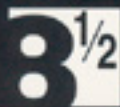


TEXTOS DOCUMENTA

DE LA FOTO AL FOTOGRAMA

FOTOGRAFÍA Y CINE DOCUMENTAL: DOS MIRADAS SOBRE LA REALIDAD



Edición a cargo de
Rafael R. Tranche



T E X T O S D O C U M E N T A

DE LA FOTO AL FOTOGRAMA

FOTOGRAFÍA Y CINE DOCUMENTAL: DOS MIRADAS SOBRE LA REALIDAD

Edición a cargo de
Rafael R. Tranche

Coordinación editorial
Noemí García



Primera edición:
Mayo de 2006

De esta edición:
© 2006 OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE
Martín de los Heros, 11. 28008 Madrid. Tel.: 91 559 06 28
libros@ochoymedio.com
www.ochoymedio.com

© 2006 Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de Las Artes

© de los textos: Sus autores

Corrección de textos: Patricia Calvo

Cubiertas: Rafael Jaramillo

Fotografía de portada: Tomelloso, Ciudad Real (1960). Ramón Masats

ISBN: 84-96582-15-9
Depósito Legal: M-20109-2006

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo del editor.

- 7 **Presentación**
Antonio Delgado Liz
- 11 **Introducción**
Fotografía y documental: dos territorios con la realidad por frontera
Rafael R. Tranche
- 27 **Algunas consideraciones sobre la imagen fotoquímica en un tiempo de emergencia de lo digital**
Ángel Quintana
- 49 **Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana**
Vicente Sánchez-Biosca
- 71 **El rastreador de imágenes: en torno a las películas de Weegee**
Vicente J. Benet
- 89 **Robert Capa y Henri Cartier-Bresson: a la captura del azar en el instante decisivo**
Sonia García López
- 107 **El ojo-Frank, la mirada-ensayo**
Xavier Antich
- 125 ***Siempre nos quedará París. Viaje estético y sentimental de William Klein por el bosque de la posmodernidad***
Josep M. Calalá

- 147 **Ramón Masats en movimiento**
Josetxo Cerdán
- 171 **Cuaderno de las paradojas. Apuntes sobre el silencio, las imágenes imposibles y el largo regreso a casa de Raymond Depardon**
Carlos Muguiro
- 193 **La fotografía como arte de la inquietud: Johan van der Keuken**
Alain Bergala
- 211 **El gran montador: fotografía y documental en la obra de Chris Marker**
Maria Luisa Ortega
- 231 **Agnès Varda, el impulso vital de las imágenes**
Noemí García Díaz
- 252 **APÉNDICES:**
- 257 – Documentación sobre los fotógrafos-cineastas: biografía, relación de exposiciones principales, bibliografía del autor y filmografía
- 285 – Bibliografía general
- 287 – *Abstracts*
- 295 – Currícula de los autores

Desde la primera vez que vi delfines en libertad, todas y cada una de las veces que me he embarcado para un largo periplo náutico, no he dejado de volcarme ansioso por encima de la borda, hasta que se repetía el momento mágico en que junto a las amuras o ante la proa surgían de entre las aguas, flechados y destellantes, los recauchutados, velocísimos y plateados mamíferos marinos.

Así siempre. Siempre que he viajado en barco desde aquella primera ocasión, de mi infancia, cruzando El Estrecho rumbo a África, he vuelto a repetir el rito. Aquellos primeros delfines eran los mensajeros que gozosamente me daban la bienvenida a un nuevo mundo y me hacían consciente de que durante un tiempo había aparcado la rutina y me encontraba de viaje.

La mayoría de las veces he vuelto a verlos, pero no en todas las ocasiones. Cada vez que los delfines no han acudido a su cita me he sentido, de forma más o menos consciente, decepcionado.

Algo muy similar me pasa con los festivales de cine. La primera vez que asistí a uno de ellos, antes incluso de conocer con detalle la programación, en la mesa de acreditaciones, me regalaron la bolsa de bienvenida de la que bullían por salir las publicaciones que ese año habían editado. Esa sensación de estar de viaje, de comenzar una aventura que te venía al encuentro sin ir a buscarla se repitió con los libros que saltaron del abisal interior de la bolsa —como del

fondo del océano, salpicando espuma— a mis manos. Desde entonces cuando asisto a un festival que no tiene publicaciones, siento una murria similar a la de cuando no veo delfines en la mar.

