

Manuel Falces



Temperamentos fotográficos

Photographic Temperaments

Fotografische Temperamente



FUNDACION

CÉSAR

MANRIQUE

Temperamentos fotográficos

Photographic Temperaments

Fotografische Temperamente



CUADERNAS

MANUEL FALCES

Temperamentos fotográficos

Photographic Temperaments

Fotografische Temperamente



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

Diseño de la colección
Alberto Corazón

© del texto
Manuel Falces

© de la presente edición
Fundación César Manrique. Servicio de Publicaciones
Lanzarote 35509. Islas Canarias

© de las fotos
Los autores

Traducción
Hilary Dyke (inglés)
Beatrice Jung (alemán)

ISBN: (lo pone Cromoimagen)
Depósito Legal: (lo pone Cromoimagen)

Imprime: Cromoimagen (...)

Impreso en España, en papel reciclado.

Manuel Falces

TEMPERAMENTOS FOTOGRÁFICOS

Érase un fotógrafo que rompió tajantemente el modelo de lo que ocurría en el estudio y lo convirtió en una fábrica de herejías: Joel-Peter Witkin. De pequeño, a la salida del oficio religioso en su ciudad natal, tras un accidente de tráfico vio correr por el asfalto, a sus pies, la cabeza de una niña. Quedó marcado por este suceso de por vida y lo transmitió al mundo en todas sus tomas. Sabía bien que el funcionalismo era el mejor aliado del puritanismo y, por consiguiente, lo instrumentalizó. Lo usó con su cámara de forma alternativa, igual que ocurre en los ámbitos jurídicos con las reglas con que Gramsci nos enseñó a usar el derecho. Aplicó la heterodoxia en forma de guiones cinematográficos regidos por la astucia de una tradición maldita, tal cual las aplicaciones que de ella hicieron, en sus respectivas épocas y cada uno en sus áreas, filósofos y escritores como Nietzsche, Proust o Breton. Tenía claro que había que romper el modelo, cambiar el texto —y no el contexto—, y enfren-
tar la imagen a la forma, insertando el espiritualismo del barroco en lo

que se consideraban las actitudes obscenas del capitalismo de las últimas décadas del siglo. Así captó su instantánea más significativa, la del *Man with dog* (Hombre con perro) [1], tomada en la ciudad de México en 1990 o, su peculiar versión de *Daphne and Apolo* (Daphne y Apolo) — hecha en 1990 en Los Ángeles— [2]. También en esta línea, hizo *Vanity* (Vanidad) —Nuevo México, 1990—, o *Lover of War* (El amante de la guerra)—1990— [3]. Eran sensaciones que se desarrollaban en línea con una acentuada heterodoxia compartida por fotógrafos y gentes de procedencia diversa que reflexionaron sobre el medio. Para ellos, los parámetros de lo convencional no tuvieron un significado muy diferente del que para mí tuvo el de unas supuestas huellas de unos anónimos dinosaurios con las que nos encontramos el poeta José Ángel Valente y yo cuando reconstruíamos los escenarios fotográficos del libro que ambos realizamos titulado *La memoria y la luz*, sobre la magia del Cabo de Gata [4, 5, 6, 7 y 8].

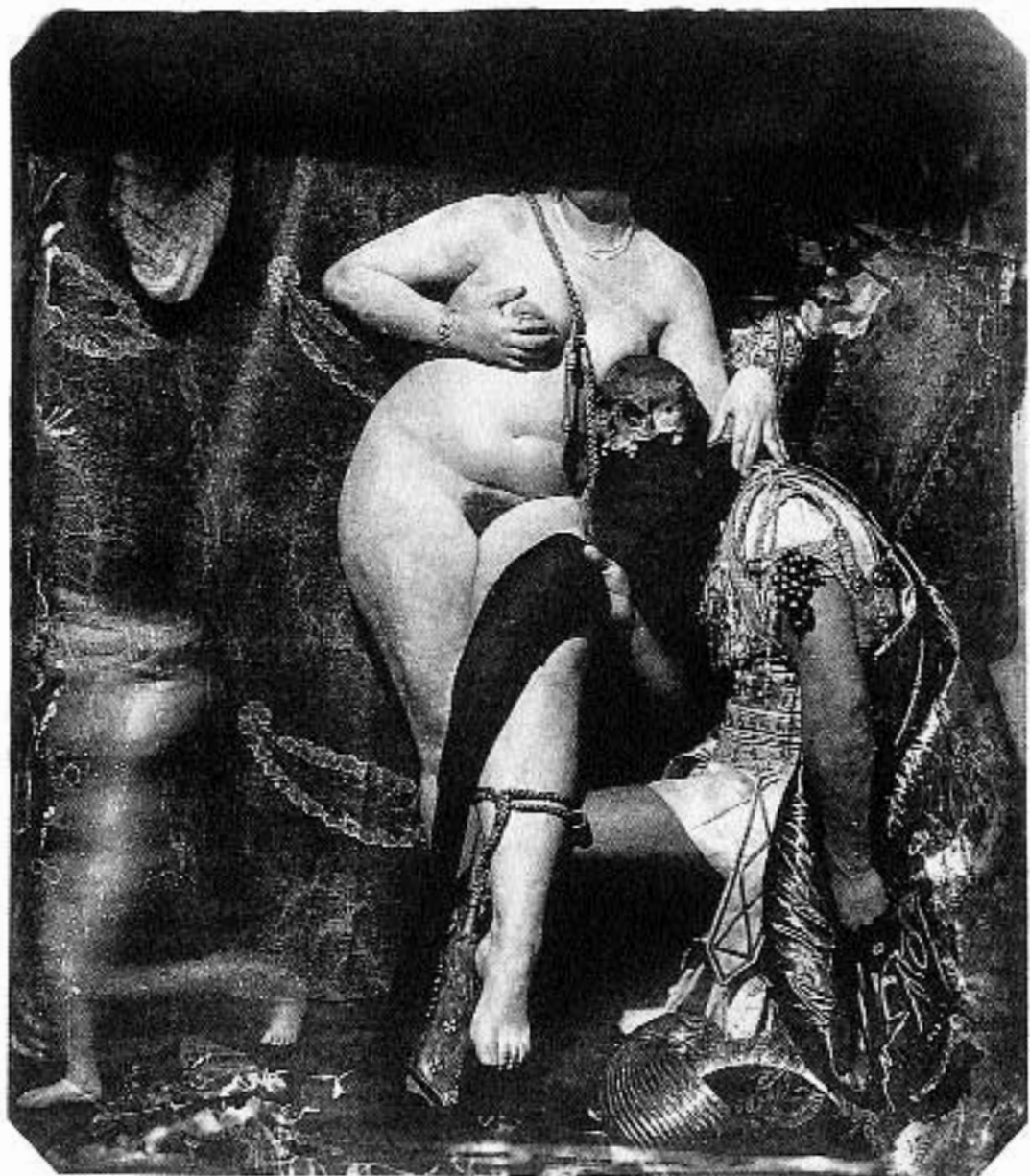
Allí se agolparon viejas imágenes, y las palabras resucitaban espontáneamente cada vez que se las miraba y se las leía. La fotografía y la palabra rompieron el encantamiento de la vocación documental de la instantánea. Se adentraban ambas en el reino de los bosques poéticos y destrozaron todos los cristales que creyeron que una foto era un certificado de la memoria por los siglos de los siglos. Encontramos las huellas de unos dinosaurios que nunca existieron en una vieja escombrera de una mina de oro. De aquello lo único que ha quedado con el paso del tiempo, han sido las de otros bárbaros que, desde la administración, se las cargaron explanando y plantando sobre ellas una serie de árboles absurdos. Laberintos que ya —al día de la fecha— han desaparecido. Este paisaje me sirvió de fondo de un fotomontaje con el paño de la Verónica y el rostro de Cristo como protagonista. Es lo único que queda de él. Con ella arrancaron el testimonio de un pasado propio del arquetipo de una sociedad. Ocultaron la memoria.



[1] Jöel-Peter Witkin, *Man with Dog*, 1990
© J.P. Witkin, Galerie Baudoin Lebon, Paris



[2] Joel-Peter Witkin, *Daphne and Apollo*, 1990
© J.P. Witkin, Galerie Baudoin Lebon, Paris



[3] Joel-Peter Witkin, *Lover of War*, 1990
© J.P. Witkin, Galerie Baudoin Lebon, Paris

WHAT KILLED the dinosaurs?
preguntas mientras clavas en mi pupila
tu pupila azul. ¿O quién? ¿Tú misma,
un meteoro, una erupción volcánica?
¿Murieron uno a uno apuñalados o
fueron víctimas tempranas de una
fúbita y calculada exterminación?

(Anotación para un fin de siglo)

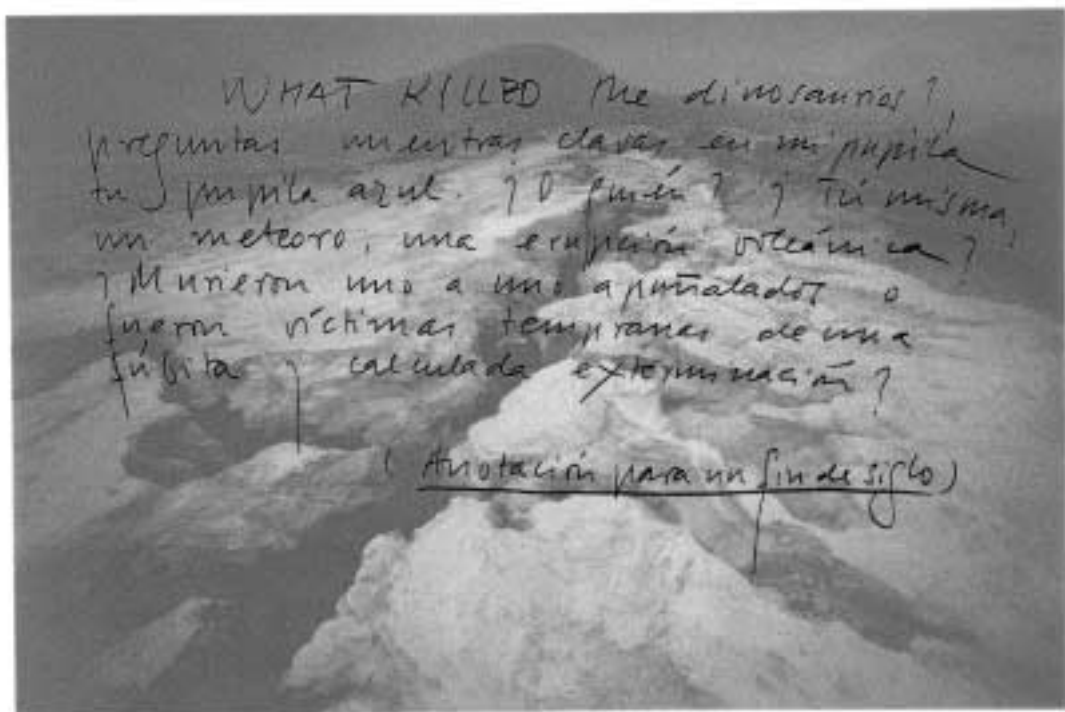
[4] Texto caligrafiado de un poema de José Ángel Valente publicado en: Manuel Falces, en col. con José Ángel Valente, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*, 1990.

Calligraphed text of a poem by José Ángel Valente published in: Manuel Falces, with the collaboration of José Ángel Valente, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*, 1990.

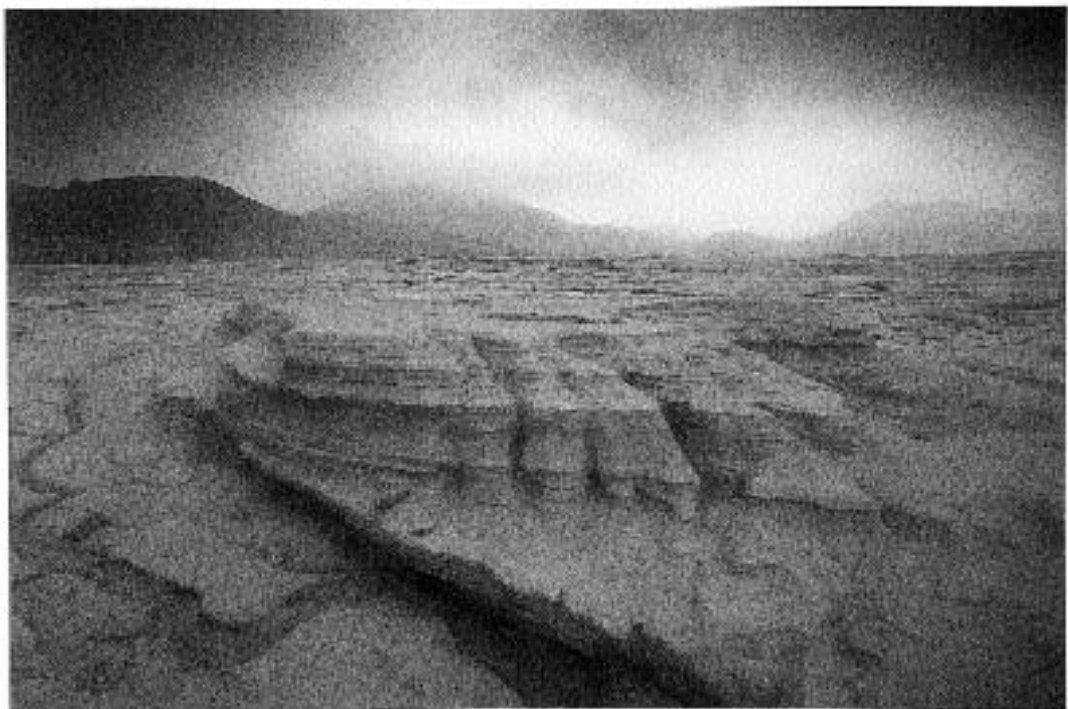
Handgeschriebener Text eines Gedichts von José Ángel Valente, veröffentlicht in: Manuel Falces, in Zusammenarbeit mit José Ángel Valente, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*, 1990.



