de la subjetividad” —que elude de modo voluntario el término “retrato”—, se reunieron piezas tan disímiles como imágenes de personalidades; otras que, a través de objetos de su propiedad, aluden a un individuo; fotografías de personas que pueden asociarse a una identidad étnica o cultural, y autorretratos, fotografías de grupos familiares, desnudos y registros etnográficos.

En este sentido, vale hacer aquí un comentario sobre el guión curatorial. Se ha colocado *Madre e hija de Plaza de Mayo* en el núcleo dedicado a la ciudad, mientras que *Los muchachos peronistas*

9 Charles Baudelaire, “Salon de 1859” [1859], en: *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1954.

10 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936], en: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 91-109.

11 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, [1980] 1989.

(de la serie *Los funerales de Perón*), de Sara Facio, integra el eje dedicado a las “Formas de la subjetividad”. En cierta medida, las diferencias entre ambas fotos son pocas: las dos fueron tomadas en la calle, en medio del tumulto de gente y actividad, y en los dos casos las autoras ignoraban quiénes eran los fotografiados. Sin duda, el registro testimonial tiene un peso incontestable en la imagen de Facio tanto como en la de Lestido, pero la primera se desplazó del acontecimiento principal (los funerales del presidente Juan Domingo Perón) para focalizar y acercarse al grupo de muchachos, que miran directamente a la cámara, a nosotros. Por su parte, *Madre e hija* manifiestan en la plaza central y frente a la sede del poder político, en una acción que infringe en forma temeraria las reglamentaciones del gobierno *de facto* sobre las reuniones en la vía pública.

Un amplio marco temporal alberga retratos de los tiempos pioneros de la fotografía, entre ellos, el de Baudelaire, por Étienne Carjat. Este y otros retratos del poeta dan cuenta de que, a pesar de sus palabras condenatorias del narcisismo burgués, él mismo se vio tentado —y más de una vez— por tener su propia estampa. Christiano Junior y Bartolomé Loudet trabajaron en la Argentina a partir de la década de 1870: se trata aquí de sendas *cartes de visite*, el formato patentado por André Adolphe Disdéri en Francia en 1854, que consistía en una cámara con cuatro o más lentes en lugar de uno, de manera tal que, en una única placa, se obtenían varios negativos prácticamente idénticos. Una vez copiados sobre papel se cortaban y se conseguía, con el mismo trabajo y costo, mayor cantidad de copias. Luego, cada fotografía se pegaba sobre un cartón que solía llevar impreso en la parte inferior o en el dorso —o en ambos— el nombre y la dirección del estudio fotográfico.

En orden cronológico, siguen los trabajos de dos de los fotógrafos más destacados de la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Por un lado, Alejandro Witcomb, que luego de comprar el fondo de comercio Junior (incluyendo sus placas de negativos) estableció el estudio profesional más longevo y prolífico de Buenos Aires, con sedes en el interior; para esta exhibición, escogimos un retrato de las mujeres de una familia frente a su casa. Por otra parte, una fotografía de Fernando Paillet, quien tenía un estudio fotográfico en el pueblo de Esperanza, en Santa Fe. En su caso, se ha elegido uno de los registros de interiores de locales realizados, en su conjunto, en febrero de 1922.¹² Son, en simultáneo, documentos de la vida de la ciudad y retratos de los propietarios de los locales, enmarcados en su propio lugar de trabajo.

Un grupo numeroso de retratados puede reunirse con Baudelaire por una característica: ser personajes célebres. Colette, Roberto Aizenberg, Coco Chanel, Jorge Luis Borges, Atahualpa Yupanqui, Berenice Abbott, Jeanne Moreau, Flavio Etcheto: cada uno despliega su individualidad y una pose en un acuerdo silencioso con la cámara y el artista. Resulta interesante el retrato doble de la fotógrafa Imogen Cunningham y la modelo Twinka, por Judy Dater. Las diferencias de actitud, de edad y, sobre todo, entre las ropas de la mayor y la desnudez de la joven superan las subjetividades para referir, no sin humor y bizarría, a las distintas edades de la vida. Este retrato de Cunningham hecho por una par fotógrafa nos lleva, por profesión y género, al autorretrato de Annemarie Heinrich. La gran retratista de las estrellas de cine —entre otros temas que cultivó— no se plantó directamente frente a la cámara, sino que se refleja, divertida, junto a la suya sobre la superficie convexa de una bola. ¿Se divierte con la esfera que reproduce su imagen como suele hacerlo con la máquina que la capta?