Un festival de cine es como un buque de carga que, siguiendo las cartas náuticas, prevé un plan de navegación, plan que puede verse alterado por las circunstancias imprevisibles de la travesía. La embarcación pasa dejando una estela efímera en la mar que se alarga hasta el horizonte y, con el tiempo, acaba desvaneciéndose. Pero los delfines permanecen y tienen su propia vida, cuando la nave se pierde en lontananza. Del mismo modo los libros editados sobreviven en el tiempo y se mantienen a la espera, aguardándonos, como nadando entre dos aguas en los estantes de nuestras bibliotecas.

En la pasada edición de Documenta Madrid, iniciábamos, en colaboración con Ocho y Medio, una singladura editorial que esperamos que dure muchos años y nos depare a todos inolvidables momentos de lectura sobre temas relacionados con el género documental.

Este año el libro que acompañará nuestra navegación *De la foto al fotograma*, como su nombre indica, versa sobre las pompas de tiempo —en solitario o hilvanadas en ristras de burbujas— impresas en papel o en celuloide o, en nuestros volatineros días, en circuitos digitales de memoria, centrándose en un selecto grupo de sus más destacados artífices.

El volumen es una propuesta de Rafael R. Tranche que él mismo, ayudado por la impagable y serena (¿sirena?) Noemí García, se ha encargado de impulsar y coordinar. Rafa que, entre otras muchas cosas, es miembro del comité asesor del festival y persona a la que admiro —incluso antes de conocerlo— desde que leí el guión de su película *Mi patio* y al que, además de eso, considero buen amigo y, sin duda alguna, el mejor anfitrión del orbe, ha puesto todo su

empeño en realizar un trabajo impecable y creo que el esfuerzo ha dado el merecido fruto que ahora, lector, está entre tus manos.

Vaya todo mi agradecimiento desde aquí para Rafael, Noemí y los autores de los textos por habernos proporcionado un nuevo delfín que, vivito y coleando, acompañe al festival. Gracias también, como siempre, a Nat, ya que sin su perseverancia y empuje pocas cosas saldrían adelante a tiempo. Y por último, una vez más, quiero transmitir la gratitud del festival ante la colaboración de Jesús y María que desde Ocho y Medio son el faro permanente al que recurrir en casi todas las singladuras.

Y, ahora, lector, pasa la página y... ¡buena travesía!

Vas a viajar en buena compañía.

Antonio Delgado Liz
Director DOCUMENTA MADRID

INTRODUCCIÓN

Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera

*La photographie c'est la vérité, et le cinéma
c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde*
JEAN-LUC GODARD, *Le Petit Soldat*

1.

Aunque sea obvio recordarlo, el cine nació como hijo de la fotografía: el mismo soporte, la misma composición fotoquímica, los mismos elementos ópticos y una misma máquina (la cámara oscura) para definir sus principios formativos. Lo que tal vez no sea tan evidente es la identidad de miradas que subyace en los ensayos cinematográficos iniciales respecto de la toma fotográfica. Los primeros operadores de cine intentan retratar a la manera fotográfica: eligiendo la posición, el ángulo, el tamaño y la exposición. Es decir, “fotografían” lo que desfila ante el objetivo a partir de la duración establecida por la película. Esta similitud de perspectivas es evidente en las vistas Lumière¹ y, sin duda, marcará en lo sucesivo una pauta para enfrentarse ante la realidad. Sin embargo, la máquina cinematográfica añade un nuevo plus: el tiempo-movimiento y con ello parece ganar la batalla de la fiel reproducción de la realidad a la foto. Sin duda, la idea de tiempo captado y de movimiento plasmado (a través del jue-

¹ Véase al respecto Isabelle Raynauld, “Los desarrollos de la práctica de la realización del documental según se describe en los catálogos de los hermanos Lumière”, *Archivos de la Filmoteca* nº 25-26, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, febrero-junio 1997, págs. 46-54. A este respecto, conviene también recordar que los Lumière iniciaron su actividad como empresa fotográfica.

go con la obturación) ya estaba prefigurada en la fotografía (máxime si pensamos en los famosos ensayos de Marey y Muybridge). En palabras de John Berger: “Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo”². Pero es ahora, reproducido sobre la pantalla, donde este efecto se muestra (como nunca hasta entonces) en su imprevisible discurrir real³.

Más allá de esta delimitación fenomenológica, fotografía y cine pondrán en cuestión, como se encarga de desvelar el texto de Ángel Quintana incluido en este volumen, la idea tradicional de mimesis en las artes representativas: “ya que si la imagen reproductora está en contacto con los fenómenos físicos, debe encontrarse abierta a lo aleatorio, a lo imprevisible”. Así, una suerte de azar (*punctum* barthesiano), de resistencia a su “capacidad reproductiva” parece anidar en toda imagen fotoquímica y ahí precisamente reside parte de la fascinación que ejerce.