[5] Manuel Falces, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*
© Manuel Falces



[6] Manuel Falces, Cabo de Gata. La memoria y la luz
© Manuel Falces



[7] Manuel Falces, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*
© Manuel Falces



[8] Manuel Falces, *Cabo de Gata. La memoria y la luz*
© Manuel Falces

Junto a alguna de esas instantáneas escribí que venía de una tierra donde la memoria se confunde con la luz. Ahora estoy en otra —Lanzarote— que comparte esta parte del alma y su paisaje de forma gemela con la mía. Donde la piedra es fácilmente traducible a la vez en silencio y en verbo, porque es la imagen y la luz, la memoria y lo desconcertante de un instante en blanco. Territorios extraños, versátiles en escenarios de lo ficticio bajo las formas infinitamente poliédricas del espacio poético y sus innumerables manifestaciones. Escenarios que fueron un potencial de imágenes, que paulatinamente resucitan con trajes distintos en cada uno de nosotros. Una zona de plegarias en donde el sacerdote, el guerrero de la galaxia, se pregunta *What Killed the Dinosaurs?* (¿Qué acabó con los dinosaurios?).

Dentro de los márgenes de estos territorios reales a la vez que imaginados es donde transcurrió la historia que voy a contar.

En los planteamientos generales de este texto, dudé en realizar una exposición partiendo de dos fórmulas antagónicas. La primera trataba de combinar fotográficamente los “ingredientes literarios necesarios para escribir canciones de hadas”, o lo que es lo mismo: “mezclar el canturreo de un nido de colibríes; el silencio de los champiñones; el sonido de las pequeñas águilas salvajes creciendo; el rugido del océano en una concha marina; el zumbido de una chaqueta amarilla; un dado para la oportunidad; jugo de cerezas para escribir notas; un trébol de cuatro hojas para tener suerte y una bola de cristal para ver lo que dicen las notas”. Era la receta que daba el fotógrafo Duane Michals al respecto de una fotografía mágica, empapada en textos, y en la que al final la imagen surgía de la palabra como los ojos de la luz.

La otra alternativa se desarrollaba en un poblado bereber. Su

protagonista era un joven llamado Idriss, invención literaria de uno de los escritores que más ha recurrido a la fotografía y —por qué no— más ha usado el medio en su producción: Michel Tournier. Este escritor estaba estrechamente ligado a los ámbitos de la fotografía, siendo fundador, hace casi 30 años, de los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arlés (RIP). El texto es un clásico de la narrativa contemporánea titulado *La goutte d'or* (La gota de oro). En ella cuenta cómo el destino de Idriss, joven bereber, cambió el día en que una rubia extranjera le hizo una fotografía que prometió enviarle desde París. Como el tiempo pasa sin que la promesa llegue a cumplirse, el joven —nacido en el seno de un pueblo que experimenta un reverente temor hacia la imagen— siente que ha perdido un poco de sí mismo y abandona su hogar con el fin de recuperar esa fotografía. El Museo Sahariano de Beni Abes, el estudio de un fotógrafo de Bechar, la maga de Orán, las películas publicitarias, los maniqués de escaparate, la televisión, los sueños eróticos de los *peep-shows*, todos los rostros y poderes maléficos de la imagen tentarán a Idriss en la búsqueda de su alma fugitiva. En *La goutte d'or*, Michel Tournier reinscribe y da vida a los más antiguos mitos en el mundo moderno y recrea como novelista y poeta el juego fatal que enfrenta al hombre y al mundo, con una foto de por medio.

Al final opté por una fórmula intermedia; eligiendo un texto que considero modélico en cuanto a la manifestación de las relaciones existentes entre la fotografía y literatura: un relato, entre cómico y amargo, que, en 1970, Italo Calvino reunió bajo el genérico *Gli amori difficili* (Los amores difíciles). Se trata de una recopilación de historias que hablan de la dificultad de comunicación entre personas, que, por alguna inesperada circunstancia, podrían iniciar una relación sentimental. En su índice, un fotógrafo que no quería ser fotógrafo, Antonino Paraggi, compartía capítulos con las frustradas aventuras amorosas de un bañista, un lector, un soldado, un

viajero... En realidad se trataba de una historia más entre las muchas historias que narran “cómo una pareja no alcanza nunca establecer ese mínimo vínculo afectivo inicial, aunque todo parezca favorecerlo”.

Desde la perspectiva de un fotógrafo que reflexiona sobre su propia obra, Italo Calvino desarrolla en *Gli amori difficili* un relato especialmente entrañable en lo que concierne a la obsesión que puede llegar a constituir un medio tan mágico, y a la vez tan caligráfico —en cuanto subjetivo—, como el fotográfico. Personalmente, he buscado aquí, desde hace más de 25 años, lo más excitante de las pasiones visuales en muchos terrenos. Comencé por retratar todo lo que tenía en mi entorno más íntimo: mi familia, mi casa, mi ciudad, a donde iba...

Años después, el cine y, sobre todo, la literatura influirían directamente en mi obra. La cámara se iba convirtiendo progresivamente en una especie de plumilla caligráfica que, en forma de ensayo y, después, de diario me servía para narrar en las hojas de contactos el día a día, bajo aspectos tan contradictorios —aparentemente, sólo aparentemente— como podían ser los documentos de las ciudades por donde pasé y, en ocasiones, la simbología de un realismo fantástico desde donde pretendía contar virtualmente con aquellos receptores que para unos eran críticos mensajes —que les hacían evadirse de una realidad histórica, concebida como una sucesión de errores— y para otros, un billete de ida y vuelta a la fantasía, sin ninguna otra explicación.

Los fotógrafos que más he admirado llegaron a la fotografía de la mano de otras inquietudes tangenciales al medio. Por ejemplo, Duane Michals, quien estudió acuarela en el Instituto Carnegie de Pittsburg y más tarde, en 1953, coincidiendo con su diplomatura en Bellas Artes, se interesó obsesivamente por las producciones pictóricas de corte surrealista,

especialmente por las de Magritte, Balthus y De Chirico. Hasta 1958 no descubrió su auténtica vocación de fotógrafo —puro y duro— en la URSS, donde adquirió su primera cámara fotográfica. Años después —tras haber realizado infinidad de series—, en 1989, su obra se decantó hacia una exquisita sencillez, hasta el punto de ofrecernos la receta mágica que hemos transcrito de las *Cosas necesarias para escribir canciones de hadas*.

Michals nació en McKeesport (Pensilvania), en 1932. Sus padres le cambiaron el nombre, con el fin de americanizarlo, de Mihal a Michals. Sin duda alguna, su producción puede considerarse como la más arquetípica de las relaciones —casi incestuosas— entre la fotografía y literatura, lo que no obvia que permeabilizara influencias de otras áreas plásticas, tales como la pintura o la narrativa filmica, introduciendo en su discurso visual toda suerte de recursos que ayudaran a comprender las afinidades y contrapuntos del relato visual de origen fotográfico: desde sus estudiados pies de fotos, que convirtieron en auténticas fotonovelas muchas de sus series, hasta el caligrafiado sobre los originales; pasando por la elaboración de un guión ajustado a los más estrechos parámetros de la narrativa novelesca, más tarde vertido en tomas fotográficas.

Las fotos de Duane Michals, sus secuencias y las instantáneas consideradas singularmente, muy fácilmente se traducen en la síntesis fotográfica que pudiera servir de arquetipo de todos los discursos literarios. Obstinado en los juegos de palabras por la obsesión del doble —que tan buenos favores le hizo tanto con el juego de las imágenes como con los retóricos textos que le sirvieron de pie de foto—, para él la fotografía no sería nada sin el texto, aun siendo consciente de que, pese a sus propuestas iniciales, podía convertirse en un excelente redactor de fotonovelas de la posmodernidad.

Muchas de ellas supieron bastante de la estética del culebrón, por ejemplo la titulada *The Incredible Rick Dick, Superdetective* (El increíble Rick Dick, superdetective), en la que toma como protagonistas a Richard Gere, Joel Grey, Cindy Crawford y Erin Taylor. Es en esta película donde los juegos de palabras, difícilmente traducibles del inglés al castellano, alcanzan un singular paralelismo con su obra.

Renard Camús definió su producción perfectamente cuando escribió aquello de que “la fotografía bien entendida, por excelencia, es un arte del doble”. Ahora bien, precisamente esta función duplicadora de la realidad, generadora de metáforas, no satisface a Duane Michals, quien repitió cien veces: “Lo importante no es la apariencia de las cosas, sino su naturaleza filosófica”. Ante lo que cabe preguntarse si es que su naturaleza filosófica iba a ser su apariencia real. El artista y el pensador Duane Michals no puede escapar completamente a esta terrible sospecha.

Posiblemente sus series —y tomas singularizadas— adquieren mayor contundencia en la obra *Max Kozloff*, publicación que acompaña a la itinerancia de sus exposiciones por diversas instituciones estadounidenses. Entre ellas destacan sus retratos de juventud tomados en Pittsburg —instantáneas que no serían nada sin los textos que las acompañan—, las series *Person to Person* (Persona a persona), *Christ in New York* (Cristo en NY) y los registros inspirados en las narraciones de Lewis Carroll —especialmente en los pasajes de los espejos encantados de *Alicia en el país de las maravillas*—, así como las metáforas visuales de los surrealistas, a los que hicimos referencia, especialmente las del belga Magritte.

Volviendo a *Gli amori difficili* de Italo Calvino, Antonino Paraggi no *fotógrafo* puede ser el arquetipo de muchas de las personas que a lo largo

de mi vida he encontrado —o me han escrito— buscando algo en la fotografía que no supieron explicarme, aunque intuían de qué se trataba. Tras la lectura de estas hermosas páginas, hice que lo que entonces era exclusivamente un presagio se convirtiera en el perfil donde encajaban todos ellos. Decía Paraggi: “Con la primavera, cientos de miles de ciudadanos salen el domingo con el estuche en bandolera. Y se fotografían. Vuelven contentos con el morral repleto, pasan los días esperando con dulce ansiedad las fotos reveladas (ansiedad a la que algunos añaden el dulce placer de las manipulaciones alquímicas en la cámara oscura, vedada a las intrusiones de los familiares y acre de ácidos al olfato), y sólo cuando tienen las fotos delante parecen tomar posesión tangible del día transcurrido, sólo entonces el gesto del nene con el cubo, el reflejo del sol en la pierna de la esposa adquieren la irrevocabilidad de lo que ha sido y ya no puede ser puesto en duda. Lo demás puede ahogarse decididamente en la sombra insegura del recuerdo” [9 y 10].

En la España de los sesenta, cuando comenzaba a tomar fotografías con una antigua cámara Retinette de Kodak, que heredé de mi madre, el acto más placentero —incluso más intenso que el de los matemáticos rituales del cálculo de diafragma y velocidad, relacionados con la posición solar respecto de lo que tenía que retratar— era el de entregarle la cámara a ese brujo que dominaba la química y que, tras procesar tus carretes, a los dos días te devolvía un puñado de copias —en brillo o mate— con la ceremoniosa sentencia aquella de: “Niño, te han salido 25 en lugar de las 36 del rollo”.

También en aquella España chusquera, pletórica de asociaciones/agrupaciones de retratistas monotemáticos, de arquetípicos “marcelinos pan y vino” de instantánea, cumpleaños, primeras comuniones y folletos colorineros con vocación de eternidad, hubo muchos



[9] Tarjeta postal de la colección Andreas Brown, 1910-1918

Postcard from the Andreas Brown collection, 1910-1918

Postkarte der Andreas Brown-Sammlung, 1910-1918



[10] Tarjeta postal de la colección Andreas Brown, 1910-1918

Postcard from the Andreas Brown collection, 1910-1918

Postkarte der Andreas Brown-Sammlung, 1910-1918

fotógrafos como Antonino Paraggi. Sólo que, a diferencia de éste, la inmensa mayoría carecía de ternura y además se creía poseedora de la verdad y de una falsa tecnología punta fotográfica, mayormente al servicio de los aparatos de propaganda de la Sección Femenina, la CNS y el Ministerio de Información y Turismo.

De forma más o menos análoga a muchos de estos fotógrafos, Paraggi desempeñaba funciones ejecutivas de una empresa productiva y en la fotografía encontraba un complemento económico a su dedicación principal. Calvino ve en él un filósofo “cuya verdadera pasión era comentar con los amigos los acontecimientos pequeños y grandes, desentrañando de los embrollos particulares el hilo de las razones generales”.

Al igual que yo mismo, Paraggi no podía ser acusado del delito de omisión de auxilio cuando durante una excursión a un monumento nacional, una playa, la montaña, en el momento de una foto familiar o de grupo, se solicitaba la intervención de un operador extraño al mismo. Confieso que en más de una ocasión me he ofrecido a ello solícito y a veces me he sentido un tanto desairado cuando no me lo han pedido. En esos casos, al igual que Antonino, tomaba la máquina —entonces se usaba el término máquina, más que el de cámara— ya enfocada de las manos de un progenitor o progenitora, que corría a ubicarse en la segunda fila y, apuntando en la dirección indicada, apretaba el disparador.

“Para quien quiere recuperar todo lo que pasa ante sus ojos”, explicaba Antonino, “el único modo de actuar con coherencia es disparar por lo menos una foto por minuto, desde que abres los ojos por la mañana hasta el momento de irse a dormir.” Personalmente he tenido la suerte de compartir jornadas con muchos de estos fotógrafos que tienen habitualmente la máquina de fotos junto al cubierto en los desayunos, almuer-

zos y cenas. Con el paso de los años y la disminución del tamaño de las cámaras, éstas han pasado a formar parte de mi equipaje cotidiano, al igual que mi agenda, el pañuelo o el bolígrafo. Posiblemente hace algo más de una década lo consideraba excesivo. René Burri, el fotógrafo suizo de la agencia Magnum, junto a Cartier-Bresson y sus colegas de generación, constituyen los paradigmas de una actitud paralela al instrumento fotográfico, hasta el extremo de integrarlos biológicamente como una parte más de su anatomía. Años más tarde, desde los setenta a la fecha, una pléyade de jóvenes fotógrafos recurrió a los textos literarios como soporte de su obra o en una línea diferente. Así, los nuevos documentalistas británicos registrarían descaradamente lo cotidiano de forma obsesiva. Para ellos la fotografía había dejado de estar necesariamente ligada a la captación exclusiva de lo estruendoso de una batalla, las guerras de Fenton, de Capa o de las primeras páginas del *Paris Match*, con la guerra civil española o la del Vietnam como protagonista. En definitiva, en este fin de siglo, el relato visual se centraba en la captación de las atmósferas que posteriormente ordenadas en forma de narración conformarían el bellísimo libro de la trivialidad de los paisajes biográficos y de lo íntimo.