12 Luis Priamo, “Fernando Paillet y la ciudad de Esperanza”, en *Fernando Paillet. Fotografías, 1894-1940*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1987.

También merece mención aparte el retrato de David Alfaro Siqueiros tras las rejas, realizado por el fotoperiodista Héctor García. Ante la imagen del artista de filiación comunista como preso político, dice Carlos Monsiváis: “¿Cuántas palabras no nos ha ahorrado Héctor García, por ejemplo, en su trilogía de muralistas? David Alfaro Siqueiros en la cárcel es pose, además, reto, obstinación, seguridad”.¹³ Esta imagen forma parte de una serie de varios disparos que García hizo con su cámara en la cárcel de Lecumberri, y establecen una articulación con aquellas otras fotos que hicieron los Hermanos Mayo para la institución penitenciaria, en las que el artista se ve desprovisto de gesto efusivo y, en cambio, posa obligadamente con un número de identificación.

Célebres también, y aludidos pero ausentes, son Virginia Woolf y Enrique Wernicke. Gisèle Freund es quizás la mayor fotógrafa de escritores del siglo XX: los conocía, los leía y conversaba con ellos sobre sus obras en sesiones fotográficas, las más de las veces realizadas en sus casas o estudios o en lugares que les fueran familiares. Con la premisa del color, fotografió, entre muchos otros, a Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Jean Cocteau, Colette, James Joyce y a Virginia Woolf, en 1939. En la muy posterior *Virginia Woolf's Working Table*, sin embargo, la escritora aparece metonímicamente representada por su mesa de trabajo, cuaderno y pluma. Un caso semejante es el de *La mesa de Enrique Wernicke*, por otro gran retratista, radicado en la Argentina, Anatole Saderman.

Otras dos fotografías tensan el género del retrato. Por un lado, se ha escogido un enfoque diferente sobre las subjetividades, lo expuesto y lo oculto, tal como aparece en *Carnaval*, de Graciela Iturbide. Combinación de individualidad y tradición, esta fotografía conecta con aquello que conforma las identidades colectivas. Por otra parte, en *Ken Moody*, Robert Mapplethorpe recorta solo la espalda baja, las nalgas y las piernas de uno de los modelos masculinos con que trabajó en la década de 1980. Ciertamente, con un suntuoso contraste y escala de grises y la luz filtrada por la persiana americana, prima en esta imagen el carácter homoerótico. Luego, se miden en la balanza dos fuerzas: el nombre de quien posó —título de la fotografía—, que podría restituir parte de su individualidad; y ser objeto de una mirada que lo reduce a un fetiche sexual.

Con esto, ingresamos en un área gris, entre el registro de una subjetividad, el de una comunidad, el del Otro. Las intervenciones antropológicas y de la fotografía humanista marcan dos de los modos en que se produjo buena parte de la iconografía sobre los latinoamericanos por propios y por extranjeros. La fotoperiodista Maureen Bisilliat, de origen inglés, realizó en Brasil algunos de sus reportajes más célebres, entre ellos, el dedicado a las mujeres pescadoras de cangrejos en la aldea de Livramento, en el estado de Paraíba. Brasileña nacida en Suiza, Claudia Andujar trabajó desde 1971 en el territorio indígena de la tribu de los Yanomami, en el norte del país. De esa primera aproximación a su cultura, data la foto que integra la colección y que, haciendo foco en el lazo familiar, muestra a una *Madre e hija Yanomani*. Luego, de 1981 a 1984, Andujar produjo la serie *Marcados*: se adentró en la selva amazónica, en compañía de dos médicos, para comenzar a organizar el trabajo sanitario con esta comunidad amenazada tras la apertura de una ruta. Aparte de las imágenes del lugar y de las actividades sanitarias, registró uno por uno a los individuos para incluir esas imágenes en las libretas de vacunación. Como el Siqueiros de los Hermanos Mayo, con un número bajo su rostro, los Yanomani se