No menos trascendente será la capacidad, vinculada a todo lo anterior, de ambos medios para inscribir la dimensión existencial del tiempo en sus respectivos registros. Un tiempo “capturado” que, sea en forma de instante o de sucesión, remite a lo que fue y ya no volverá a ser, a lo que está pero ha dejado de fluir. Esta facultad ha llamado poderosamente la atención de diferentes ensayistas de la fotografía. “Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede nunca conducir al presente”⁴. En el mismo sentido ahonda Susan Sontag:

² John Berger/Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Ed. Mestizo, Murcia, 1997, pág. 89.

³ De hecho la idea de instantánea fotográfica (es decir, emulsiones rápidas que permiten altas velocidades de obturación para captar instantes precisos) es un avance técnico que se produce pocos años antes de la aparición del cinematógrafo.

⁴ John Berger/Jean Mohr, op. cit., pág. 86.

La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular... Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo⁵.

Por su parte, Roland Barthes sentencia: “la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”⁶. Esa misma virtualidad es la que ha explorado el cine a través del registro documental, donde una aplicación del “tiempo real” (entendido como tiempo del acontecimiento, sin elipsis ni condensaciones) parece distanciarlo del tiempo narrativo y otorgar un valor único, irrepetible (la toma frente al plano) a sus imágenes.

En idéntica medida ambos usos toman conciencia de enfrentarse, parafraseando a Cartier-Bresson, a “instantes decisivos”: “La fotografía es para mí, el impulso espontáneo de una atención visual *perpetua*, que atrapa el instante y su eternidad”⁷. Por su parte, el documental (los registros de no ficción en general) se constituye como alternativa a la ficción a partir de esa tensión permanente con la realidad.

La cámara estará dirigida a lo que debe ser considerado como un documento... El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor de *documento* de este tipo de cine⁸.

En esta dimensión, la figura del “hombre de la cámara” (ejemplar título vertoviano que instaura la presencia de este nuevo artífice de imágenes), sea fotográfica o documental, se convierte así en

⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, EDHASA, Barcelona, 1981, pág. 25.

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida Notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 31.

⁷ Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

⁸ Jean Vigo, “El punto de vista documental” recogido en *Textos y manifiestos del cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, pág. 138.

un símil de ese trabajo de búsqueda y captura de lo irrepetible, de ese especial deambular para arrancar algo relevante a la realidad informe.

2.

Sirvan los apuntes anteriores para dejar constancia de la peculiar sintonía entablada entre ambos medios y la coincidencia de intereses y preocupaciones que han compartido. Sin embargo, las relaciones entre fotografía y cine siguen siendo un territorio casi inexplorado dentro los estudios generales sobre la imagen. En cierto modo Regis Durand (director del Centro Jeu de Paume de París) venía a denunciar este vacío al afirmar: “Es difícil abordar hoy una historia de la fotografía que no tenga en cuenta el cine y el vídeo”⁹. Ante este panorama, nuestra pretensión a la hora de diseñar esta obra ha sido más modesta y la hemos querido circunscribir a un ámbito específico. Nos planteamos abordar una hipótesis arriesgada pero tentadora: cómo ciertas prácticas de la fotografía (La fotografía directa, la fotografía social, la Live Photography, el fotoperiodismo o fotorreportaje) desarrollaron caminos paralelos y con frecuencia interconectados con el cine documental y el reportero cinematográfico. Es más, en determinados momentos podríamos hablar de una similitud de miradas y estrategias, que habría llevado a numerosos artistas, a partir de entonces, a transitar naturalmente de uno a otro lado. Por eso hemos concretado estos problemas en una serie de autores cuya obra, además de extenderse a ambas disciplinas, representa ese trasvase de procedimientos y miradas.

Lejos de querer dilucidar en el ámbito de esta introducción semejantes cuestiones, intentaremos trazar un mapa tentativo en el que situar, por un lado, una serie de momentos históricos de especial efervescencia creativa donde ambos medios tuvieron frentes sociales y estéticos comunes; y, por otro, el conjunto de aportaciones sobre

⁹ Declaraciones a *El País*, suplemento Babelia, Madrid, 3 de septiembre de 2005, pág. 12.

autores específicos (protagonistas de dichos momentos) que componen el presente volumen.

3.