A Antonino Paraggi, nuestro personaje, según narra Calvino, un buen día “una tal Bice, ex cuñada de alguien, y una tal Lydia, ex secretaria de algún otro, le pidieron por favor que les tomara una instantánea mientras jugaban a la pelota entre las olas. Asintió, pero como entretanto había elaborado una teoría contra las instantáneas, se apresuró a comunicarla a las dos amigas.

“—¿Qué es lo que os lleva, chicas, a extraer de la móvil continuidad de vuestra jornada estas tajadas de tiempo, del espesor de un segundo? Mientras os lanzáis la pelota vivís en el presente, pero apenas el corte de los fotogramas se insinúa entre vuestros gestos no es ya el placer del juego el que os mueve, sino el de veros en el futuro, de

encontraros dentro de veinte años en un cartón amarillento (sentimentalmente amarillento, aunque los procedimientos modernos de fijación lo preserven inalterado). El gusto por la foto espontánea, natural, tomada de lo vivo, mata la espontaneidad, aleja el presente. La realidad fotografiada asume enseguida un carácter nostálgico, de alegría desaparecida en alas del tiempo, un carácter conmemorativo, aunque sea una foto de anteayer. Y la vida que vivís para fotografiarla es ya desde el comienzo conmemoración de sí misma. Creer más verdadera la instantánea que el retrato con pose es un prejuicio (...).”

Estas teorías de Antonino —que personalmente no comparto— están más vigentes que nunca en el fotoperiodismo de fin de siglo, pretencioso de que todo aquél que se ponga ante la cámara aprenda el método Stanislavski de interpretación en rivalidad con la escuela biomecánica de Meyerhold. Las técnicas de los editores gráficos de las grandes revistas, como el mismísimo *Life*, trabajaron habitualmente a base de pasar guiones a los fotógrafos. Calaron hondo en la forma de comunicar visualmente y en cualquier caso constituyeron una forma fácil de control, de intervención en la labor del fotorreportero y en última instancia, si se quiere, de censura. Basta hojear cualquier dominical, está repleto de personajes que posan hieráticamente para un fotógrafo. Un ejemplo bien lo pudieran constituir las ilustraciones pioneras del hoy académico Alberto Schommer —en plan anuncio de sala cinematográfica estudios Moro, estética 50-60—, las *Fotos psicológicas* con Tarancón, López Rodó, Girón, Suquía..., posando en vez de para un fotógrafo para un escultor del museo de cera. O, más recientemente, un Felipe González acartonado ante un fondo de estudio llevado a su despacho, o idéntica estética de taxidermista, aplicada a José María Aznar en mitad del campo. Ambas imágenes fueron portadas de magazines de referencia confeccionadas para las pasadas elecciones.

Es cierto que la presencia de la cámara modifica nuestras conductas. En varias ocasiones he podido comprobar cómo toda una hilera de fuerzas vivas —vestidas con frac— que participaban en una procesión se erguían, simulaban naturalidad o simplemente rescataban las simetrías perdidas en sus alineaciones. No se trataba de individuos integrados en un colectivo militar sino civil: concejales, alcaldes... Es más, durante la transición comencé un experimento: retrataba sistemáticamente las presidencias de las procesiones del Corpus Christi en la calle más estrecha de mi ciudad. Bruscamente aparecía con la cámara en medio del cortejo, frente a la hilera de ediles. No fallaba: todos se echaban mano al pelo, ajustaban hombreras y hasta comprobaban que tenían cerrados todos los botones de sus braguetas. A la misma vez tomaban sus rostros un rictus artificial, con vocación de perennidad, cuando veían aparecer el objetivo, lo cual se acentuaba si la cámara venía provista de un aparato cañón de teleobjetivo.

Personalmente, estaba entonces influido por un texto sobre la historia de la máquina y su interrelación con el medio social y cultural: *Technique and Civilisation* (Técnica y Civilización), de Lewis Mumford. Allí, refiriéndose al papel de la fotografía como archivo permanente de la humanidad, se estudian los cambios llevados a cabo en el comportamiento humano que siguieron a su descubrimiento. Mientras que en la fase eotécnica se hablaba con el espejo dando lugar al retrato biográfico y a la biografía introspectiva —como señala Mumford—, por el contrario en la fase neotécnica se actúa para la película. Se trata de lo que él denomina “el paso de una psicología introspectiva a una psicología conductista, de los sentimientos de mal gusto de Werther a la máscara pública impasible de un Ernest Hemingway”. A dicha conclusión llega Mumford partiendo de un relato literario donde un aviador aparece en calzoncillos en medio del desierto porque se ha estrellado con su avión: “Enfrentándose con el

hambre y la muerte, escribe en sus notas: ‘Construí otra balsa, y esta vez me quité la ropa para probarla. Debí resultar estupendo cargando con esos grandes trastos a la espalda y en ropas menores para que me hubiera filmado una cámara indirecta’. En esa situación, por mor de la aparición de la cámara fotográfica, se ha cambiado el principio del ojo de Dios que siempre nos mira, o el del espejo que nos autorreproduce, presentes ambos en la historia hasta la fecha como únicos testigos de nuestra pasiva intimidad más absoluta y se han sustituido recientemente por el de la cámara: “Si el ojo está ausente en realidad, se le improvisa falsamente con un fragmento de la propia conciencia. El cambio es significativo: no autoexamen, sino autoexposición. Es el resultado de un medio ambiente público consecuencia de la cámara y el ojo que con ella se desarrolló”.

¿Cuántas veces no hemos puesto “cara de foto”, hemos pensado que nos vigila un objetivo inexistente? ¿A veces, de niños, no hemos actuado para él? La fotografía sigue siendo mágica, quizás más que los libros, o casi tanto como ellos, que alteran nuestra química y nos ponen tensos, nos hacen actuar en definitiva.

De ello sabían bastante los dirigentes de la guerra del Golfo, que convirtieron las ilustraciones estáticas de los magazines —como *Life*— en foto fija de televisores, y por entonces aquéllos no nos ofrecieron más que infografía. Las pantallas de televisión parecían estar cada vez más invadidas por juegos de Super Nintendo y Sega, saturadas de aviones y guerreros torpemente dibujados, cuando no de soldados y periodistas —estos últimos vestidos con uniformes militares—, que posaban rígidamente, teledirigidos por el fotógrafo ante la cámara. Con los mismos gustos, participando de las teorías con las que Antonino Paraggi castigaba a Bice y a Lydia.

Pero lo cierto es que no soy el más adecuado para criticar a Antonino por elaborar teorías, ya que como algunos —unos cuantos— que nos dedicamos a esto, también elaboramos nuestras tesis. Recuerdo especialmente un texto que titulé “Bailar con Venus, bailar con Marilyn”, redactado a propósito de las relaciones existentes entre la instantánea y el fotomontaje, de la dosis de artificialidad que toda conducta humana adquiere cuando detecta la presencia de un objetivo. Escribía entonces: “Fotomontar en este período de fin de siglo equivale a un bello desorden en donde cabe todo o casi todo. Incluso hasta esos ‘instantes decisivos’ de Cartier-Bresson, sólo que éstos, cuando pasan por aquí, han de compartir escenas con otros actores o con un nuevo decorado, y para ello han de caer en manos de un arreglista. La cuestión no estriba exclusivamente en que medie un fondo de estrellas o una luna plateada. Porque fotomontar en absoluto significa hacer versiones o transformaciones. Al igual que los imprecisos, reminiscentes y evocadores sonidos de la música *New Age* (sin denominación concreta y pacífica en castellano), fotomontar puede traducirse en incomunicar, pero una incomunicación cotidiana, doméstica, a la que estemos habituados. Similar a la de los telegráficos saludos y concisos gestos de quienes quieren conectar entre sí, imposibilitándolo la ventanilla de un coche en marcha. Una incomunicación generada por la falta de adecuación de niveles de emisión, que realiza el fotógrafo a través de su envolvente imprecisión y de lo heterogéneo de sensibilidades, ánimo y almacenes subjetivos de cultura en general por parte de quienes reciben su información”.

Pero volviendo a los ámbitos de las reflexiones sobre la fotografía y sus circunstancias, en un artículo titulado “El manuscrito de D. Lyon”, que publiqué en *El País* en marzo de 1992, recopilaba unas reflexiones de este fotógrafo, nacido en Brooklyn (Nueva York) en 1942, que considero claves para la concepción de las relaciones entre imagen y texto, y

su puesta en página. Decía Danny Lyon: “Para mí, todo lo que cae fuera de la fotografía propiamente dicha es texto. Las páginas de texto son una síntesis de palabra e imágenes. Y las entendemos cuando las miramos como miramos una fotografía. Han de ser bellas como un manuscrito medieval. Si uno se abandona a la lectura de estas palabras y de estas imágenes, el resultado es una buena historia, parecida a una novela”. Esta cita forma parte de la introducción con la que Danny Lyon presentaba en 1969 una pequeña muestra de sus fotografías en el Art Institute of San Francisco. Ligado al tratamiento de temas marginales, es una suerte de arquetipo similar al de esos fotógrafos de la segunda mitad del siglo que, huyendo del sensacionalismo, narran sin dramatismo la vida de aquellos con los que se obligaron a convivir, con la única obligación, casi militante, de tomar fotos en situación límite.

Así Danny Lyon apuesta por el concepto del *personal record* o “registro personal”, que subraya preferentemente la puesta en contacto directo con los personajes y situaciones que retrata. Desde sus impactantes tomas de la vida en la cárcel de Texas, *The Texas Department of Correction* (1967-68), “donde compartió con los presos temperaturas de más de 40°C durante el mes de agosto”, según reza en el prólogo de su libro; o las instantáneas: auténticos “certificados fin de obra” de la destrucción urbanística del *Lower Manhattan* (1966-67); las tribus de motoristas, *Bikeriders* (1963-64), de Wisconsin, Alabama, Chicago, Ohio, Indiana...; hasta sus registros fotográficos de los movimientos pro derechos civiles del Sur...

Lyon perteneció a la agencia Magnum, en cuyo ámbito se sintió prontamente incómodo: “nunca tuve intención de escribir historias, los Magnum siempre me pedían alguna —confesaba—. Lo que yo me imaginaba era algo más fuerte y más emotivo a base de fotos aisladas”. Da la

impresión que toda esa estructura de fabricación/difusión de imágenes constituyó un corsé que le impedía trabajar a su aire. Jamás apostó por ser un fotógrafo de largos proyectos en el tiempo; al contrario, optó por captar tomas singulares —aisladas— que posteriormente vistas en conjunto —como si se tratara de un impresionista— conforman un corpus singular.

Ante todo, Lyon rompió prematuramente el muro que separaba la fotografía de otras almas gemelas del medio cuyos orígenes no estaban ni en la pintura, ni en el teatro... Tampoco en aquellas áreas a las que tradicionalmente se las había considerado como raíces de la instantánea. Por el contrario, las estrechas relaciones entre la literatura y la fotografía constituyeron su obsesión: había que integrar texto e imagen, como magistralmente lo hizo en *Conversations with the Dead* (Conversaciones con los muertos). Una huida de los estrictos lenguajes fotográficos, evidenciada en todos sus registros, principalmente en la serie *Haití* (1983-1988), donde vincula el realismo cinematográfico a la estaticidad propia de lo fotográfico. Afirmaba al respecto: “Me parece que hay algo intrínsecamente democrático en la fotografía y el cine realista”.

Volviendo al protagonista de nuestro relato, Antonino, tras varias sesiones fotográficas, se enamoró de Bice. Primero se encargó de retratarla de forma obsesiva con la vestimenta apropiada para jugar al tenis. Ensayaba obstinadamente con las rigideces de quien posa deteniendo la cámara por todo su cuerpo, enfocándola minuciosamente. Sólo que en el relato de Calvino se olvidaron que ambos oficiantes eran novicios en el rito —recíproco— de fotografiar y ser fotografiado por vez primera, desconociendo, tanto el uno como la otra, las reglas de la dirección y las de la actuación. La foto, cuyo resultado no terminaba de agradar en modo alguno a Antonino, tenía una causa muy clara, y Calvino lo explica así: “La

culpa de todo [de que no pudiera hacer la foto] la tenía el vestido, con sus evocaciones de tenis y preguerra... Era preciso reconocer que con vestido de calle una foto como la que él quería no se podía hacer. Se necesitaba una cierta solemnidad, cierta pompa, como las fotos oficiales de las reinas. Sólo en traje de noche Bice se convertiría en un tema fotográfico, con el escote que marca un límite neto entre el blanco de la piel y lo oscuro de la tela, subrayado por el centelleo de las joyas, un límite entre una esencia de mujer atemporal y casi impersonal en su desnudez y la otra abstracción, social ésta, del vestido, símbolo de un papel igualmente impersonal como el drapeado de una estatua alegórica”.

Obviamente la historia más íntima de la forma de esta instantánea terminó —como suelen terminar estas historias en las que media un uso alternativo de la fotografía— donde predomina la invasión de lo íntimo con la cámara, de modo que, con una u otra excusa, su operario convierte a Mappelthorpe, Molinier, Helmut Newton, Saudek..., en un autor de fotonovelas españolas censuradas de los sesenta. Como un arquetipo de serial radiofónico, con fotógrafo de protagonista, Antonino “se acercó a Bice, empezó a desabotonarle el cuello, el busto, a deslizarle el vestido por los hombros. Se le habían ocurrido ciertas fotografías decimonónicas de mujeres en las que del cartón blanco emerge el rostro, el cuello, la línea de los hombros descubiertos y todo lo demás se desvanece en blanco”.

