



Una realidad de contornos borrosos : la fotografía documental con cámara Holga

Marion Gautreau

► To cite this version:

Marion Gautreau. Una realidad de contornos borrosos : la fotografía documental con cámara Holga. La imagen translúcida en los mundos hispánicos, Editions Orbis Tertius, 2016, 978-2-36783-081-0. hal-01616191

HAL Id: hal-01616191

<https://hal.science/hal-01616191>

Submitted on 6 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)



© Éditions Orbis Tertius, 2016

© Les auteurs, 2016

Éditions Orbis Tertius, 40 rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

COMITÉ CIENTÍFICO/EVALUADORES

Juan Carlos Baeza Soto (Université de Cergy-Pontoise),
Francisco Javier Codesal Pérez (Universidad de Salamanca),
Ana Corbalán (The University of Alabama),
Fabrice Corrons (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Luis Miguel Fernández (Universidad de Santiago de Compostela),
Alberto Fernández Hoya (Universidad Complutense, Madrid),
Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne),
Luis Garagalza Arrizabalaga (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),
Marion Gautreau (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Agustín Gómez Gómez (Universidad de Málaga),
Martine Heredia (Université Paris-Sorbonne),
Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza),
Philippe Ortel (Université Bordeaux Montaigne),
Gonzalo Moisés Pavés Borges (Universidad de La Laguna),
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour),
Isabelle Prat (Université de Cergy-Pontoise),
Fernando Sanz Ferreruela (Universidad de Zaragoza),
Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),
Agnès Surbezy (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Isabelle Touton (Université Bordeaux Montaigne).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La imagen translúcida y los desafíos de la representación.....	11
--	----

LA IMAGEN TRANSLÚCIDA Y LA INEXORABLE PÉRDIDA

Sandrine LE CORRE

Une vitre à travers quoi on devine : Anna Malagrida	29
---	----

Cristina HIDALGO JAÉN

Aballí – Pérec: raptos, desapariciones y textos invisibles.....	45
---	----

Maïté METZ

Translucidité et transcendance : Bill Viola et la tradition espagnole du Siècle d’Or, un « dispositif mystique » ?.....	67
--	----

Teresa SOROLLA ROMERO, Antonio LORIGUILLO LÓPEZ

<i>Tactilvisiones</i> de lo intangible. Lo translúcido en <i>Fuego en Castilla</i> (J. Val del Omar 1960)	93
--	----

Jorge OTER

Transformación por sostenimiento del tiempo: <i>paisaje – duración</i> y representación del paisaje en Lois Patiño	111
---	-----

Charles GAUTIER, Fabrice MALLORCA

Isidro Ferrer, vers une esthétique de la translucidité graphique	133
--	-----

EL CUESTONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN:

HACIA UN LECTOESPECTADOR CRÍTICO

Marion GAUTREAU

Una realidad de contornos borrosos: la fotografía documental con cámara Holga.....	149
---	-----

Marta MARTÍN-NÚÑEZ

Imágenes difíciles en el fotodocumentalismo de creación español.....	165
--	-----

Euriell GOBBÉ MÉVELLEC	
Translucidez de la imagen, translucidez del medio: reto estético y didáctico del álbum infantil contemporáneo	183
Blanca Riestra	
<i>Submáquina</i> d'Esther García Llovet : vers une poétique des marges	211
Gianna Schmitter	
El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales.....	227
Agatha Mohring	
Lo íntimo en la novela gráfica <i>Duelo de caracoles</i> de Sonia Pulido y Pere Juan, entre transparencia y opacidad	251
LA IMAGEN TRANSLÚCIDA O LA IMAGEN QUE PIENSA: LA DIALÉCTICA DE LA IMAGINACIÓN	
Jacques Terrasa	
La photographie translucide : une brouille avec le réel ?	277
Ana García Varas	
Dialéctica de la imaginación: conocimiento y acción en imágenes translúcidas	299
Marie-Pierre Ramouche	
De la opacidad al deslumbramiento en <i>11'09"01</i> de Alejandro González Iñárritu	319
Pascale Peyraga	
Rejouer les <i>In-dépendances</i> avec M. Ángel García : l'utopie de l'Europe, du public à l'intime, de l'institutionnel au citoyen.....	335
Gloria Camarero Gómez	
La imagen translúcida en las películas de recreación pictórica.....	361
Carmen Peña Ardid	
La iluminación retrospectiva del pasado en <i>La Morte rouge</i> , de Víctor Erice	377
Sabine Forero Mendoza	
Images translucides et dispositifs mémoriels dans l'art colombien.....	399