Así, tras esa primera escena fundacional donde la fotografía ilumina el nacimiento del cine, encontramos un segundo momento en la década de los años veinte en el que ambos medios parecen confluir, encontrarse de nuevo bajo el término “documental” para desarrollarse plenamente en la década de los treinta. Es decir, en esa fotografía social que intenta dar cuenta de la realidad de manera semejante a como lo hará la práctica fílmica documental. De hecho, el término “documental” será empleado en los dos ámbitos y acuñado en un mismo momento histórico. El apelativo “documental” aparece en la terminología fotográfica a finales de los años veinte aplicado a la fotografía social que practican fotógrafos como Walker Evans, Dorotea Lange o Arthur Rothstein sobre todo a partir de la Depresión¹⁰. El propio Evans hablará poco tiempo después de un “estilo documental” referido a su trabajo¹¹. Por su parte, se atribuye a John Grierson la primera utilización del término documental como definición de un género en su crítica sobre *Moana* aparecida el 8 de febrero de 1926 en el *New York Sun*. Justamente, esta década registra un apogeo de esas “prácticas sociales” de la fotografía y el cine (“documental social” en palabras de Jean Vigo) como veremos a continuación¹². Pero antes conviene

¹⁰ Aunque mucho antes fotógrafos como John Thomson con su obra *Street Life in London* (1877), Jacob August Riis con *How the Other Half Lives* (1890) y *Children of the Poor* (1892) o Lewis Wickes Hine cultivaron una fotografía de denuncia social que es un claro precedente de estos fotógrafos.

¹¹ Véase al respecto Olivier Lugon, *Le style documentaire D'August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Editions Macula, Paris, 2001.

¹² Una vertiente de estas prácticas, a mitad de camino entre lo documental y las experiencias vanguardistas, la de las denominadas “sinfonías urbanas” contiene numerosos puntos en común con la fotografía futurista, la fotografía de temática “maquinista”, el fotomontaje y el constructivismo (Rodchenko). Añádase como dato curioso la circunstancia de que los artífices de *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (1927), Walter Ruttmann y Karl Freund, fueran también fotógrafos.

ampliar este contexto a otras transformaciones que se producen en los mismos años. A saber, la inscripción de la imagen como mercancía informativa, dentro de los grandes medios de comunicación, a través del fotoperiodismo y los noticiarios.

En la década de los años diez, con el rotograbado, se logró un procedimiento sencillo y económico de imprimir texto e imágenes conjuntamente. Este adelanto técnico daría paso a un sinnúmero de publicaciones que difundieron de forma espectacular la fotografía. En pocos años la prensa ilustrada desarrolló un nuevo concepto de información basado en el protagonismo de la imagen combinado con procedimientos de diseño gráfico y tipográfico¹³. Un ejemplo destacado lo constituye la revista *Vu*, fundada en 1928 por Lucien Vogel en Francia (que daría carta de naturaleza al moderno reportaje, algo que también haría la revista americana *Life* desde su creación en 1936) (fig.1).

Por su parte, el noticiario cinematográfico iniciará su etapa dorada gracias a la incorporación del sonido, al desarrollo de tecnología específica para su producción y a su estabilización como complemento de las sesiones en las salas. Su espaldarazo definitivo como género lo recibirá de las *majors* de Hollywood al crear sus propios noticiarios con equipos técnicos estables. De algún modo podemos afirmar que ambos medios se contaminan mutuamente. El noticiario toma el formato de la revista ilustrada, con una clara preeminencia de la imagen sobre el texto (que, en todo caso, sólo banaliza la potencial sugerencia de la imagen). Por su parte, el reportaje gráfico recurre a estrategias de “secuencialización” y montaje propias del cine, guiando al lector hacia una lectura integradora (como plantea con pertinencia Sonia García en su artículo).

En buena medida esta eclosión de “nuevos lenguajes” se debe a la aparición de nuevas herramientas que, tanto en el campo de la

¹³ Véase al respecto *Fotografía pública 1919-1939*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999. En especial la introducción del comisario Horacio Fernández.

fotografía como en el del cine, persiguen objetivos similares¹⁴. A finales de los años veinte y principios de los años treinta se extiende el uso de cámaras fotográficas de tamaño reducido con sistemas de carrete que permiten cargar la película a plena luz. Ello se debe en buena medida a la introducción de la cámara Leica de la firma Leitz, cuya novedad principal es utilizar como formato la película de cine de 35 mm (aunque con desfile vertical de la imagen), el llamado “paso universal”¹⁵. De modo que gracias a máquinas como la mencionada Leica (la cámara de Cartier-Bresson) y la Contax (la cámara de Robert Capa) el fotógrafo puede “salir a la calle” con gran libertad de movimientos (sin trípode) y autonomía (sin cargar con pesadas placas) para captar tanto lo imprevisto como lo espontáneo. De algún modo, el trabajo con la unidad carrete prefigura la idea de serie fotográfica sobre el motivo y, como derivación de ello, el recurso del contacto (vista mosaico en positivo del carrete) como método de trabajo. De sus similitudes con el trabajo de montaje en cine, como proceso de exploración y selección de la toma, bien podrían hablarnos los cuadernos de Robert Capa de la Guerra Civil¹⁶. Pero la comprobación más sugestiva la aporta la serie *Contacts*, de la que es autor William Klein¹⁷.