Desde sus comienzos, el medio invadió bajo mil pretextos los recintos sagrados de la intimidad. Los relatos literarios fueron sus más fieles aliados. Retrató toda la parafernalia de las conductas íntimas. La cámara convirtió la copia fotográfica en un espejo de lo más personal, una suerte de apuntes que sustituyeron al cuaderno escrito, a las caligrafías recogidas en las páginas de un diario. Desde Lewis Carroll y sus relatos pleotóricos de un reprimido menú de paidofilias, protegidas con el paraguas

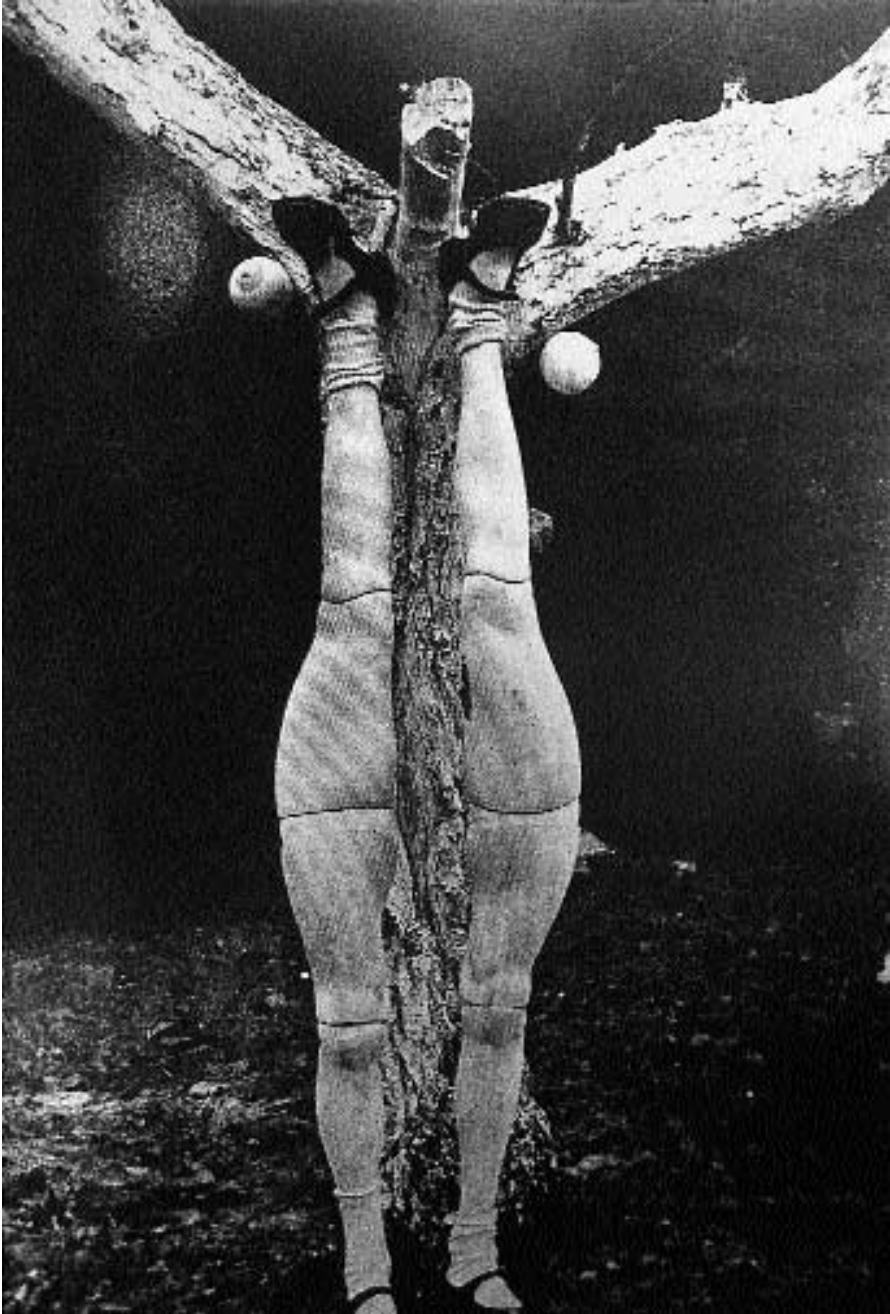
de una férrea moral victoriana, al surrealismo de Hans Bellmer, con fotos de eróticas muñecas, con las influencias que le transmitió directamente George Bataille y su obra *Histoire de l'oeil* (Historia del ojo). Lo más conocido de este autor fue el libro *La poupée* (La muñeca), arquetipo de todas las muestras surrealistas que estaban inspiradas en este tipo de textos literarios. Años más tarde sus fotografías estarían principalmente dedicadas a la ilustración de narraciones de difícil traducción visual. Así, sus grabados y dibujos ilustraron textos clave de Bataille como *Madame Edwarda* e *Histoire de l'oeil*, y también del Marqués de Sade: *Mon arrestation du 26 aout* (Mi arresto el 26 de agosto). Por el contrario, como acertadamente escribiera Françoise Duroux en un bellissimo ensayo publicado en *La recherche photographique* (La investigación fotográfica), hay que tener muy presente la serie de fotografías realizadas hacia 1945 en Carcasona, que forman parte de *La croix gamahuchée* (La cruz gamada) y una colección de fotografías coloreadas, o manipuladas, como el famoso *Desnudo en bicicleta*.

Sin duda, su trabajo fotográfico más interesante lo constituyen las fotos de Unica, su mujer, que se suicidó en 1970. Bellmer puede ser el artífice del fetichismo fotográfico, prototipo del fotógrafo surrealista avanzado de la primera mitad de este siglo. Es el autor de una obra que suscitó el escándalo en su época, que no tenderá más que a construir el oscuro objeto del deseo —como escribe Duroux— ya que: “Bellmer se separa de los fotógrafos y de los pintores surrealistas, como Dalí o Man Ray, en tanto que Bataille se separa de Breton. Los diferentes instrumentos empleados —bricolaje, dibujo, texto, grabado, fotografía— marcan las etapas de una búsqueda cada vez más radical”.

En esas fotos, Unica aparecía desnuda, liado todo su cuerpo con un hilo metálico: sus muslos, sus pechos, sus hombros... [11]. Bellmer utilizó

alternativamente diversos lenguajes según sus pretensiones plásticas. Recurrió al bricolaje —lo cual evoca su condición de ingeniero— para fabricar su muñeca en 1933; a la escritura para relatar los principios a los que se ajustaba su empresa; al dibujo y el grabado como precisos esquemas explicativos de lo que más tarde sería su producción [12]. En un bellissimo texto que Jacques Lacan escribió en homenaje a Marguerite Duras, se analizaba —partiendo de estos materiales— cómo la práctica fotográfica estaba especialmente dirigida a solapar los fantasmas de la realidad. Pero Bellmer no era un fabricante de muñecas para después torturarlas; en el fondo, él se consideraba una muñeca que le ayudó a descubrirse a sí mismo, básicamente gracias a los textos eróticos de Jean Baudrillard. Su proyecto más genuino adquirió carta de naturaleza cuando retrató en vivo el proyecto de su vida. En vez de liar las muñecas de cartón, lo hizo con su propia mujer. Después, la ensayista Rosalind Krauss, en *Corpus Delicti*, establecería al respecto una relación de identidades, entre la reelaboración artificial de la mujer y su traducción fotográfica. Bellmer asimiló la fórmula de que la fotografía erótica o pornográfica debería de ser abordada a partir de la idea que la “economía sexual de la mirada —en particular de la visión sobre el cuerpo femenino— sobrepone las distinciones arbitrarias que fundamentan culturalmente, aceptable o no, la representación”.

Pero volviendo al hilo de nuestro relato de “mirones divergentes”, siguiendo una regla elemental del darwinismo, nuestro fotógrafo —o mejor el de Italo Calvino—, Antonino Paraggi, tomó consciencia en un momento determinado de que ya había dejado aquello de ser “fotógrafo, no fotógrafo” y se convierte en alguien para quien la fotografía constituía, obsesivamente, su medio básico de expresión. Obviamente, esta mayoría de edad le llegó de idéntica manera a como le ocurrió, de forma más o menos reflexiva, a innumerables operarios de la cámara. Justo en el



[12] Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*, 1939
© Hans Bellmer, VEGAP, Lanzarote 2001

momento en el que se piensa que con ella se pueden transgredir los límites concretos impuestos por la luz y el tiempo. Y ninguna excusa mejor para ello que la posibilidad de tener un cuerpo desnudo ante el objetivo.

De todo esto ha sabido muchísimo la fotografía a lo largo de su corta, pero intensa historia. Confieso mi enorme curiosidad al respecto, y la posibilidad —aún no frustrada— de instalarme como un *voyeur* incansable junto a una tiradora de laboratorio destinada exclusivamente a un trabajo de aficionados. Los mejores desnudos fotográficos que he visto en mi vida han sido los que se envían a copiar a los laboratorios industriales, los realizados por fotógrafos *amateurs*, procesados en esos establecimientos de vuelta usted en una hora, o en 30 minutos, por las copias. Y no digamos la contundencia de los registrados con la complicidad exclusiva de las películas instantáneas Polaroid, que no precisan pasar por la mirada indiscreta del laboratorio.

Buscando la forma de hacer el retrato ideal, a Antonino se le ocurrió que la mejor manera de fotografiar a Bice era desnuda. Para ello “se acercó a Bice, empezó a desabotonarle el cuello, el busto, a deslizarle el vestido por los hombros. Se le habían ocurrido ciertas fotografías decimonónicas de mujeres”. A lo largo de la historia, los fotógrafos más relamidos instrumentalizaron toda suerte de corpus literarios, preferentemente el catálogo de paidófilos que requerían del texto para justificar sus argumentos, apartándolo así de cualquier tipo de sospecha. Se trataba de lo que más tarde se denominó *erotismo subrepticio*. Desde Lewis Carroll al mismísimo David Hamilton en los 70. Respecto del papel del fotógrafo y sus sensaciones personales cuando se enfrenta con estos temas, Carroll explicaba: “Se dice de nosotros, los fotógrafos, que somos una especie de ciegos, con la costumbre de no ver en los más hermosos rostros más que un poco de sombras y luz; que, insensiblemente,

admiramos raramente y jamás amamos. Y eso es, solamente una ilusión que cada día intento destruir”.

Todas esas mujeres fotografiadas en la historia de la fotografía fueron entonces revividas por Antonino en el desnudo que le iba a tomar a su novia, porque aquél cobraba de nuevo vida: “del cartón blanco emerge el rostro, el cuello, la línea de los hombros descubiertos, y todo lo demás se desvanece en el blanco.

“Ese era el retrato fuera del espacio y del tiempo que ahora quería: no sabía bien cómo, pero estaba decidido a conseguirlo. Situó el reflector encima de Bice, acercó la máquina, se agitó bajo el paño para regular la apertura del objetivo. Miró. Bice estaba desnuda.

“El vestido se había deslizado hasta los pies; debajo no llevaba nada; había dado un paso adelante; no, un paso atrás, que era como si avanzara toda entera en el cuadro; estaba erguida, alta delante de la máquina, tranquila, mirando hacia delante, como si estuviera sola.

“Antonino sintió que la visión de ella le entraba por los ojos y ocupaba todo el campo visual, lo sustraía al flujo de las imágenes casuales y fragmentarias, concentraba tiempo y espacio en forma infinita. Y como si esta sorpresa de la visión y la impresión de la placa fueran dos reflejos ligados entre sí, apretó en seguida el disparador, volvió a cargar la máquina, disparó, puso otra placa, disparó, siguió cambiando placas y disparando, mientras farfullaba, ahogado por el paño:

“—Eso es, ahora sí, así está bien, eso es, otra vez, así sales bien, otra vez.

“No tenía más placas. Salió de debajo del paño. Estaba contento. Delante de él, Bice, desnuda, esperaba.

“—Ahora puedes taparte —dijo eufórico pero ya con prisa—, salgamos.

“Ella lo miró desconcertada.”

Lo que a Antonino le había ocurrido fue una reacción propia de muchos de los fotógrafos con los que me he tropezado, para quienes lo más importante eran los trozos de vida de los que se apropiaban con su cámara con la ilusión de llevarlos luego al papel. Trozos que les resultaban incluso más importantes que la vida misma. Una actitud que participa de elementos que conforman el acto de arrebatarse algo y huir rápidamente con el botín para poder contarlo —materializarlo— clasificarlo y gozar *a posteriori* de él. Sontag definió perfectamente esta actitud fotográfica al clasificarla como un “acto de subrogación posesoria”. Antonino ya había atrapado a Bice —que era lo que pretendía—, la tenía latente en sus placas. De lo que inmediatamente se trataba era de huir al laboratorio con ellas, para revelarlas y copiarlas en papel y así definitivamente consumir el acto.

Pienso que ese momento de huida del mundo de los vivos, llevado por la atracción fatal de evidenciar impacientemente las imágenes latentes que había captado —por la irracional conducta de querer ver en el papel antes que dar rienda suelta a los sentidos—, es el instante mágico en que Antonino dejó de ser “fotógrafo no fotógrafo” —*status* por el que tanto luchó— para convertirse en “fotógrafo profesional”.

A partir de entonces, aquellas primeras teorías sobre la instantánea y la pose, propias de todo aquél que ha tenido, desde hace poco tiempo, una cámara en sus manos, se fueron alambicando. Sus reflexiones eran más profundas. Como era de esperar, Bice, ya cansada de las obsesiones fotográficas de Antonino, un buen día tomó la puerta y lo dejó.

Para él, el hecho de haber utilizado en sus fotografías exclusivamente a Bice como protagonista se trataba tan sólo “de una cuestión de método. Cualquiera que sea la persona que decidas fotografiar, o las

cosas, has de seguir fotografiándola siempre y sólo a ella, a todas horas del día y de la noche”, explicaba obstinadamente. “La fotografía tiene un sentido únicamente si agota todas las imágenes posibles.”