DECIRSE O CALLARSE, MOSTRARSE O ESCONDERSE

José Enrique MORA DÍEZ	
La memoria translúcida. Opacidad y transparencia de la imagen en el cine de Pedro Almodóvar (1980-1999)	415
Kepa SOJO GIL	
Imagen translúcida de la ciudad provinciana franquista a través del plano final de <i>Calle Mayor</i> (1956), de Juan Antonio Bardem.....	439
Paula ORTIZ	
La hermandad también es un concepto translúcido.....	459
Christelle COLIN	
L'esthétique du translucide dans <i>De tu ventana a la mía</i> (2012) de Paula Ortiz.....	471
Haizea BARCENILLA GARCÍA	
Rompe la ventana. Exposición y ocultación en <i>Exhibition 19</i> de Señora Polariska	491
Shaila GARCÍA-CATALÁN	
El desvanecimiento del Yo. Fundidos del cine español.....	513

LA FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN TRANSLÚCIDA

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG	
La posibilidad de la luz – Clara Janés	533
Sandrine LASCAUX	
Devant l'irréductible, le vernis comme opérateur du translucide dans <i>Celebració de la mel</i> d'Antoni Tàpies.....	555
Julien HONNORAT	
Du <i>Mystère</i> Picasso au spectaculaire Barceló : le filtrage <i>scéno-graphique</i> de la patine du temps pictural par sa <i>trans-lucidité</i>	575
Victoria PÉREZ ROYO	
Poéticas del tiempo expandido en el cine. La mirada fascinada como producto de la imagen translúcida.....	597
AUTORES.....	615

UNA REALIDAD DE CONTORNOS BORROSOS: LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CON CÁMARA HOLGA

Marion GAUTREAU

Université Toulouse – Jean Jaurès (France)

Resumen

El uso profesional de las cámaras de plástico, como la Holga o la Diana, se ha ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas, a pesar de los resultados impredecibles y habitualmente calificados de fallidos de las tomas hechas con este tipo de cámaras. También los fotógrafos documentalistas, enfocados a retratar temas de sociedad para informar al público a través de reportajes de largo aliento, se han apoderado de ellas en su labor de registro de los acontecimientos que quieren compartir con sus lectores. Sin embargo, las fotografías tomadas con Holga, a menudo borrosas, desenfocadas o sobreexpuestas contrastan sobremanera con los criterios que tradicionalmente se asocian a la fotografía documental proponiendo una estética novedosa en el campo de la información visual. A través de esta reflexión, nos interrogaremos acerca del significado y de la pertinencia de la producción de estas imágenes translúcidas, que son las fotografías tomadas con cámara Holga, para ofrecer una mirada documental sobre ciertos acontecimientos contemporáneos.

SI NOS ATENEMOS A UNA ESTRUCTURA DEFINICIÓN del término documental, la fotografía documental debería ser una fotografía «que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad»¹. Sin embargo, el cuestionamiento de la finalidad informativa de dicha práctica surgió casi simultáneamente a la idea de un «estilo documental» en los años treinta como lo subraya el historiador de la imagen Olivier Lugon:

¿El objetivo final del fotógrafo documental es crear documentos, fuentes de información útiles, sin preocuparse por el valor estético, posible pero accesorio, de las imágenes? ¿O es al contrario adoptar una forma documental que elevaría al nivel del arte, sin considerar ya su utilidad real o su eventual carácter informativo? ¿Dicho con otras palabras, la misión del arte documental es realmente documentar? (Lugon 2001: 16-17)²

La práctica, marginal pero existente, de varios fotógrafos documentalistas que consiste en realizar reportajes con cámara Holga, reactiva el doble cuestionamiento sobre los límites de la búsqueda estética y de la transcripción de la realidad (o incluso de una supuesta verdad) a través de la fotografía documental. Después de su creación en China a principios de los años ochenta³, la cámara Holga, de formato medio, fue ganando usuarios seducidos por su bajo costo y los efectos estéticos que produce: borrosidad, entradas de luz, contornos oscurecidos, etc. La ausencia de nitidez en la mayoría de las tomas con Holga contrasta con una eventual finalidad de minuciosa documentación de la realidad. Utilizaremos aquí el concepto de translucidez a la vez en términos estéticos y metafóricos: las fotografías tomadas con Holga resultan borrosas, sobreexpuestas o parcialmente borradas, proponiendo así

1. Diccionario de la Real Academia Española.

2. La traducción al español es de la autora del presente estudio.

3. La primera cámara Holga fue fabricada en Hong-Kong en 1982.

imágenes que carecen de precisión y no corresponden con ciertos cánones iconográficos del documentalismo. Asimismo, este resultado plástico anula la transparencia del mensaje y de la representación y cuestiona la definición y el papel de la fotografía documental.