A su vez, la aparición de la cámara Eyemo de Bell & Howell en 1926 producirá una transformación sustancial en los sistemas de rodaje de no ficción. Inicialmente pensada para usos *amateur*, se

¹⁴ Es sorprendente que se suele olvidar la incidencia de la tecnología en la evolución expresiva y estética de la fotografía y el cine en buena parte de los estudios históricos.

¹⁵ Su diseño data de 1912 y se debe a Oscar Barnack, aunque fue Ernest Leitz quien empezó a fabricarla industrialmente a partir de 1924. El primer modelo tenía objetivo fijo, obturador de plano focal con el transporte de la película y el tensor de obturación acoplados.

¹⁶ Véase al respecto *Capa: cara a cara fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Apertura, Madrid, 1999.

¹⁷ Serie de televisión producida por el Centre Nacional de la Photographie y La Sept-Arte a partir de 1986.

acaba convirtiéndose en una pieza clave de los operadores de noticieros y por extensión de reporteros y documentalistas¹⁸. Se trata de una cámara totalmente compacta y portátil que funciona con un mecanismo de cuerda y debido a su reducido tamaño no admite más que 30 metros de película (algo más de un minuto de material). Con ella el operador puede trabajar solo, sin trípode y ubicarse en cualquier sitio, lo que dará una total libertad y versatilidad a la labor de cámara (sólo limitada por la duración de la película)¹⁹.

Sin embargo, esas “prácticas sociales” mencionadas anteriormente tendrán otro radio de acción²⁰. Un primer foco podemos situarlo en Estados Unidos, concretamente en Nueva York donde se crea La Workers’ Film and Photo League en 1930 por iniciativa de la Workers’ International Relief. Lo llamativo de este movimiento, para el curso de nuestra exposición, es que aglutine ambos medios para su estrategia de arte socialmente comprometido. De aquí surgirán otras dos entidades en las que fotógrafos y cineastas continúan compartiendo inquietudes y medios: Nykino y Frontier Films²¹. Esta última productora, con Paul Strand, Leo Hurwitz y Ralph Steiner a la cabeza, será una pieza clave de la práctica documental americana a finales de los años treinta. No es precisamente casual la similitud de inquietudes e intereses entre este grupo y los fotógrafos

¹⁸ En 1929 se introduce un nuevo modelo *Eyemo Q* con un sistema de torreta en la que van incorporados los tres objetivos fundamentales. Además, se le podía acoplar un motor para cargar hasta 120 metros de película.

¹⁹ Aunque de menor repercusión, también es importante consignar la aparición en 1930 de la cámara *Mitchell NC*, pensada específicamente para el trabajo de los operadores de noticieros.

²⁰ Los grandes noticieros ignoraron siempre las realidades más conflictivas. Ya lo decía John Grierson con rotundidad: “El noticiero ha ido vacilando, confundiendo el fenómeno con la cosa misma e ignorando todo lo que le creaba problemas de conciencia, profundidad y reflexión”. Citado en Raymond Fielding, *The American Newsreel 1911-1967*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1972. Texto imprescindible para conocer la historia de los noticieros norteamericanos.

²¹ Véase al respecto Russell Campbell, *Cinema Strike Back. Radical Filmmaking in the United States (1930-1942)*, UMI Research Press, Michigan, 1982.

que trabajarán para la Farm Security Administration a partir de 1935, los ya mencionados Walker Evans, Dorotea Lange y Arthur Rothstein junto a Russell Lee, Margaret Bourke-White y Ben Shahn²² (fig.2). De entre todos ellos sobresale la figura de Strand como auténtico pionero en la doble práctica fotográfica-documental. Según indica Vicente Sánchez-Biosca en su texto, la trayectoria del Strand cineasta es paradigmática de un colectivo de artistas empeñados en unir contestación social y estética a lo largo de un ciclo histórico que va desde la época de la Depresión hasta la clausura forzada por la 2ª Guerra Mundial.