Después, en su soledad, “Antonino se hundió en una crisis depresiva. Empezó a llevar un diario: fotográfico, desde luego. Con la máquina colgada del cuello, encerrado en la casa, hundido en una butaca, disparaba fotos compulsivamente mirando al vacío. Fotografiaba la ausencia de Bice.

“Recogía las fotos en un álbum: se veían ceniceros llenos de colillas, una cama desecha, una mancha de humedad en la pared. Se le ocurrió la idea de componer un catálogo de todo lo que en el mundo es refractario a la fotografía, de todo lo que queda sistemáticamente fuera del campo visual, no sólo de las cámaras sino de los hombres. Se pasaba días con cada tema, agotando rollos enteros, con intervalos de horas, para poder seguir los cambios de la luz y de las sombras. Un día se detuvo en un ángulo de la habitación completamente vacío, con una tubería de termosifón y nada más: tuvo la tentación de seguir fotografiando aquel punto y sólo aquél hasta el fin de sus días.”

Este relato que, como expusimos, forma parte de la obra *Gli amori difficili* —cuya edición española, *Los amores difíciles*, está fechada en 1989—, lo redactó Italo Calvino en 1953, casi de forma simultánea a los inicios de una de las producciones más determinantes en la historia de la fotografía del siglo XX y más estrechamente relacionadas con la literatura visual divergente: la de Robert Frank. Desconozco si el autor, nacido en La Habana, que prontamente se fue a Italia, conocía la producción de aquel fotógrafo.

“Tu rostro con el tiempo se convierte verdaderamente en el tuyo. Es tu obra. Ha envejecido contigo. Al final termina por parecerse a ti”,

comentaba Robert Frank al diario francés *Libération*, con ocasión de la presentación de su mítica exposición *Lines of My Hand* (Las líneas de mi mano), edición especial para los Encuentros Internacionales de la Fotografía celebrados en Arlés, Francia, en julio de 1989. También en este contexto, hablaba del papel de supermercado de la fotografía que tenía convocatorias como éstas y de su negativa a colaborar personalmente, aunque fuera con su mera presencia en ellos.

Y es que la atracción fatal entre fotografía y literatura, como “miradas divergentes”, por una rara aplicación de la ley de la entropía, se manifiesta con mayor vehemencia a finales de los ochenta, rescatando o, dándole su justa valoración, a materiales como los del propio Robert Frank, por aquellos que anteriormente apenas habían interrelacionado ambos territorios de la creación, incluso con obras determinantes como ésta.

Personalmente admiro de él la foto que a mí más me hubiese gustado firmar. La hizo el mismo año que nací —1952— y pertenece a la colección *Lines of My Hand*. La tomó en un Londres con una niebla evanescente como protagonista, con un blanco y negro técnicamente saturada de grano. Un coche fúnebre está en primer plano y una niña huye —o parece huir—. Creo que fue la imagen que más me impactó al verla publicada en los textos de *Life*, hace algo más de treinta años, cuando me aproximaba a los espacios poéticos de la fotografía.

Espacios poéticos que constituyen un territorio equivalente a esa tierra de nadie donde la imagen, saturada de minúsculos pero intensos trozos de tiempo, nos cuenta las cosas más personales, las que no se escriben en los periódicos. Donde la historia y sus parafernalias, tan sólo perciben la intensidad de la fracción de un segundo. Trozos de tiempo donde conviven conductas arquetípicas de lo universal que bien pudieran

ser reflejo fotográfico —en un solo acto— de mil páginas no escritas. O, si se prefiere, la del mundo entero visto simultáneamente a través del “Aleph”. Por el contrario, en las fotos de Robert Frank se han reflejado los jardines de la subjetividad más absoluta. En sus escenarios viven las imágenes que más he amado, aquellas “capaces de prescindir de las palabras y de hacerse inútil a toda explicación”, como explica Lemagny en el capítulo de su *Histoire de la photographie* (Historia de la fotografía), relativo a los fundadores de la modernidad y su universo. *Lines of My Hand* es uno de los textos fotográficos más bellos a los que me he enfrentado. Para él, esta obra “es un mundo de soledad del individuo frente a una realidad discontinua y vacía de sentido donde se captan las comedias insinceras con las que el viajero se tropieza a lo largo de su camino, pero también instantes de poesía imprevisible, idiota e intensa: un reflejo en la carretera, la pantalla de un televisor que continúa agitándose en un bar desierto, rostros en la multitud. Mirada que se resiste..., fascinación fatigada..., una multitud que no sabe oponer al furor moderno más que lentitud o reflejo vagamente letárgico” (Arnaud Claass).

Jack Kerouac, y en general, los autores de la *beat generation* fueron quienes más influyeron en su obra. Y viceversa, Jack Kerouac le redactó la introducción a su obra de partida *The Americans* (Los americanos).

Pero Frank y su espacio poético no sólo era el punto de arranque, la inspiración para los escritores y poetas de la *beat generation* y muchos posteriores, sino un precursor de la mezcla del texto —manuscrito o mecanográfico— en el que junto a la imagen introducía los apuntes caligráficos. Fue quien sentó las bases del discurso visual a partir de una toma en función de los formatos y las pautas marcadas por las escalas, de base fotográfica, y recuperó —o mejor integró— las reglas de la narración fílmica a los ámbitos estrictamente fotográficos.

Para mí, aparte de ser el maestro del subjetivismo fotográfico por excelencia, Robert Frank alternó el automatismo de un fotógrafo que retrataba indiscriminadamente con el discurso de un viajero solitario. Dirigido por una sobredosis de sensibilidad, arropado por la óptima construcción de un discurso elaborado con suma perfección técnica, para la fase de edición lograba un completo relato visual —paralelo al literario—, en cuyo espacio todo podía ocurrir. Las imperfecciones de las reglas al uso —las imágenes desenfocadas, rayadas, carentes de valores...— le daban el toque justo de distanciamiento exigido por la imaginación del lector. Fotos que son billete de ida y vuelta a la fantasía, necesario como para incluirlo en esa otra fotografía llena de imprecisos estimulantes mágicos.

Antonino, nuestro fotógrafo teórico, reflexionó al respecto e incluso llegó un poco más allá. Cuenta Calvino que Antonino se encontraba en su “apartamento, que estaba abandonado, lleno de papeles y viejos periódicos arrugados que cubrían el suelo, y él los fotografiaba. Las fotos de los diarios también eran fotografiadas, y entre su objetivo y el del lejano reportero gráfico se establecía un vínculo indirecto. Para producir aquellas manchas negras, las lentes de otros objetivos habían enfocado cargas de la policía, autos carbonizados, atletas corriendo, ministros, reos.

“Antonino sentía ahora un particular placer en retratar los objetos domésticos enmarcados en un mosaico de telefotos, violentas manchas de tinta en el papel blanco. Desde su inmovilidad se sorprendió envidiando la vida del reportero gráfico que se mueve siguiendo los impulsos de las multitudes, la sangre vertida, las lágrimas, las fiestas, el delito, las convenciones de la moda, la falsedad de las ceremonias oficiales; el reportero gráfico que documenta los extremos de la sociedad, los más ricos y los más pobres, los momentos excepcionales que se producen en todo momento en todas partes.”

Personalmente creo que Antonino fue un adelantado a su época. Máxime si se le valora en el contexto del neorrealismo italiano, que por vía cinematográfica tanta trascendencia tuvo en la fotografía de autor de sus contemporáneos, obsesionados exclusivamente en registrar la sociedad que les rodeaba. Y continúa Calvino su relato: “¿Quiere decir que sólo el estado de excepción tiene un sentido?”, se preguntaba Antonino. “¿Es el reportero gráfico el verdadero antagonista del fotógrafo dominical? ¿Se excluyen sus mundos? ¿O el uno da un sentido al otro?” Reflexionando empezó a hacer pedazos las fotos con Bice o sin Bice acumuladas en los meses de su pasión, a arrancar las ristras de pruebas colgadas de las paredes, a tijerear el celuloide de los negativos, a desarmar las diapositivas, y amontonar los residuos de esa metódica destrucción sobre los diarios desparramados en el suelo.

“Tal vez la verdadera fotografía total”, pensó, “es un montón de fragmentos de imágenes privadas, sobre el fondo ajado de las matanzas y las coronaciones.”

A mediados de los setenta (años antes también, pero a partir de este período con mayor intensidad), al igual que se crean esos espacios poéticos visuales —del tipo del arquetípico de Robert Frank, donde cabe todo en clave estética de fotografía pura—, surgieron otras expresiones plásticas que poco tenían que ver con ella. Aparecieron materialmente otros espacios —éstos en tres dimensiones— como las instalaciones y similares, para los que el medio fotográfico, efusivamente aliado con el texto, constituía el principal ingrediente. Por tomar uno, entre los cientos de autores que han hecho un peculiar uso de la fotografía, integrándola en sus montajes, citaremos a Christian Boltanski, a cuya producción siempre he prestado una especial atención.

Posiblemente se trate de uno de los artistas plásticos que manifies-

ten tridimensionalmente con mayor vehemencia los desencuentros entre las plataformas convencionales de expresión fotográfica y la divergencia de su mirada. Obsesionado por el cine, en 1968 realizó un cortometraje autobiográfico: *La vie impossible de Christian Boltanski* (La vida imposible de Christian Boltanski), película que se estrenó dentro de una caja colocada sobre unas ruedas con capacidad para 6 ó 7 personas, en la sala Le Ranelag. A la vez, expuso unos títeres de tamaño natural. Después cine y más cine con títulos tan singulares y contundentes como: *L'Homme qui tousse* (El hombre que tose), *L'Homme qui lèche* (El hombre que chupa), *Tous ce dont je me souviens* (Todo lo que recuerdo) o *Comment pouvons-nous le supporter?* (Cómo podemos soportarlo?), realizado en colaboración con Alain Fleischer en 1969.

Más tarde comienza la apuesta por una nueva estética: la realización de numerosos envíos postales. A todas las tomas les ponía un sello, y al buzón, principalmente fotografías con sus hermanos a las que añadía unas letras, por ejemplo: "Fotografía de la hermana del artista cavando en la playa". La minuciosa reconstrucción de su juventud le obsesiona. Como Marcel Proust, busca los referentes de la memoria más allá de los ámbitos estrictamente visuales, en el campo del tacto y del olfato. Así, en su producción *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948-1954* (La reconstrucción de la juventud), reproduce los gestos de su infancia y recicla con plastilina sus objetos más personales de aquel período: 3.000 bolitas de tierra, 600 cuchillos preartesanales, paquetes de fotos en colores y mediocres tomas en blanco y negro agrupadas en paquetes, cajas de galletas de latón, bombillas eléctricas al desnudo... A la par, graba un disco con las nanas que le cantaron cuando era niño y da forma de escultura a 900 terrones de azúcar, presentadas más tarde en la galería Thelen, en Colonia.

Pero fue en el verano de 1971 cuando solicitó a un amigo suyo, Michel D., que le presentara su álbum fotográfico familiar. Durante meses comenzó el proyecto de rediseñarlo. A partir de estos documentos, hizo *La vida de la familia D.*. Fracasó entonces en su intento (corría el año 1972) y se pasó al teatro, con idéntica temática en sus obras: *Le Club Mickey* (El club Mickey) y *Les habits de François C.* (Los trajes de François C.). No obstante, fue a raíz de su publicación *10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964), cuando se plantea el problema de la identidad fotográfica. En este proyecto, el niño Christian Boltanski estaba representado por su imagen de adulto. Su año de gracia fue 1975, cuando con *Modellbilder* (Imágenes modelos) aporta un inmenso catálogo de lo que considera sus iconos más arquetípicos. Después vendrán fotos y más fotos. Bajo el genérico *Compositions photographiques* (Las composiciones fotográficas), se agrupan una serie de instantáneas que tienen como argumento una mezcla de naturalezas muertas y objetos comunes a la infancia. Más tarde retomará la idea de crear lo que él denominaba “cuadros fotográficos”, que están cargados de numerosos referentes literarios desconectados de la realidad, y realiza *Las composiciones japonesas*. Bolas de Navidad, caramelos, jardines nipones..., la mezcla de símbolos reales e inventados lo introducen, con el pretexto de un relato visual, en el nudo de un gran circo del arte de fin de siglo: el universo disperso de la instalación.

Sin duda, Boltanski es el instrumentalizador más significativo de una fotografía cuyas raíces de denso contenido literario —directas e indirectas— integran los espacios inventados de una instalación. El verbo hecho imagen en el contexto de una atmósfera creada por el olor a moqueta o el barniz recalentado por los focos en una sala de exposiciones pletórica de imágenes inconexas.

Los indicios del pasado adquirirían carta de naturaleza mediante la fotografía en su producción expuesta en España en 1988 bajo el título *El Caso*, en clara alusión al periódico de sucesos. En Francia se denominó *Hechos diversos*, que, como acertadamente señala al respecto Daniel Soutif, de diversos tiene más bien poco puesto que la mayoría consistía en “crímenes de sangre espantosos, a menudo aderezados con violencias sexuales”. Se trataba, en parte, de materiales refotografiados toscamente a principios de los 70 de una revista de época denominada *Detective* y también de la publicación española *El Caso*.