A partir del análisis del trabajo de un fotógrafo catalán, Sergi Cámara, y otro mejicano, Francisco Mata Rosas, nos preguntaremos entonces cuáles son las razones que mueven a un fotógrafo documentalista a empuñar una Holga para realizar un reportaje y cómo la peculiar estética de las tomas que resultan de dicho proceso reactivan la ambivalencia de los usos y objetivos de la fotografía documental.

Después de detallar las características de la cámara Holga, volveremos sobre la dificultosa definición de la fotografía documental. Terminaremos con el estudio de los reportajes de Sergi Cámara y Francisco Mata Rosas, con el fin de observar en qué consiste una práctica renovada de la fotografía documental.

LA CÁMARA HOLGA Y LAS «PRÁCTICAS ARCAIZANTES EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA»

La Holga forma parte de la categoría de las llamadas «cámaras juguetes» (como la Diana o la Lomo LC-A) y como todas ellas es una cámara analógica o argéntica y se caracteriza por materiales de mala calidad para reducir costos: la caja y, a veces, los objetivos son de plástico y las funciones son mínimas. La Holga es una cámara de formato medio en la que se utilizan en general negativos de 120 (aunque se pueden modificar las cámaras para usar negativos de 35mm) y proporciona fotografías de 6 x 6 (o 6 x 4,5 con un adaptador). Se dice, en principio, que los resultados obtenidos con estas cámaras son malos. La mayoría de las tomas salen borrosas, con viñetaje⁴ —oscurecimiento de las esquinas de la imagen provocando una reducción del encuadre también llamado «efecto de túnel»— y a menudo entradas de luz que provocan una sobreexposición.

Estas cámaras conocen un creciente éxito desde los años noventa, en particular gracias al impulso que les dieron dos austríacos que fundaron la sociedad Lomographische AG para comercializar este tipo de cámaras y en particular la Lomo LC-A fabricada en Rusia. Iniciaron un movimiento

4. Este neologismo está basado en el término «vignettage» utilizado en francés.

conocido como «Lomografía» que reúne a miles de adeptos en el mundo, en particular en torno a la página Facebook *Lomographic Society International*⁵.

Los aficionados de la lomografía deben respetar 10 reglas en su práctica fotográfica:

- Llévate tu Lomo adonde vayas (*Take your Lomo everywhere you go*)
- Utilízalo en cualquier momento – día y noche (*Use it any time – day & night*)
- La lomografía no es una interferencia en tu vida, es parte de ella. (*Lomography is not an interference in your life, but a part of it*)
- Intenta tomar fotos sin apuntar (*Try the shot from the hip*)
- Acércate lo más posible a los objetos de tu deseo lomográfico (*Approach the objects of your lomographic desire as close as possible*)
- No pienses (*Don't think*)
- Se rápido (*Be fast*)
- No tienes por qué saber de antemano lo que vas a tomar (*You don't have to know beforehand what you captured on film*)
- Ni después tampoco (*Afterwards either*)
- ¡No te preocupes por las reglas! (*Don't worry about any rules*).⁶

Si bien es un movimiento esencialmente de aficionados, algunos profesionales de la lente empezaron a usar estas «cámaras juguetes» en sus trabajos. El francés Frédéric Lebain dio a conocer de manera un poco más amplia la cámara Holga con su libro publicado en el año 2000 y titulado con humor *Mes vacances avec Holga* (Mis vacaciones con Holga) en el que se observan claramente las entradas de luz, por ejemplo.

Por la peculiar estética de las imágenes lomográficas, se califica generalmente de fotografía artística, es decir una fotografía en la que la búsqueda estética prevalece sobre el contenido de la imagen o, por lo menos, en la que la valorización de la forma precede el valor del contenido. También se ha calificado de *foto povera* (evidentemente en referencia al arte povera) o de fotografía de práctica arcaizante, en la que cuenta más la filosofía de la actitud y el gesto artístico que el resultado final (Vigouroux 2010). Yannick Vigouroux afirma así que:

Desde los años 1970, o incluso los años 1960, han surgido prácticas que rechazan los límites impuestos por la doxa fotográfica, que van en

5. <<https://www.facebook.com/Lomographicsociety>> [consultado el 03-04-2015].