Aparentemente descolgada de todas estas preocupaciones, aparece la figura de Weegee (seudónimo de Arthur H. Felling). Sin embargo, como bien señala Vicente J. Benet en su aportación, Weegee encarna otra vertiente de ese hombre de la cámara que recorre la nueva geografía urbana. Su peculiar mirada no sólo sabe captar el instante vinculado al suceso cruento o a la crónica social sino trazar un subrayado que desplaza la lectura de la foto hacia otro lugar. Weegee camufla dentro de la convención de la foto de prensa un giro irónico, un punto de vista inesperado que luego extenderá a sus ensayos cinematográficos.

Un segundo foco (si bien limitado a pocos casos) podríamos situarlo, casi siguiendo los pasos del inquieto Strand, en México. Aquí se darán circunstancias especiales que concitan la atención de numerosos artistas inquietos. El fulgurante triunfo de una revolución que despierta un gran movimiento cultural donde se dan la mano postulados vanguardistas, indigenismo y realismo épico. Este denso e intenso magma servirá de reclamo para cineastas como Eisenstein, que rodará su inconcluso *Que viva México!*, y fotógrafos como Edgard Weston, Tina Modotti o el propio Strand²³. La experiencia de este último revela hasta que punto ese universo ancestral y arcaico

²² Además, en paralelo también se acometió desde la Administración una línea de producción documental donde destacó la figura de Pare Lorenz.

²³ Véase al respecto MEXICANA Fotografía moderna en México, 1923-1940, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 29 enero-17 mayo 1998.

co es transformado en nueva materia fotográfica y cinematográfica (a través de la muy eisensteniana *Redes*)²⁴. Lo llamativo de *Que viva México!* y *Redes* es su clara deuda con lo fotográfico, no tanto por la concepción estática de muchos de sus planos como por la voluntad retratista (con una mirada casi antropológica) que manifiestan.

El otro foco donde confluyen foto y documental será la Guerra Civil española. Tanto el fotorreportaje como el documental contribuirán a forjar la imagen y, casi al tiempo, la mitología del conflicto. La España republicana, amenazada por un golpe militar, será el escenario al que se desplacen todo los frentes del arte comprometido. No es casual pues que Frontier Films centre sus actividades en esta guerra con dos producciones donde estarán implicados respectivamente Paul Strand, *Heart of Spain* (1937), y Cartier-Bresson, *Return to life* (1938). A ello habrá que sumar la actividad que ejercen como verdaderos reporteros de guerra Robert Capa, la malograda Gerda Taro, David Seymour “Chim”, Georg Reisner o Hans Namuth. La concepción de sus reportajes tiene no pocas concomitancias con las espléndidas filmaciones que en ese mismo momento realizan los cineastas soviéticos Roman Karmen y Boris Makasséiev. En ambos medios encontramos, quizás por primera vez, todo el fragor de la guerra captada a la mínima distancia. La cámara está junto al fusil, la barricada, el refugio en el momento en que ocurren los acontecimientos. Una nueva forma de mirar y contar extensible a la capacidad de los cámaras para retratar una conmovedora galería de rostros, en los que quedará esculpido el ímpetu y el drama del conflicto.

4.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, tanto la fotografía como el cine iniciarán nuevas formas de expresión. Agotada la experiencia de los “ismos” históricos, emergen propuestas menos programáticas y más independientes. De algún modo el concepto de

²⁴ El gran fotógrafo local Manuel Álvarez Bravo al parecer también fue tentado por esta doble práctica y en 1934 rodó *Tehuantepec*.

movimiento pierde fuerza en favor del de autor o el de artista que explora sus propias vías de experimentación y ensayo. Valga la generalización para situar la segunda parte de nuestro libro en un nuevo contexto histórico, los años cincuenta, donde las certidumbres del arte son, más que nada, cenizas de incertidumbre. Los autores que a partir de este momento alternan fotografía y documental sitúan ambos medios en un lugar que ya no es químicamente puro, que no quiere encasillarse ni en la denuncia social ni en el combate ideológico o estético directo. Son propuestas individuales de ruptura con formas de decir que han languidecido con la posguerra. Si pensamos, por ejemplo, en la renovación que representan las fotografías de William Klein (*New York*, 1956) y Robert Frank (*The Americans*, 1958), auténticos padres de la fotografía moderna, frente a la convención del realismo fotográfico, entenderemos cuáles son los nuevos caminos que se están abriendo. Sin duda alguna, las subsiguientes trayectorias cinematográficas de ambos fotógrafos constituyen un revulsivo semejante en el ámbito del cine no comercial. Con diferentes presupuestos, sus obras escapan por igual al canon documental. En el caso de Klein, como señala Joseph M. Catalá en su estudio: “arrastra hasta el cine una mirada fotográfica llevada al límite, lo que le permite arrancar de lo real una visibilidad inédita tanto para los fotógrafos como para los cineastas”. En cuanto a Frank, fotografía y documental (ensayo filmico si se prefiere) se entrecruzan tan intensamente que puede considerarse partes de un mismo proceso (al igual que Raymon Depardon, llevará la cámara en la mayoría de sus films). En palabras de Xavier Antic: “Fotografía y cine se han alimentado mutuamente, manteniendo y desplegando, entre sí, un diálogo de una complejidad y de una sutileza tales que han acabado por imposibilitar el tratamiento separado”.