Desconozco si la fotografía —toda la fotografía de este fin de siglo— terminará como idénticos signos de desesperanza que lo hiciera para Antonino Paraggi (lo cito como arquetipo de toda una galaxia de artistas —cada uno en su género— de la que es lo suficientemente representativo). No sé. Soy consciente de que en parte ya lo han hecho hasta los recintos más ortodoxos de la fotografía de mitad de este milenio con ocasión de la guerra del Golfo. Me refiero a los editores de la mismísima *Life* que, en lugar de ilustrar sus páginas con imágenes tomadas en directo, recurrieron al refotografiado de las pantallas de televisión. En definitiva, nos ofrecieron las fotografías de las tomas televisadas por la CNN —que al menos habíamos visto con una semana de antelación en las pantallas de nuestras casas—. Empezaron a hacerlo descaradamente con ocasión de la guerra del Golfo y siguieron con la misma fórmula hasta la fecha. Creo que en parte participaron del síndrome que prematuramente padeció Antonino en 1958, cuando tras haber fotografiado todo lo que tenía alrededor, todas las esquinas de su casa, apostó por retratar la *no presencia* de Bice: “... dobló los pedazos de periódico en un enorme bulto para arrojarlo a la basura, pero antes quiso fotografiarlos. Dispuso los pedazos de modo que se vieran bien dos mitades de fotos de diarios diferentes que en el envoltorio se juntaban por

casualidad. Más aún, abrió un poco el paquete para que asomara un pedazo de cartón brillante de una ampliación rota. Encendió un reflector; quería que en su foto pudieran reconocerse las imágenes medio arrugadas y rotas y al mismo tiempo se sintiera su irrealidad de casuales sombras de tinta, y al mismo tiempo también su concreción de objetos cargados de significado, la fuerza con que se aferraban a la atención que trataba de expulsarlos.

“Para hacer entrar todo eso en una fotografía era preciso adquirir una habilidad técnica extraordinaria, pero sólo entonces Antonino podría dejar de hacer fotos. Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre sí mismo, Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces.”

Lanzarote, junio 1998

Manuel Falces

PHOTOGRAPHIC TEMPERAMENTS

There was once a photographer who made a clean break from the conventional studio by turning it into a factory of heresies: Jöel-Peter Witkin. One day, while he was still a child, he had just attended a religious service in his hometown when there was a traffic accident and he saw how the head of a little girl rolled along the road towards his feet. This image, which would remain with him for the rest of his days, was conveyed to the rest of the world in all his photographs. He was well aware that functionalism was the best ally of puritanism and he accordingly exploited it as an instrument. He used it with his camera as an alternative, in a way which is not unlike the implementation in legal circles of the rules with which Gramsci taught us to use the law. Heterodoxy was applied by Witkin in the form of film scripts governed by the artfulness of a cursed tradition, just as if it had been applied by philosophers and writers like Nietzsche, Proust and Breton, each in his own period and area. To his mind, there was a clear need to break away

from the conventional model, to change the text, but not the context, and confront image with form, setting the spiritualism of the baroque in what were considered to be obscene postures of the capitalism of the last decades of the century; hence, his most significant photograph, *Man with Dog* [1], taken in Mexico City in 1990; or his own particular version of *Daphne and Apollo* [2], taken in Los Angeles in the same year. On similar lines, we find *Vanity* (New Mexico, 1990) and *Lover of War* (1990) [3]. They were sensations evolving in accordance with a marked heterodoxy shared by photographers and people of varying origins who reflected upon the medium. To their way of thinking, the meaning of the parameters of the conventional did not differ much from the meaning which, in my view, was contained in what were supposed to be the footprints of some anonymous dinosaurs. The poet, José Ángel Valente, and I came across the footprints while reconstructing the photographic scenarios of the book we produced together, *La memoria y la luz* (Memory and Light), about the magic of Cabo de Gata [4,5,6,7 and 8].

The book was packed with old pictures and the words took on new life every time they were seen and read. Photograph and word broke the spell of the documentary vocation of the snapshots. Both penetrated the depths of the kingdom of poetic forests and destroyed all the windows, in the belief that a photograph was a certificate of memory till the end of time. We found the footprints of some dinosaurs that never existed on the slag heap of a gold mine. Time has erased all that, save for the footprints of other barbarians who came from the administration and ruined the dinosaurs' prints by bulldozing the land to plant a number of absurd trees in that very spot. Now these labyrinths have also disappeared. I used this scene as the background for a photomontage with the Veronica and the face of Christ as the main theme. This is all that remains of it. They uprooted the testimony of a

society's archetypal past. They pulled a veil across memory.

At the side of one or two of these photographs, I wrote that I came from a land where memory is lost in light. Now I am in another land – Lanzarote – which shares this part of the soul and its landscape as if it were my twin; where stone may easily be translated at one and the same time into silence and verb because it is image and light, the memory and the bewilderment of a blank instant; strange territories, versatile in scenarios of the fictitious in infinitely polyhedral forms of poetic space and its countless manifestations; scenarios that were a potential source of images, that come back to life by degrees, clad differently in each one of us; a place for prayer where the priest, the warrior of the galaxy, asks himself: What Killed the Dinosaurs?

It was within the boundaries of these real yet imagined territories that the story I am about to tell took place.

In my general approach to this text, I hesitated about using two antagonistic formulas as a starting point. The first of these formulas sought to make a photographic combination of the “literary ingredients necessary to write songs for fairies”, or, to put it another way, “mix the whirring of a nest of hummingbirds; the silence of mushrooms, the sound of baby eagles as they grow; the roaring of the ocean in a sea shell; the low rumbling of a yellow jacket; a die for good fortune; cherry juice with which to write notes; a four-leaf clover for good luck and a crystal ball to see what the notes say”. This was the recipe recommended by Duane Michals for a magical photograph, drenched in text, where ultimately, image arose from word as do eyes from light.

The other alternative was to be found in a Berber hamlet. The

main character was a youth called Idriss, a literary invention of one of the writers to have resorted most to photography and indeed, to have made full use of the medium in his works: Michel Tournier. This writer had close connections with the world of photography as, for one thing, it was he who, nearly 30 years ago, started up the International Photography Encounters at Arles (RIP). The text is a contemporary narrative classic titled *La goutte d'or* (The Drop of Gold). It tells of how the destiny of Idriss, a young Berber, changed the day a blonde foreign girl took a photograph of him and promised to send him a copy from Paris. However, the weeks passed and the promise was not fulfilled, so the youth, who had been born among a people who lived in reverential awe of images, felt that he had somehow lost a little of his own self and set off in quest of the photograph. The Saharan Museum of Beni Abes, the studio of a Bechar photographer, the Sorceress of Oran, publicity films, mannequins in shop windows, television, erotic dreams produced by peep shows, the many malefic faces and powers of image, will all tempt Idriss in his search for his runaway soul. In *La goutte d'or*, Michel Tournier resets the oldest of myths in the modern world and brings them to life while he recreates, both as poet and as novelist, the fatal games which confront man with the world, with a photograph in the midst of it all.

In the end, I decided to compromise, choosing a text that I consider to be exemplary as regards the manifestation of the relationships existing between photography and literature: an account, combining humour with bitterness, to which Italo Calvino gave the general title of *Gli amori difficili* (Difficult Loves) in 1970. It is a collection of stories that speak of problems of communication between people who, through some unforeseen circumstance, might become emotionally involved with each other. In the table of contents, a photographer in spite of

himself, called Antonio Paraggi, shares the chapters with the frustrated love affairs of a bather, a reader, a soldier, a traveller... In actual fact, it was just one more story among the many that describe “how a couple never succeeds in establishing that minimum, initial, affective link, although everything would seem to be in its favour”.

From the standpoint of a photographer reflecting upon his own work, in *Gli amori difficili*, Italo Calvino gives a particularly touching account of how an obsession may spring from such a magical medium as photography, which is, at the same time, calligraphic inasmuch as it is subjective. As for myself, I have spent the last 25 years here, searching for the most soul-stirring aspect of visual passions in many spheres. I started by portraying everything I could find in my immediate environment: my family, my home, my city, the places I went to...

Years later, the cinema and, above all, literature, would have a direct influence on my work. Little by little, the camera became a kind of pen nib which I would use to describe day-to-day existence first in the form of an essay and later as a diary, on whose pages I would write of such apparently (and only apparently) contradictory aspects as the literature about the cities I visited and, sometimes, the symbology of a fantastic realism. From this point, I aimed to establish virtual contact with recipients for some of whom the messages would be critical in the sense that they would force them to elude a historic reality conceived as a sequence of errors, while for others, they would be a return ticket to fantasy, with no further explanation required.

The photographers whom I have admired most became involved in photography through concerns which had little to do with the medium. A case in point is Duane Michals, who studied water colour at the

Carnegie Institute in Pittsburg. Later, in 1953, after receiving his diploma in fine arts, he developed an obsessive interest in pictorial productions of a surrealist nature, especially the works of Magritte, Balthus and De Chirico. Not until 1958, when he acquired his first camera in Russia, would he discover his true vocation for photography as such. He spent years and years producing endless sequences until finally, in 1989, his work settled for a style of such exquisite simplicity that it even provided us with the magical recipe transcribed above from *Ingredients for writing songs for fairies*.

Michals was born in McKeesport (Pennsylvania) in 1932. His parents changed his name from Mihal to Michals for the purposes of naturalisation. Beyond any doubt, his work may be considered as the most archetypal of the almost incestuous relationships existing between photography and literature. This, however, was no obstacle to the infiltration of influences from other plastic areas like painting and film narratives as his visual discourse included all nature of resources which would help him understand the affinities and counterpoints of visual account of a photographic origin: from his studied captions, through which many of his sequences became nothing less than photo romances, to his own handwriting on the originals, not forgetting the preparation of a script within the narrowest parameters of fictional narrative, later expressed in photographs.

Taken one by one, the photographs of Duane Michals, his sequences and snapshots, easily translate into a photographic synthesis that could serve as an archetype of all literary discourse. For Michals, obstinately immersed in wordplays because of his obsession for double meanings, which were a boon to him both in his image play and in the rhetorical texts he used in his captions, photography would be nothing without a

text, even though he was aware that, despite his initial ideas, he had the makings of a first-class writer of post-modern photo romances.

Many of them contained a fair amount of the aesthetics of the soap opera, like, for instance, *The Incredible Rick Dick, Superdetective*, where he casts Richard Gere, Joel Grey, Cindy Crawford and Erin Taylor in the leading roles. It is in this film that his use of wordplay, which does not lend itself easily to translation into Spanish, comes closest to that used in his photographic work.

Renard Camús gave a perfect definition of Michals' work when he wrote that "photography in its true sense is the art of duplication *par excellence*". However, this selfsame duplication of reality, this creator of metaphor, was not enough for Duane Michals, who repeated over and over again: "What matters is not the appearance of things but their philosophical nature". The logical question ensuing from this statement is whether their philosophical nature was going to be their actual appearance. As an artist and a thinker, Duane Michals cannot be completely free from this dreadful suspicion.

Quite possibly, his sequences, and also his individual shots, acquire greater forcefulness in the work titled *Max Kozloff*, published by way of an accompaniment to his travelling exhibitions held at a number of U.S. institutions. Particularly noteworthy are his portraits of youth, taken in Pittsburg. These shots would be nothing without the accompanying texts. Of equal interest are the sequences *Person to Person*, *Christ in New York* and the records inspired by the Lewis Carroll stories (especially in the passages about the magical looking-glasses in *Alice in Wonderland*) and the visual metaphors of the surrealists, mentioned earlier, above all those of the Belgian Magritte.

Coming back to Italo Calvino's *Gli amori difficili*, non-photographer Antonino Paraggi could be the archetype of many of the people I have known in the course of my life, either in person or by correspondence, who were searching for something in photography, something they were unable to explain to me although they sensed what it was. After reading this fine work, I turned what was, at the time, a mere premonition into a profile which fitted them all. Paraggi said: "When springtime comes around, hundreds of thousands of citizens go on Sunday excursions, with their camera cases slung over their shoulders. And they take snaps of one another. They go home happy, their knapsacks bulging, and spend the next few days in sweet anxiety, waiting for their photographs to be developed. In some cases, this anxiety is combined with the sweet pleasure deriving from alchemical processes in the dark room, laden with the smell of pungent acids and closed to intrusions by other members of the family. Only when they actually have the photographs before them do they seem to take tangible possession of the day that has passed; only then do the baby with his bucket, the reflection of the sun on the wife's leg, acquire the irrevocable essence of what has been and, as such, may no longer be called into question. Everything else can be drowned for once and for all in the insecure shadow of memory" [9 and 10].

In the Spain of the sixties, when I started taking photographs with an old Kodak Retinette camera which I had inherited from my mother, the most pleasurable moments came when I would hand the camera to the chemical wonder-worker who would develop the film and return it a couple of days later, transformed into a pile of copies (in gloss or matt), saying ceremoniously: "Look, boy, only 25 out of the 36 photographs on the roll have turned out properly". The pleasure I felt at such times was even more intense than the joy I took in the mathematical rituals of

calculating diaphragm and speed to make sure that the position of the sun in relation to the subject of the photograph was right.

Also at that time in Spain, a country of plain, down-to-earth folks, full of associations and groups of theme photographers, snaps of poverty-stricken, angelic little boys, birthday parties, first communions and gaudy brochures produced for the sake of posterity, there were many photographers like Antonino Paraggi. It was just that, unlike him, the immense majority lacked in tenderness and moreover, believed themselves to be in possession of the truth and a false state-of-the-art photographic technology, mainly at the service of the propaganda machines of *Sección Femenina* (an organisation founded within the *Falange* for the purpose of training Spanish women to work in the social services), the CNS (*Confederación Nacional de Sindicatos*, national confederation of trade unions) and the Ministry of Information and Tourism.

More or less on the same lines as many of these photographers, Paraggi performed the executive functions of a going concern and, in photography, found a way of making a little extra on the side. In Paraggi, Calvino sees a philosopher “whose true passion was to discuss both major and minor events with his friends, unravelling the thread of general reasoning from the tangles of the time”.

Just like myself, Paraggi could not be accused of having failed to do his good deed for the day when, during an excursion to a national monument, a beach or a mountain, somebody would ask him to take a family or group photograph. I admit that, on more than one occasion, I have, in my eagerness to please, offered to take photographs of strangers and have felt somewhat spurned when my offer has been turned down. When this happened, I, like Antonino, would take the

máquina fotográfica (lit.: *photograph machine* as it used to be called in Spanish, as opposed to the modern *cámara - camera -*), set in the right position, from the hands of a father or mother who would run to take his or her place in the second row. Then, holding the *máquina* in the right direction, I would press the button.