6. *Ibid.*

contra de una utopía tecnista de la perfección y de la nitidez de la imagen, la cual es inherente a la historia de la fotografía desde su inicio. (Vigouroux 2010)⁷

Esta afirmación cuestiona finalmente la esencia de la fotografía y vuelve sobre el debate que nace con el advenimiento de la técnica a principios del siglo XIX: ¿es la fotografía un documento que transcribe fielmente la realidad o es un arte que proporciona formas visuales propias desligadas de un eventual valor documental?

REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Los años 1930 y 1940 en Estados Unidos fueron dos décadas de fructíferos intercambios acerca de esta problemática interrogación. En su artículo «*Dialogues sur la photographie documentaire*», la investigadora francesa Laetitia Barrère vuelve sobre la confrontación entre el conservador de la fotografía en el MoMa (Museum of Modern Art, New York) Beaumont Newhall y la historiadora del arte Elizabeth McCausland (Barrère 2014). A pesar de que Beaumont Newhall haya sido de alguna manera el fundador de la terminología «fotografía documental» después de la publicación en marzo de 1938 en la revista *Parnassus* de su artículo titulado «Documentary Approach to Photography», defendía a través de sus exposiciones en el MoMa una «estética despolitizada» de la fotografía y hacía hincapié en su valor estético. Denunciando el carácter formalista de sus exposiciones, Elizabeth McCausland, al contrario:

concebía la fotografía como un instrumento del saber, de la educación y de la apertura de la conciencia social. Apoyaba un uso directo y realista de la fotografía, con el objetivo de ofrecer un retrato sobrio y profundo de la vida social. Concebido como un medio de comunicación, la fotografía debía estar acompañada por leyendas y textos y en ningún caso se podía considerar como un mero objeto de contemplación o como un instrumento de experimentaciones artísticas. (Barrère 2014)⁸

A pesar de sus divergencias, Newhall y McCausland coinciden en varios aspectos definitorios de la fotografía documental: el respeto por los hechos fotografiados y una independencia de las fotografías que no son ilustraciones y proponen un mensaje, de la misma manera que lo puede hacer un texto (Newhall 2002). Esta concepción de la fotografía documental encierra

7. La traducción al español es de la autora del presente artículo.

8. La traducción al español es de la autora del presente artículo.

muchas de las características que van a defender numerosos profesionales de la lente a partir de los años treinta: cubrir temáticas sociales, fotografiar para informar, contextualizar las tomas con un discurso textual y buscar sobriedad visual para no interferir en el contenido.

Sin embargo, simultáneamente, aparecen ya voces que anticipan una nueva estética de la fotografía y prevén que el aspecto detallado y con encuadres frontales de la fotografía utilizada como documento se irá modificando a lo largo de las décadas del siglo xx:

Hasta ahora solo hemos explotado las posibilidades de la cámara de manera secundaria [...]. [También hay que aceptar] las tomas «defectuosas»: sobreexposición, subexposición, vistas oblicuas —que a veces sorprenden, y seducen a pesar de ser el resultado de una toma accidental [...]—, nuestro ojo completa y rectifica los fenómenos ópticos aparentes gracias a nuestra experiencia intelectual, por asociación formal y espacial, para hacer *imágenes de representación*. Con la cámara fotográfica tenemos la ayuda más fiable para inaugurar una nueva mirada. (Moholy-Nagy 1925)⁹

Con esta dualidad que asocia cualidades estéticas y valor documental, se va a desarrollar una fotografía documental que pretende no ser únicamente publicada en la prensa y reivindica espacios de exhibición tradicionalmente reservados a la fotografía artística: los museos, las galerías y los libros de autor. Hacia finales del siglo xx, y para diferenciarse de los formatos estrictos de la televisión y del periodismo visual, muchos fotógrafos emprenden trabajos con una nueva creatividad con el fin de conseguir un reconocimiento cultural. El fotorreportaje de autor propone entonces nuevas estéticas: regreso al blanco y negro, imágenes borrosas o encuadres no convencionales (Gervais / Morel 2008: 144). Veremos a continuación de qué manera los fotógrafos documentales que utilizan una cámara Holga se inscriben dentro de esta nueva estética de los reportajes fotográficos.