La figura de Ramón Masats destaca como una de las más sugestivas entre un grupo de fotógrafos (Gabriel Cualladó, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Carlos Pérez Siquier) que supo retratar, como ningún otro medio, la España de los años cincuenta y sesenta. Dotado de una extraordinaria capacidad para “componer” el ins-

tante (como puede comprobarse por la foto de portada que ilumina nuestro libro), dio el paso al cine en 1965 con el corto documental *El que enseña*. Este primer trabajo revela una clara impronta fotográfica con encuadres que combinan una medida espontaneidad y la precisa disposición en su interior. A partir de entonces Masats siguió una intensa carrera documental entre el cine y la televisión, en la que, como se encarga de desentrañar el artículo de Josexo Cerdán, se produjo una transformación sustancial de su mirada. Por decirlo de otra manera: transitó (sin abandonarla del todo) de la impronta de Cartier-Bresson a las nuevas corrientes fotográficas. Y todo ello sin restarle un ápice de personalidad a su trabajo.

Como parte de este mosaico de ensayos también hemos querido reservar un apartado a un conjunto de autores cuyo status se desplaza entre el cine y la fotografía o bien han dejado que la mirada fotográfica irradiara parte de su cine. Los casos de Raymon Depardon y de Johan van der Keuken son particularmente interesantes pues representan la figura de un documentalista que se expresa, indistintamente, con una u otra cámara. Los vínculos y márgenes entre un soporte y otro, entre una forma de mirar y otra no siempre son fáciles de calibrar pues como dice el propio Depardon se trata de “mantenerse lo más cerca de la frontera que separa el cine de la fotografía”. Sin embargo, en el caso del holandés, El Keuken documentalista ha eclipsado en cierto modo al fotógrafo. Con todo, la fotografía ha sido una constante en su obra desde que, con 17 años, publicara su primer libro de fotos. Esa sensibilidad fotográfica impregna su emblemática obra *Les vacances du cineaste* (1974), donde el punto de partida es su temprana formación en dicha disciplina y los retratos fotográficos entablan un peculiar diálogo con las imágenes a lo largo de todo el film.

Los artículos de Carlos Muguiro y Alain Bergala intentan desentrañar esa paradoja proponiendo un viaje al interior de sus respectivos universos creativos.

En otros casos, la fotografía se ha convertido en motivo de exploración y reflexión como materia fílmica. Chris Marker y Agnès Var-

da (también fotógrafos de formación y vocación) han situado la imagen fija en distintos momentos de su obra cinematográfica con un sentido orgánico, haciendo que cada pieza dialogue con el conjunto. La fotografía convertida en plano adquiere una nueva dimensión, no sólo por la lectura que le impone el montaje (en tiempo y ubicación) sino porque debe ser integrada y leída en una serie, en un conjunto. Esta presencia de lo fotográfico en lo fílmico está en el centro de las reflexiones establecidas por Maria Luisa Ortega para Marker y Noemí García para Varda.

5.

Nuestro recorrido se detiene aquí pero somos plenamente conscientes de los vacíos y ausencias dejados por el camino. Nuestro afán no era totalizador. Hemos trazado el mapa dejando zonas inexploradas. Sin embargo, sí queremos dejar constancia de algunos nombres y tendencias que podrían constituir el objeto de próximas investigaciones²⁵. Así por ejemplo, en 1965 se crea Magnum films por iniciativa de Philip Gittelman y René Burri con el propósito de extender las actividades de la famosa agencia al campo de la producción documental. Numerosos fotógrafos de la casa participan en la experiencia con resultados notables. Elliot Erwitt rueda entre otras: *Beauty knows no pain* (1971), *Red White and Blue-grass* (1973) y *Glass makers of Heart* (1977). El propio René Burri realiza *Les deux visages de la Chine* (1965) y *Braccia si-uomini no* (1970). Por su parte, Bruce Davison dirige *Living off the Land* (1970) e *Isaac Singer's Nightmare and Mrs. Popko's Beard* (1974)²⁶. Además, se suman a la iniciativa Bruno Barbey, Dennis

²⁵ Hemos desestimado las incursiones únicas, con carácter más anecdótico que representativo, que algunos fotógrafos realizaron en el documental: Brassai con *Tant Quil y aura des betes* (1957) o Robert Mapplethorpe con *Still Moving: Patti Smith* (1978).