“For somebody who wishes to recover everything that passes before his eyes,” explained Antonio, “the only coherent way to act is to shoot at least one photograph a minute from the time you open your eyes in the morning to when you go to bed at night.” Speaking of my own experience, I have had the good fortune to take part in sessions with many photographers who take their cameras with them to breakfast, lunch and supper. As time went by and cameras became smaller and smaller, I started to carry mine about with me as a matter of course, like my diary, my handkerchief or my pen. Perhaps just over a decade ago, I thought this was excessive. René Burri, the Swiss photographer with the Magnum agency, along with Cartier-Bresson and his contemporaries, are the paradigms of an attitude which is parallel to photographic instruments, to the point of integrating them biologically as just another part of their anatomy. Years later, from the seventies to the present time, a pleiad of young photographers would resort to literary texts as backup for their works or by way of a different approach. Hence, the new British documentary reporters started obsessively to record day-to-day affairs. To their way of thinking, photography had ceased to be necessarily linked to the exclusive depiction of a raging battlefield, the wars of Fenton, Capa or the opening pages of *Paris Match*, with the Spanish Civil War or the Vietnam War as the subject matter. In a word, at this *fin de siècle*, visual account centres on the capturing of atmospheres to be ordered later in narrative form so as to make up a beautiful book on the triviality of biographical landscapes and intimacy.

In his story, Calvino tells us that, one fine day, our character, Antonino Paraggi, “was kindly asked by one Bice, somebody’s former sister-in-law, and one Lydia, somebody else’s former secretary, to take a snapshot of them while they played with a ball in the waves”. He agreed to do so but as, in the meantime, he had thought up a theory against snapshots, he hastened to tell the two friends about it.

“Girls, what is that leads you to cut these slices of time, one second thick, out of the mobile continuity of your day by the sea? While you’re throwing the ball to each other, you’re living in the present, but as soon as your movements become aware of the camera, you are no longer driven by the pleasure of your game but by that of seeing yourselves some time in the future, of finding yourselves in 20 years’ time on a piece of yellowing photographic paper (*yellowing* in the sentimental sense despite the fact that modern fixing processes keep photographs intact). The liking for a spontaneous, natural photograph of life in a stolen moment kills spontaneity, it drives the present away. Photographed reality at once acquires a sense of nostalgia, of happiness borne away on the wings of time, of a commemoration, even though the photograph was taken as recently as the day before yesterday. And the life you are living so as to photograph that reality is, from the outset, a commemoration of itself. To believe that a snapshot is more genuine than a studied portrait is a prejudice (...).”

These theories of Antonino’s, which I personally do not subscribe to, are more alive than ever in the photojournalism of the end of the century, with its insistence that anybody who stands before a camera should learn the Stanislavski acting method as opposed to following the biochemical school of Meyerhold. The techniques used by the graphic editors of top magazines, including the one and only *Life*, normally consisted of passing the scripts on to the photographers. They probed

deeply into visual communication and, in any event, provided an easy way to control and intervene in the work of the photojournalist. It might even be said that, ultimately, they constituted a form of censorship. A quick glance at any Sunday supplement reveals page after page of characters posing hieratically for a photographer. A good example might be found in the pioneer illustrations of the now academic Alberto Schommer, on the lines of an Estudios Moro cinema commercial, aesthetics 50-60: the *Psychological Photo Series*, with Tarancón, López Rodó, Girón, Suquía..., posing for a wax museum sculptor rather than for a photographer; or, more recently, a wizened Felipe González in front of a studio background set up in his office; or a taxidermist's aesthetics applied to José María Aznar in the middle of the countryside. Both these photographs were used as cover pictures on key magazines designed for the last elections.

It is true that the presence of a camera alters our forms of behaviour. On several occasions, I have observed how a complete row of living beings, all very smart in their tails as they took part in a procession, endeavoured to look natural or simply recover the lost symmetry of the line-up. The people concerned were not members of a military collective but of a civil one: councillors, mayors... Moreover, during the transition to democracy, I embarked upon an experiment: one by one, I took a photograph of the groups of dignitaries leading the Corpus Christi processions in the narrowest street of my hometown. Without warning, I would pop up with my camera in the middle of the cortège and stand in front of the row of town councillors. It was like clockwork: every single one of them hastened to tidy his hair, to adjust his shoulder pads and even to make sure that his flies had not come open. At the same time, when they saw the lens approaching, an artificial grin would appear on their faces in an attempt at the perennial. The grin

became more intense if the camera was equipped with the cumbersome barrel of the telephoto lens.

As for myself, I was, at that time, influenced by a text on the history of the *máquina* and its interrelation with the social and cultural environment: *Technique and Civilisation*, by Lewis Mumford. Referring to the role of photography as a permanent archive of humanity, the text examines the changes in human behaviour since the invention of photography. As Mumford points out, whilst in the early technical stage one spoke to the mirror, producing the biographical portrait and the introspective biography, in the neo-technical stage, one acts for the film. It is what he calls “the step from an introspective psychology to a behaviourist psychology, from Werther’s feelings of bad taste to the public, impassive mask of an Ernest Hemingway”. This is the conclusion that Mumford draws from a literary account in which an aviator appears in underpants in the middle of the desert because his plane has crashed: “Fighting against hunger and death”, he writes in his notes, “I built another raft and this time I took my clothes off before testing it out. I bet I would have made an ideal subject, weighed down with that great load of tackle on my back, dressed in my underwear, for somebody to come along and film me with a candid camera”. In this situation, with the arrival of the camera, the principle of the all-embracing eye of God, or that of the mirror sending back our own reflection, both present in history to date as the only witnesses of our most absolute passive privacy, have changed and been replaced by that of the *photograph machine*: “If the eye is, in reality, absent, then it is falsely improvised with a fragment of consciousness. The change is significant: it is not a question of self-examination but of self-display. It is the result of a public environment created by the camera and the eye that evolved with it”.

How many times have we assumed a studio pose or had the impression that we were being watched by a non-existent lens? At times during our childhood, did we not act as if we were in front of one? Photography is still magical, perhaps more than, or almost as much as books, which change our chemistry, putting us on edge and, in a word, make us into actors.

This was by no means unknown to the masters of the Gulf War, who converted the static illustrations of magazines like *Life* into stills for television broadcasting, at a time when the only thing to be found in magazines was graphic information. Television screens seemed to be swamped with an ever-growing number of Super Nintendo and Sega games and saturated with clumsily sketched planes and warriors or, failing this, soldiers and militarily-clad journalists, posing stiffly as they received instructions from the photographer by remote control. Of the same liking as Bryce and Lydia, they shared in the theories with which Antonino Paraggi chastised his female acquaintances.

Nevertheless, the truth of the matter is that I am the last person to be criticising Antonino for thinking up theories as I, like quite a few other members of the profession, also draw up my own theses. I remember particularly a text which I titled *Bailar con Venus, bailar con Marilyn* (Dancing with Venus, Dancing with Marilyn), about the relationship existing between the snapshot and the photomontage, about the artificial aura acquired by all human behaviour as soon as the presence of a lens is detected. At the time, I wrote: "Creating photomontage at this point of the end of the century is tantamount to creating a beautiful chaos where anything, or almost anything, goes; even those 'decisive instants' of Cartier-Bresson, except that when they are included in a photomontage, they are forced to share scenes with other

actors or a new décor, for which purpose they have to be placed in the hands of an arranger. It is not just a question of whether there is a starry background or a silvery moon, for doing photomontage in no way means making versions or transformations. As with the vague, reminiscent, evocative sounds of New Age music, making a photomontage may become an act of non-communication, but the sort of daily, domestic non-communication to which each of us is accustomed. It is similar to the telegraphic gesticulations and concise signals of those hoping to make a connection but are prevented from doing so by the window of a car as it is driven away. It is a non-communication produced by a lack of adaptation to broadcasting levels, attributable to the photographer on account of his enveloping inaccuracy and the mixture of sensitivities, soul and subjective stores of general knowledge on the part of those receiving his information”.

Coming back, however, to the spheres of reflections on photography and its circumstances, in an article titled *Manuscrito de D. Lyon* (The Manuscript of Danny Lyon), published in *El País* in March 1992, I gathered together some of the thoughts of this photographer, who was born in Brooklyn (New York) in 1942. To my mind, his thoughts are fundamental for the conception of relationships between image and text and their layout on the page. Danny Lyon said: “As far as I’m concerned, everything that falls outside the scope of photography as such is text. Pages of text are the synthesis of word and pictures. And we understand them when we look at them as we look at a photograph. They must be as beautiful as a mediaeval manuscript. If you give yourself up to the reading of these words and pictures, the result is a good story, similar to a novel”. This quotation forms part of Danny Lyon’s introduction to a small exhibition of his photographs, held at the Art Institute of San Francisco in 1969. Concerned with the treatment of

marginal issues, he is a kind of archetype similar to that of the photographers of the latter half of the century who, in their flight from sensationalism, give an undramatic account of the life of those with whom they have compelled themselves to live, with the sole, almost militant obligation to take photographs at a critical juncture.

Thus Danny Lyon opts for the concept of the personal record, stressing wherever possible the establishment of direct contact with the individuals and situations he is portraying: from his forceful shots of life in a Texas gaol (*The Texas Department of Correction, 1967-68*), “where he, alongside the prisoners, had to withstand temperatures of 40°C in August”, to quote the prologue to the book; his photographs, authentic “certificates of job completion”, of the urban destruction seen in *Lower Manhattan (1966-67)*; the tribes of motorcyclists from Wisconsin, Alabama, Chicago, Ohio, Indiana... seen in *Bikeriders (1963-64)*; to his photographic records of the pro-civil rights movements in the south...

Lyon was part of Magnum, whose scope of activity suddenly made him feel uncomfortable: “It was never my intention to write stories, the Magnum people were always asking me for one”, he confessed. “What I had in mind was something with more punch and emotion, based on isolated photographs.” One has the impression that all that structure of fabrication/dissemination of images was like a straitjacket that stopped him from getting on with his work in his own time and way. He never pretended to be a photographer of projects drawn out in time. On the contrary, he went for unusual, isolated shots which, seen afterwards as a whole, rather like an impressionist’s painting, go to make up a seldom-seen corpus.

Above all, Lyon prematurely broke down the wall that divided

photography from other kindred spirits of the medium, whose origins did not lie either in painting or in the theatre... Nor were they to be found in the areas which had traditionally been considered as the roots of the snapshot. It was quite the reverse: the close relationships between literature and photography were his obsession. There had to be an integration of text and image, as he achieved magnificently in *Conversations with the Dead*. This flight from strict photographic language is seen in all his records, especially in the series called *Haiti* (1983-88), where he links cinematographic realism to the static essence of photography. On this point, he said, "It seems to me that there is something intrinsically democratic in photography and realist films".

Returning to Antonino, the main character in our story, after a number of photographic sessions, he fell in love with Bice. First he set about obsessively portraying her dressed in tennis gear. Obstinate, he tried out all the usual stiff poses of somebody having their picture taken, holding the camera all over her body and taking great pains to focus it properly. The only thing was that, in Calvino's account, it was forgotten that both officiants were novices in the reciprocal rite of photographing and were being photographed for the first time. Neither of them had the first clue about the rules of direction and acting. The reason why the photograph failed to satisfy Antonino in any way was very clear and Calvino explains it thus: "It all (the fact that he was unable to take the photograph) comes down to the clothes she was wearing, on account their associations with tennis and the pre-war period... It had to be recognised that a photograph like the one he wanted to take would not work if she was dressed to go out. A certain degree of solemnity, of pomp, as in the official portraits of queens, was required. Only in evening clothes would Bice become a photographic subject, with a low neck that would mark a clear boundary between the whiteness of her

skin and the darkness of the material, accentuated by the glittering jewels; a boundary between the essence of a timeless, almost impersonal woman in her nakedness and the other, social abstraction of the dress, the symbol of a role which is just as impersonal as the drape on an allegorical statue”.

Obviously, the highly personal story told in this photograph ended as stories in which there is an alternative use of photography usually end, where the invasion of privacy by the camera becomes most predominant, in such a way that, with some excuse or another, the operator converts Mappelthorpe, Molinier, Helmut Newton, Saudek... into authors of the Spanish photo romances that were censured in the sixties.

From the outset, photography used countless pretexts to invade the sacred halls of privacy. Literary accounts were its most loyal allies. All the trappings of personal, private conduct were recorded on photographic paper. The camera made the photograph into a mirror of one's innermost being, a form of notes which replaced those that might be written in an exercise book or the handwriting filling the pages of a diary. From Lewis Carroll and his tales overflowing with a repressed collection of paedophilias, protected by the umbrella of strict Victorian morality, to the surrealism of Hans Bellmer, with photographs of erotic dolls, under the direct influence of George Bataille and his work *Histoire de l'oeil* (The History of the Eye). The best-known book by this author was *La poupée* (The Doll), an archetype of all the surrealist demonstrations which took their inspiration from this kind of literary text. Years later, his photographs would be used mainly as illustrations for accounts posing a problem of visual interpretation. Accordingly, his engravings and drawings were used to illustrate some of Bataille's fundamental texts like *Madame Edwarda* and *Histoire de l'oeil*, in addition

to *Mon arrestation du 26 aout* (My Arrest on August 26) by the Marquis de Sade. Then again, as Françoise Duroux rightly pointed out in a superb essay published in *La recherche photographique*, one must not forget the series of photographs that form part of *La croix gamahuchée* (The Swastika), taken in Carcassonne around 1945, or the collection of coloured or otherwise altered photographs like the famous *Nude on a Bicycle*.

Beyond any doubt, his most interesting photographic work is to be found in the pictures of his wife, Unica, who committed suicide in 1970. Bellmer could be the creator of photographic fetishism, the prototype of the advanced surrealist photographer of the first half of this century. He is the author of a book which, in his day, caused a scandal that would simply contribute to the construction of the obscure object of desire as, to quote Duroux: "Bellmer stands apart from surrealist painters and photographers like Dalí and Man Ray, while Bataille stands apart from Breton. The different instruments used, bricolage, drawings, text, engravings, photography, mark out the periods of an even more radical search".