DOS ESTUDIOS DE CASO: LOS REPORTAJES DE SERGI CÁMARA Y FRANCISCO MATA ROSAS

Empecemos con el trabajo de Sergi Cámara¹⁰ que se autodefine como fotógrafo documentalista. Pertenece a un grupo de fotógrafos llamado

9. Citado en Frizot 2001: 463. La traducción al español es de la autora del presente artículo.

10. Sergi Cámara es un fotodocumentalista y videasta catalán nacido en 1970 que trabaja sobre los temas de migración, fronteras y minorías en países de Medio Oriente, África y

«Pandora. Fotografía documental» que se presenta de la siguiente manera en su sitio web:

Somos un colectivo formado por fotógrafos documentalistas que, en 2007, decidimos unir nuestras miradas para mostrar distintos aspectos del mundo contemporáneo. Combinamos nuestro trabajo individual con proyectos colectivos utilizando tanto la fotografía como el video. Nos interesamos por las cuestiones sociales y medioambientales desde una perspectiva global, ofreciendo diversas formas de entender la fotografía documental.¹¹

Esta presentación retoma dos criterios que se evocan como imprescindibles a la hora de definir la fotografía documental: la voluntad de informar sobre lo que ocurre a nuestro alrededor a través de la mirada («mostrar distintos aspectos del mundo contemporáneo») y la preocupación social de esta mirada («las cuestiones sociales y medioambientales»). El colectivo Pandora añade una preocupación de carácter ecológico, a tono con el siglo XXI.

El reportaje de Sergi Cámara titulado «La única salida», y realizado exclusivamente con una cámara Holga, se inscribe plenamente en el marco definido por el colectivo. Fue publicado en *Magazine*, suplemento semanal del diario *La Vanguardia*, en 2009 y recibió una mención especial del jurado en el Fotopres'09¹². Documenta el exilio de somalíes y etiopes hacia Yemen. La publicación del reportaje en el sitio web inicia con un breve texto introductorio:

Cada año miles de personas arriesgan sus vidas cruzando el Golfo de Adén entre Somalia y Yemen. En 2007, 30.000 personas procedentes de Somalia y Etiopía realizaron este peligroso trayecto de más de dos días donde muchos mueren. Durante los primeros meses de 2008, unas 20.000 personas llegaron a las costas del Yemen, el doble del año pasado. La guerra en Somalia y el hambre en Etiopía producen grandes desplazamientos de población que buscan un lugar más seguro para poder vivir.

América Latina. Es cofundador del colectivo de fotógrafos Pandora para el que desarrolla, por ejemplo, un proyecto colectivo sobre la relación del ser humano a la megalópolis.

11. <<http://www.pandorafoto.com/es/menu/esquerre/Pandora>> [consultado el 3 de abril de 2015].

12. Fotopres es un festival de fotografía documental organizado en España por La Caixa.

Cada una de las 21 fotografías publicadas en el sitio web va acompañada de su leyenda para ofrecer un mínimo de contextualización¹³. Nos centraremos en el análisis de dos fotografías para volver a nuestra interrogación inicial y al cuestionamiento general sobre la translucidez de la imagen.



Fotografía n° 1 – Sergi Cámara (2008): *La única salida*. «Un camión de ACNUR traslada a los refugiados hacia Ahwar». Cortesía de Sergi Cámara.

Se trata aquí de una fotografía en blanco y negro, como el resto de las imágenes del reportaje, de formato 6x6, en la que se observa a primera vista un camión en medio de un paisaje muy árido. Es una fotografía desenfocada y sólo una mirada atenta o la lectura de la leyenda permite ver que en el camión viajan decenas de hombres que se han transformado a través de la lente de la cámara en diminutas manchas negras. El pie de foto indica: «Un camión de ACNUR traslada a los refugiados hacia Ahwar»¹⁴. El viñetaje, muy visible en esta fotografía, provoca aquí un efecto de túnel ya que del negro de las esquinas pasamos a un tono de gris muy claro del horizonte y a un blanco casi inmaculado para el camión. Este efecto acentúa la profundidad de campo y focaliza la mirada en el vehículo aislándolo

13. Se pueden visualizar las veintiún fotografías en la siguiente página web: <http://www.pandorafoto.com/es/slideshow/view/832>

14. ACNUR: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. Ahwar: ciudad en la costa del golfo de Adén en Yemen.

visualmente; al poner en relación la soledad del vehículo en un paisaje árido con la contextualización dada por el pie de foto. Sergi Cámara ofrece una imagen de abandono que insiste en las difíciles condiciones de migración de los somalíes y etíopes retratados. El progresivo oscurecimiento de los tonos de grises del cielo, que ocupa los dos tercios superiores de la fotografía, crea una dramatización visual reforzando el tono de denuncia adoptado por el fotógrafo en su reportaje. Como la borrosidad de la imagen no deja ver con precisión los hombres, el observador tiene que aceptar la leyenda y hacer un esfuerzo de reconstrucción nítida de la toma. En este proceso activo para reenfocar la imagen, o hacerla más transparente, es cuando se crea una distancia entre la información recabada por Sergi Cámara y la información recibida.