²⁶ Títulos que en su mayor parte estaban incluidos en el ciclo *Moving Pictures Films by photographers*, organizado en los años noventa por The American Federation of Arts

Stock (que funda su propia productora Visual Objectives, Inc.) y Susan Mieselas.

También han quedado fuera cineastas fotógrafos de larga trayectoria como el letón Herz Frank o el holandés Ed van der Elsken. No menos relevante es la obra de Bruce Weber, que en 1988 se reveló como un gran documentalista con *Let's Get Lost* (retrato del músico Chet Baker). Igualmente son destacables las trayectorias de Danny Lyon y Alain Fleischer²⁷.

Todas estas propuestas nos permiten confirmar que el diálogo entre fotografía y cine sigue vigente, máxime en un momento en el que los sistemas digitales parecen conducirnos hacia la hibridación de medios, soportes y disciplinas²⁸. Pero ese es otro cantar.

6.

Hemos creído necesario acompañar el desarrollo de esta publicación con un ciclo de películas de los autores estudiados que tendrá lugar dentro de la edición de Documenta Madrid 06. Se trata de una selección que permite apreciar la “impronta fotográfica” latente en cada propuesta documental. A su vez, traza un recorrido histórico, desde los años veinte hasta la actualidad, con el que podemos leer buena parte de las transformaciones operadas en los modelos y formas de la escritura documental²⁹.

²⁷ Tal vez alguien eche de menos referencias a cineastas que han cultivado ocasionalmente la fotografía como Win Wenders, Abbas Kiarostami, David Lynch o Carlos Saura. En la medida en que el eje de lectura de este libro era confrontar obra fotográfica y documental cuando ambas se nutrían mutuamente, hemos considerado estos casos (sin restarles su enorme interés) ajenos a dicha propuesta.

²⁸ No deja de ser sintomático que, con la extensión de ese universo digital, la evolución tecnológica nos lleve a un nuevo concepto de cámara, híbrido entre la foto fija y el registro en movimiento.

²⁹ La creación del *Mois de la Photo à Paris* en 1980 (gran acontecimiento cultural que llena la ciudad de exposiciones y actividades en torno a la fotografía) abrió el camino a este tipo de propuestas. Un ciclo regular, denominado *Le cinéma des photographes*, explora desde la primera edición las incursiones que los fotógrafos y los cineastas-fotógrafos han hecho en el cine.

Las dificultades que entraña la edición de una obra tan inusual como la presente han hecho que su plasmación sea deudora del esfuerzo colectivo de numerosas personas. En primer lugar quiero agradecer a la dirección de Documenta Madrid 06 la confianza depositada desde el principio en este proyecto y muy especialmente a Antonio Delgado, Natalia Montoya, Luis Collar y María Luisa Ortega. También a los todos los autores, no sólo por sus aportaciones sino por la decidida colaboración prestada en las tareas de edición. A Jesús Robles por su infinita paciencia como editor. Así mismo, han procurado una ayuda inestimable en distintas fases del proceso José María Prado, Catherine Gautier, Antonio Santamarina, Alicia Potes, Miguel Soria, Diego Martín, Marina Fernández, Margarita Lobo y Trinidad del Río de Filmoteca Española. Alicia Martínez, Nuria Pérez y Elena Martínez de la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía. Carolina Santamarina del Archivo Histórico Nacional. Pablo Berástegui de PhotoEspaña. Alain Bergala, Yolanda Campos, María Luz García, Francisca Ribera, Erin Barnett, María Roldán, Anthony Montoya, Kathryn Marshall, Dave Yium, Koldo Fuentes, Patricia Calvo, Javier Martínez Jiménez, Biblioteca de la Maison International de la Photographie.

Y a título particular querría dejar constancia del apoyo de Jaime Barroso, Javier Codesal, Ramón Masats, Ángeles Vacas, José Luis Chacón, Laura Acosta y Rafael Baliña.

Por último, debo agradecer sobremanera el trabajo desarrollado por Noemí García en todas las tareas de edición. Sin ella, sin su paciencia y eficacia, sencillamente este proyecto no hubiera sido posible.

Este libro está dedicado a la memoria del maestro Henri Cartier-Bresson.

Rafael R. Tranche