¹³ Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México, Era/Museo del Estanquillo, 2012, p. 120



Annemarie Heinrich, *Autorretrato*, 1947

encontraron con un número que los identificaba; este era totalmente ajeno a su cultura y, a la vez, se enmarcaba en un intento de salvaguarda frente a una civilización que los avasallaba y exponía a nuevas enfermedades.

Desde la vertiente de la fotografía humanista, también, muchos se interesaron por los trastornos psiquiátricos y la vida en las instituciones dedicadas a su tratamiento. Luego de organizar un taller de fotografía para los internos del Hospital Borda en Buenos Aires, Eduardo Gil comenzó a hacer fotos allí y, en muchos casos, produjo retratos individuales. En *Madre e hijo RT*, un retrato doble convoca a ver más allá de la degradación física y mental y hallar la humanidad de los afectos —en otros casos será su carencia— que toca particularmente a estos Otros que se encuentran al margen de la sociedad racional y productivista, que mal consigue lidiar con la enajenación psicológica.

Finalmente, una mención para otros rostros anónimos de la vida cotidiana, como los fotografiados por Alejo Grellaud y Pedro Meyer, entre muchos más, donde nos encontramos con las miradas atentas a la cámara, cómplices y sonrientes. Un encuentro fortuito y sin duda alegre entre dos personas que, cámara mediante, los trasciende y nos incluye.

Con el objetivo de que esta selección de obras recorra algunos puntos del país, *En tránsito. Fotografías de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes* procura mostrar dos facetas importantes del acervo institucional: la fotografía de calle y el retrato. Y además, a través de estos géneros, busca convocar a una mirada sobre nuestros propios lugares y sobre quiénes somos. Cada ciudad, cada región puede imaginar, a la luz de estas fotos, algunas imágenes que marcaron a su comunidad, o los habitantes reunidos ante algún evento, o el transeúnte inmortalizado en alguna toma. Por otra parte, los retratos y distintas maneras de representar a los individuos concretos pueden invitar a pensar en características comunes, en la diversidad y en la particularidad. Estemos donde estemos, todos formamos parte de ese mosaico.

En tránsito

Fotografías de la colección del Bellas Artes

Curaduría: Verónica Tell

Jorge Aguirre
Lola Álvarez Bravo
Manuel Álvarez Bravo
Yolanda Andrade
Claudia Andujar
Werner Bischof
Maureen Bisilliat
Henri Cartier-Bresson
Étienne Carjat
Eduardo Comesaña
Horacio Coppola
Mario Cravo Neto
Jean Philippe Charbonnier
Alicia D'Amico
Judy Dater
Juan Di Sandro
Robert Doisneau
Sara Facio
Franco Fontana
Joan Fontcuberta
Gisèle Freund
Héctor García
Cristina García Rodero
Eduardo Gil
Luis González Palma
Alejo Grellaud
Annemarie Heinrich
Graciela Iturbide
Christiano Junior

Liborio Justo
André Kertész
Alberto Korda
Alejandro Kuropatwa
Adriana Lestido
Marcos López
Bartolomé Loudet
Sameer Makarius
Hans Mann
Robert Mapplethorpe
Pedro Meyer
Duane Michals
Nadar
Arnold Newman
Janine Niepce
Fernando Paillet
Ataúlfo Pérez Aznar
res
Miguel Rio Branco
Humberto Rivas
Donald Rypka
Anatole Saderman
Sebastião Salgado
Aldo Sessa
Grete Stern
Juan Travník
Cássio Vasconcellos
Alejandro Witcomb
Mariana Yampolsky