Fotografía n° 2 – Sergi Cámara (2008): *La única salida*.
«Jóvenes somalíes se dirigen hacia Adén».
Cortesía de Sergi Cámara.

En esta segunda fotografía del reportaje de Sergi Cámara, cuyo pie indica que se trata de «Jóvenes somalíes [que] se dirigen hacia Adén», encontramos efectos visuales similares ligados al uso de la Holga: el viñetaje está presente y el efecto de túnel es acentuado por la ruta y la línea blanca que convergen hacia el horizonte en el centro de la imagen y se borran detrás del grupo de jóvenes. Las figuras humanas, que aparecen en un negro oscuro por estar a contraluz, parecen nítidas, mientras el resto de la imagen se encuentra ligeramente desenfocado. La borrosidad ofrece una textura translúcida a esta fotografía que, aunada a la sensación de estrechamiento del horizonte, va

cerrando las puertas del camino emprendido por los somalíes. El contraste entre los bordes de la fotografía y la claridad del gris del cielo, que forma una bóveda encima de los personajes, le da una tonalidad dramática a esta toma. A primera vista, es difícil identificar si estos jóvenes se alejan o se acercan al objetivo de la cámara; esta incertidumbre refleja la dificultad de su camino que, a pesar de ser, *a priori*, un camino hacia mejores condiciones de vida, va acompañado por el constante riesgo de muerte.

El análisis de estas dos imágenes nos revela finalmente que la ausencia de nitidez o el carácter translúcido de la fotografía es lo que provoca la necesidad para el observador de procesar la imagen y aumenta la reflexión en torno a ella. Estos particulares aspectos visuales generan una lectura activa más eficaz para una toma de conciencia que la lectura pasiva de una imagen que parecería, a primera vista, más legible por sus contornos exactos. Es lo que Moholy-Nagy, en la cita transcrita anteriormente, llama *imágenes de representación*. El uso de la cámara Holga le da a este reportaje una atmósfera peculiar, más onírica y atemporal, pero no menos denunciadora y, sin restarle el carácter informativo a las tomas, cuestiona la visualidad documental clásica.

Sigamos con un trabajo muy diferente del fotógrafo mexicano Francisco Mata Rosas, titulado *Arca de Noé*¹⁵. Este proyecto, publicado en libro tradicional y en *e-book*, vuelve sobre un recurrente tema del siglo XXI: la desaparición de especies animales a causa del hombre.

El texto introductorio al *e-book* explica el trabajo del fotógrafo:

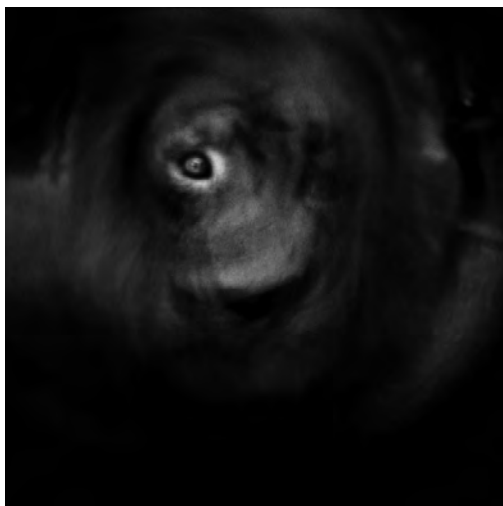
Tarde o temprano sucederá, si no hacemos nada será inevitable, las futuras generaciones sólo podrán ver a los animales en los atractivos y populares centros de realidad virtual, o en los arcaicos y casi en ruinas —para entonces— museos de historia natural.

Belleza congelada, actitud recreada, relación ficticia con el entorno, nuestros compañeros de viaje nos han dejado, los añoramos, los deseamos, pero sobre todo, los necesitamos.

15. Francisco Mata Rosas nació en 1958 en la Ciudad de México, donde radica. Fue fotoperiodista de *La Jornada* durante seis años (1986-1992) y sus fotografías se publican y exponen en diversos países de América y Europa. Las temáticas que desarrolla se relacionan principalmente con su país y en particular con la Ciudad de México, puesta de relieve en su proyecto y libro, *México-Tenochtitlán*.

Sólo lo que está vivo continúa degradándose, ellos, al haber detenido este proceso, son inmortales, son para siempre, aunque ya no habiten lo que queda de este planeta tierra.

Estas líneas de tonalidad profética abren un recorrido visual compuesto por unos treinta retratos de animales disecados tomados con dos cámaras de plástico, la Holga y la Diana, en diversos museos de historia natural alrededor del mundo (Kiev, La Habana, París, Chicago, Ciudad de México, entre otros). Las tomas son de 6x6 y en blanco y negro, como acostumbra trabajar Francisco Mata Rosas.



Fotografía n°3 – Francisco Mata Rosas: «Sin título».
Cortesía del fotógrafo.

Nos introduce por este camino de la taxidermia un retrato extremadamente borroso de lo que parece ser un león, del que sólo distinguimos nítidamente el ojo derecho. Esta mirada entroncada se dirige directamente a los ojos del observador en medio de una suerte de espiral de tonos de grises, que van del muy oscuro, en las esquinas de la imagen, al más claro, a medida que nos acercamos al hocico. El ojo del león parece hacer un llamado al lector e instarlo a tomar conciencia de la urgencia de la situación de las especies amenazadas. Pero, lo que prevalece en esta toma es su translucidez por la borrosidad. El movimiento circular de estos grises un poco sucios y la ausencia de nitidez, ofrecen simultáneamente la imagen de un animal que parece estar vivo, pero cuya figura está desapareciendo.

La textura de la imagen, lograda por el uso de una cámara de plástico, es la que permite la oscilación del animal entre vida y muerte, creando así una fotografía dinámica que cuestiona nuestra mirada y nos hace dudar de lo que estamos viendo: ¿un león vivo o un león expuesto en un museo? Nuevamente, la falta de precisión de la toma provoca interrogaciones y duda convirtiendo la reflexión del observador en una actitud muy activa.



Fotografía n°4 – Francisco Mata Rosas: «Sin título».
Cortesía del fotógrafo.

El mismo proceso se repite en un retrato de avestruz, del que se percibe únicamente el cuello y la cabeza, de perfil. El conjunto de la toma está borroso pero se distinguen claramente el primer plano del animal y un segundo plano que la translucidez permite asemejar a un paisaje exterior; en la parte inferior podrían ser rocas y en la parte superior un cielo nuboso. Esta aparente presencia de un mundo exterior a las salas de un museo de historia natural vuelve a generar una duda en el observador sobre la condición de vivo o de muerto de este animal. Los bordes ennegrecidos de la imagen aumentan el efecto de dramatización.

En una entrevista realizada por mail con Francisco Mata Rosas, el fotógrafo explica el uso de la cámara Holga en sus reportajes y en particular para el proyecto Arca de Noé:

[La Holga] me ofrecía exactamente la atmósfera que yo buscaba. Esta estética «de pesadilla» resultó perfecta para el concepto que me

propuse, además que al trabajar con ella en los museos no tenía ninguna restricción, otra cámara considerada profesional requiere permisos y trámites.¹⁶

Encontramos aquí confirmada la idea de que el uso de esta cámara le confiere a la serie fotográfica una atmósfera particular, en adecuación con el tema de denuncia desarrollado por el autor. Pero de manera más general, lo que interesa a Mata Rosas en el uso de la Holga es el tipo de diálogo que establece con los que observan sus trabajos:

[Las fotografías tomadas con Holga permiten] la reinterpretación de la realidad, del acontecimiento, del suceso. Ver a través de esta cámara es dar una opinión que va más allá del testimonio o registro, es hacerse cargo del contenido y lograr que lo estético se cargue de información y sentido.¹⁷

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis de estos dos trabajos documentales muy disímiles en la temática pero que se asemejan en la estética lograda a través de la cámara Holga nos permite volver sobre la interrogante inicial de este texto. Enunciemos cuatro de los criterios de la fotografía documental establecidos en los años treinta y que indicamos anteriormente: cubrir temáticas sociales, fotografiar para informar, contextualizar las tomas con un discurso textual y buscar sobriedad visual para no interferir en el contenido.

Podemos apreciar que los reportajes de Sergi Cámara y Francisco Mata Rosas responden a los tres primeros criterios pero no en el último: «buscar sobriedad visual para no interferir en el contenido». A nuestro juicio, la estética de las fotografías resultantes de la toma con Holga no se puede calificar de sobria. Al contrario, los claroscuros, los efectos de reducción del campo visual y la textura borrosa y a menudo translúcida de la imagen, interfieren en el contenido al obligar al observador a detenerse frente a la imagen. Y es finalmente en esta reflexión activa cuando se activan los objetivos intrínsecos de la fotografía documental. Esta búsqueda de reflexión es la que persigue Francisco Mata Rosas, cuyas palabras citaremos para acabar:

16. Entrevista por mail de la autora con Francisco Mata Rosas, 5 de abril de 2015.

17. *Ibid.*

La fotografía tiene mucho por hacer; no sólo informando atenta a una realidad marcada por el reloj de los acontecimientos, sino también y sobre todo, por la representación de esta realidad ambigua que invita a la reflexión, por el análisis y el planteamiento creativo ya que, recordemos, la acción de ver es una acción del pensamiento.¹⁸

La peculiar estética de la fotografía documental con cámara Holga ofrece entonces estas imágenes «imperfectas» que no se entregan a la mirada con facilidad. La falta de transparencia de las tomas deja plasmada y visible la importancia del proceso creativo y nos lleva de la mano hacia una suerte de diálogo con las intenciones del fotógrafo, enriqueciendo así el cuestionamiento sobre el papel de la información visual.

18. Francisco Mata Rosas, «Fotografía documental. Paradoja de la realidad». Conferencia dictada en diciembre de 1995 en la Ciudad de México en el Centro de la Imagen, con motivo de la presentación de los premios otorgados por la Fundación Mother Jones. <<http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mata/matatext.html>> [consultado el 03-04-2015].

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERE, Laetitia (puesta en línea: 11-03-2014): «Dialogues sur la photographie documentaire», *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014, [en línea], <<http://etudesphotographiques.revues.org/3393>> [fecha de consulta: 03-04-2015].
- FRIZOT, Michel (2001): *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse/VUEF, 775 p.
- GERVAIS, Thierry / MOREL, Gaëlle (2008): *La photographie. Histoire, techniques, arts, presse*. Paris: Larousse, 239 p.
- MOHOLY-NAGY, László (1925) [edición aumentada 1927]: *Malerei, Fotografie, Film*. Bauhaus Bücher, 8. München: A. Langen, 140 p.
- NEWHALL, Beaumont [1949] (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 341 p.
- LEBAIN, Frédéric (2000): *Mes vacances avec Holga*.
- LUGON, Olivier (2001): *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*. Paris: Macula, 397 p.
- VIGOUROUX, Yannick (2010): «Les pratiques archaïsantes dans la photographie contemporaine, du sténopé au téléphone mobile», Actes du colloque *Les études photographiques au carrefour des sciences humaines et sociales*, Rennes, 5 et 6 octobre 2010 [en línea], <<http://www.colloque-photo-rennes.eu/>> [fecha de consulta: 03-04-2015].

LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)

Este libro se propone reflexionar sobre las manifestaciones de la imagen translúcida, considerada desde el punto de vista estético, metafórico, ético, epistemológico o incluso desde la perspectiva de la experiencia fenomenológica. La riqueza de enfoques y la complejidad de significados que genera la translucidez, así como la diversidad de los medios artísticos en los que se plasma –fotografía, diseño, vídeo performance, cine, literatura– revelan que la poética de lo translúcido rebasa la mera imagen visual para abarcar las modalidades de la representación en su conjunto.

Y si la imagen translúcida puede considerarse como la imagen por excelencia, por evidenciar las relaciones dialécticas entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad propias de toda representación icónica, algunos de los estudios reunidos llegan a cuestionar el vínculo consustancial entre la «imagen» y «lo translúcido», ya que esta cualidad translúcida amenaza la existencia de la imagen, alterándola o deteriorándola. ¿Sería posible que la turbiedad se ubicara tanto del lado de la imagen como del ojo –más o menos lúcido– que la observa, la experimenta y la moldea, de tal manera que la relación entre imagen y translucidez debiera sustituir al marco reductor de la «imagen translúcida»?

Estos planteamientos se han desarrollado en el marco del programa de investigación de la RIVIC, Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen hispánica Contemporánea, que reúne a investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurès (UT2J), Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Bordeaux Montaigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).



ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

34,90 €

www.editionsorbistertius.fr