In these photographs, Unica appears naked, her entire body bound with metallic thread: her thighs, her breast, her shoulders... [11]. Bellmer used first one language, then another, depending on his plastic intentions. He resorted to bricolage (a reminder that he was an engineer by profession) to make his doll in 1933; to writing to describe the principles governing his undertaking; to drawing and engraving as accurate, explanatory drafts of what would later be produced [12]. In a remarkable text written by Jacques Lacan as a tribute to Marguerite Duras, the way in which photographic practice was, above all, aimed at overlapping the phantoms of reality is analysed, on the basis of the

above materials. Bellmer, however, did not make dolls with a view to destroying them afterwards. At heart, he looked on himself as a doll that helped him discover his own self, basically thanks to the erotic texts of Jean Baudrillard. His most candid project gained full recognition when he did a live interpretation of his lifetime project. Instead of binding cardboard dolls, he bound his own wife. In connection with this, in *Corpus Delicti*, the essayist Rosalind Krauss would later establish a relationship of identities between the artificial re-creation of woman and its photographic reproduction. Bellmer assimilated the formula whereby erotic or pornographic photography should be approached from the idea that “the sexual economy of the look, especially the viewing of the female body, superimposes the arbitrary distinctions which are, be they acceptable or not, the cultural foundations of acting”.

Picking up the thread of our account of “divergent Peeping Toms”, in accordance with an elementary rule of Darwinism, our photographer, or to be more precise, Italo Calvino’s photographer, Antonino Paraggi, becomes aware at a given moment that he had already stopped that business of being a “photographer/non-photographer” to become somebody for whom photography was, to the point of obsession, the basic means of expression. Naturally, he took this step to maturity in exactly the same way, more or less reflexively, as countless camera operators: precisely when he thought that, through photography, he could go beyond the specific limits set by light and time. There was no better excuse for it than the chance to have a naked body in front of the lens.

In the course of its brief, albeit intense history, photography has learnt a lot about this. I confess to feeling immensely curious about this and the possibility, as yet still open to me, of taking up the position of a tireless voyeur, watching a laboratory developing tank used exclusively

for the work of amateurs. The best nude photographs I have ever seen are the ones sent to be developed at industrial laboratories, the ones taken by amateur photographers to be processed at shops promising that the snaps will be ready in an hour or 30 minutes. Of course, there is no need to mention the scenes recorded with the exclusive complicity of instant Polaroid films, which do not have to undergo the indiscreet processes of a laboratory.

In his search for the way to take an ideal portrait, it struck Antonino that it would be best to take a photograph of Bice in the nude. With this idea in mind, “he went over to Bice and unbuttoned her dress, starting at the collar and moving down the bodice, until he finally slipped it off her shoulders. He had thought of certain nineteenth century photographs of women”. Throughout history, the more affected photographs have used all kinds of literary corpus, whenever possible the catalogue of paedophiles which required text to justify their arguments, thus keeping them free from all suspicion. It was what would later become known as *surreptitious eroticism*, from Lewis Carroll to David Hamilton himself in the seventies. Speaking of the role of the photographer and his personal feelings when dealing with these issues, Carroll explained: “It is said that we photographers are a species of blind people, in the habit of seeing no more than a bit of shadow and light in even the most beautiful of faces; that, insensitively, seldom do we admire and never do we love. And that is nothing more than an illusion that I try to destroy every day”.

All those women who were photographed in the history of photography were later relived by Antonino in the nude photograph that he was going to take of his love, in the sense that, in this way, the nude would be filled with new life: “out of the white photographic paper

emerges the face, the neck, the outline of the bare shoulders, while everything else vanishes into the white background.

“That was the portrait, out of space and out of time, that he now wanted: he was not very sure as to how to go about it but he was set on achieving his aim. He placed the reflector above Bice, placed the camera near her and fiddled about under the cloth to set the lens aperture. He looked. Bice was naked.

“The dress slipped to her feet; she was wearing nothing beneath; she had taken a step forward; no, she had stepped back, it was if her whole body were moving forward inside the frame; she was erect, tall before the camera, calm, looking straight ahead, as if she were alone.

“Antonino sensed that the sight of her was filling his eyes and occupying the full range of vision, it was drawing him from the flow of casual, fragmentary images, concentrating time and space into infinity. And, as if this twofold surprise, in the form of the sight of her and its recording on the plate, were two inter-linked reflexes, he at once pressed the button, reloaded the camera, took another shot, slotted a new plate in, pressed the button again and went on changing plates and taking more shots while he jabbered away from underneath the cloth:

“ – That’s it, now it’s right, that’s it, once more, you look right now, just once more.

“He ran out of plates. He came out from under the cloth. He looked happy. Before him stood Bice, naked, waiting.

“ – Now you can cover yourself up – he said euphorically but hastily –. Let’s go out.”

“Rather put out, she looked back at him”.

What happened to Antonino is a common reaction among many photographers whom I have happened to meet, those for whom what mattered most were the bits of life that they appropriated with their

camera, excited about the idea of transferring them to paper later; bits and pieces to which they attached more importance than to life itself. This is an attitude whose components constitute the act of snatching something and dashing away with the booty to count it, sell it or classify it and have the enjoyment of it afterwards. Sontag hit upon a perfect definition of this photographic attitude when she described it as an “act of possessory subrogation”. Antonino had trapped Bice, which is what he had wanted to do. He had her, latent, on his plates. Without further ado, he must rush off to the laboratory with them, to develop and print them, thereby consummating the act for once and for all.

I think that the moment of flight from the world of the living, when Antonino, in his impatience, was pulled away by the fatal attraction of having tangible proof of the latent images he had captured – by the irrational desire to see the print before giving free rein to his senses – is the magical moment when he ceased to be a “photographer/non-photographer”, the status he had struggled so hard to achieve, to become a “professional photographer”.

From then on, the early theories about snapshots and posing, shared by anyone who has only just acquired a camera, started to fade in his mind. His reflections grew deeper. One day, as was only to be expected, Bice, tired of Antonino’s photographic obsession, walked through the door and never came back.

As far as he was concerned, the fact that he had used nobody else but Bice as his model was just “a question of method. Whatever person or thing you decide to photograph, you should go on taking pictures of that person or thing alone, all the time, at all hours of the day and night”, he explained obstinately. “Photography makes sense only if the

full range of possible images is exhausted.”

Afterwards, in his loneliness, “Antonino floundered into a state of acute depression. He began to write a diary, a photographic one, of course. With his camera round his neck, locked away at home, sunk in an armchair, he took photographs on compulsion as he gazed into nothingness. He was photographing Bice’s absence.

“He collected the photographs in an album: there were ashtrays full of stubs, an unmade bed, a damp patch on the wall. He had the idea of making up a catalogue of everything there is in the world that is unamenable to photography, of everything that systematically remains outside the field of vision not only of cameras but also of men. He spent days on each subject, using up roll after roll, taking breaks that lasted hours so as to follow up the changes in the light and the shadows. One day, he stopped in the corner of a completely empty room, containing nothing but a boiler: he felt tempted to go on photographing that spot and no other until the end of his days”.

This account, which, as we have said, forms part of the work *Gli amori difficili* (published in Spain in 1989), was written by Italo Calvino in 1953, at practically the same time as the birth of one of the most decisive productions in the history of photography of the twentieth century, one of the most closely related to divergent visual literature: that of Robert Frank. I do not know whether this Havana-born author, who would soon go and live in Italy, was familiar with this photographer’s work.

“In time, your face becomes truly yours. It is your work. It has grown old with you. It ends up looking like you,” said Robert Frank in an interview published in the French daily *Libération*, when presenting his mythical exhibition *Lines of My Hand*, a special display for the

International Photography Encounters held in Arles, France, in July 1989. On the same occasion, he compared these encounters to *photography supermarkets* and spoke of his refusal to be involved in them in any way, even by just being present.

The fact of the matter is that, through some strange application of the law of entropy, the fatal attraction between photography and literature as “divergent glances” comes to the fore most vehemently during the late eighties, rescuing or placing a proper value on materials like those of Robert Frank through those which, until then, had scarcely interrelated the two spheres of creation, even with key works such as this one.

Of his photographs, I personally admire the one which I would have most liked to call my own. It belongs to the collection *The Lines of My Hand* and he took it in London in 1952, the year I was born, with a wispy fog as the main theme. He used a black and white film, to which he applied the graining technique. There is a funeral car in the foreground, with a little girl running away, or seeming to be doing so. It must be the picture to have made the greatest impact on me when I saw it published amid the print in *Life* little more than 30 years ago, just as I was becoming more involved in the poetic spaces of photography.

Poetic spaces constitute a territory which is equivalent to a no-man’s-land where image, saturated in minute but intense pieces of time, lets us in on the most personal details, the ones that are not written about in the press. It is where history and all its chattels perceive the intensity of a fraction of a second. Bits of time shared by forms of behaviour that are archetypal of the universal and could well be the photographic reflection of a thousand unwritten pages all in one go; or, if

preferred, that of the whole world seen simultaneously through the Aleph. However, Robert Frank's photographs reflect gardens of the utmost subjectiveness. In their scenes live the images which I have most loved, the ones that are "able to do without words and render all explanations useless", as Lemagny pointed out in the chapter about the founders of modernity and their universe in his book *Histoire de la photographie* (A History of Photography). *Lines of My Hand* is one of the finest photographic texts I have ever encountered. For him, this work "is a world of the individual's solitude in the face of a discontinuous, meaningless reality where the insincere play-acting that the traveller comes across throughout his journey is captured, but also instants of unforeseeable, idiotic, intense poetry: a reflection on the road, a television screen that continues to flicker in a deserted bar, faces in the crowd. A look that puts up resistance..., weary fascination... a crowd whose only weapon against the furore of the modern age is slowness or a vaguely lethargic reflex" (Arnaud Claass).

Jack Kerouac and the beat generation authors in general were the ones to have the greatest influence on Frank's work. It was mutual: Kerouac wrote the introduction to his first work, *The Americans*.

But Frank and his poetic space were not only the starting point, the inspiration of the beat generation writers and poets and many others who would come later; they were also the forerunners of the mixed text, hand-written or typed, where notes were scribbled next to the pictures. It was he who laid the foundations of the visual discourse deriving from a photograph in accordance with the formats and patterns set by photographically-based scales. It was he who retrieved the rules of film narrative, or to be more precise, integrated them into strictly photographic scopes.

The way I see it, Robert Frank, apart from being the all-time master of photographic subjectiveness, alternated the automatism of a photographer taking pictures indiscriminately with the discourse of the solitary traveller. Moved by an overdose of sensitivity, sheltered by the optimum construction of a discourse prepared to absolute technical perfection, by the time the editing stage was reached, he had achieved a complete visual account, parallel to the literary one, within whose space anything could happen. The flaws of the rules in use – images out of focus, scratched, lacking in values – resulted in just the right distance required by the reader's imagination. The photographs are like a return ticket to fantasy, necessary enough to be included in that other photograph, which is full of imprecise, magical stimulants.

Antonino, our theoretical photographer, gave some thought to the matter and even went a little further. Calvino tells of how Antonino was in his "apartment, which was in a complete mess, full of papers, with old, crumpled newspapers covering the floor while he took photographs of it all. The newspaper photographs were also photographed and an indirect link was established between Antonino's lens and that of the distant graphic reporter. In order to produce those black patches, other lenses had been focussed on onslaughts by the police, burnt cars, athletes sprinting, ministers, alleged criminals.

"Now Antonino took particular delight in photographing domestic objects framed in a mosaic of tele-photographs, gruesome blotches of ink on white paper. In his state of motionlessness, he caught himself out envying the life of the graphic reporter who moves around in the wake of the impulses of crowds, bloodshed, tears, parties, crime, the conventions of fashion, the phoniness of official ceremonies; the graphic reporter who records society's extreme situations, the richest and the poorest, the exceptional moments that occur everywhere as each minute passes".

It is my personal view that Antonino was ahead of his time; all the more so if he is considered in the context of Italian neo-realism which, through film-making, was of such great significance for the auteurist photography of his contemporaries, whose sole obsession was to record the society in which they lived. And Calvino continues with his account: “Does it mean that only the state of exception makes sense?” Antonino wondered. “Is the graphic reporter the true antagonist of the Sunday photographer? Do their worlds exclude each other? Or does the one give meaning to the other?” While he was pondering on this, he began to tear up the photographs of Bice, along with the ones of her absence, which had piled up during the months of his passion; to pull down the strips of proofs hanging on the walls; and to cut up the celluloid of the negatives, take the slides out of their frames and heap the debris of his methodical destruction on the newspapers that were scattered on the floor.

“Perhaps true total photography,” he thought, “is a pile of bits of private images on a faded background of killings and coronations.”

Just as these visual poetic spaces (of the archetypal type of Robert Frank, where everything is valid within the aesthetics of pure photography) are created, in the mid-seventies, other plastic expressions that had little to do with the art arose. This had already happened years before but became far more intense at this time. Other three-dimensional spaces began to appear in material form, like specific sets and similar, for which photography, effusively allied with text, was the main ingredient. To take one of the hundreds of authors who have put photography to singular uses, integrating it into their montages, we shall quote Christian Boltanski, whose production I have always followed closely.

Boltanski could well be one of the plastic artists to have shown the greatest vehemence in his three-dimensional reflection of the non-encounters between the conventional platforms of photographic expression and the divergence of their look. Obsessed by the film world, in 1968, he made a short, autobiographical film: *La vie impossible de Christian Boltanski* (The Impossible Life of Christian Boltanski), which he showed for the first time in a box built on wheels, with capacity for six or seven people, in the Le Ranelag projection room. At the same time, he displayed a number of life-sized puppets. Then came film after film, with such unusual, forceful titles as: *L'Homme qui tousse* (The Man Who Coughs), *L'Homme qui lèche* (The Man Who Sucks), *Tous ce dont je souviens* (All I Can Remember) and *Comment pouvons-nous le supporter?* (How We Can Stand It), made jointly with Alain Fleischer in 1969.

Later, he would move towards a new aesthetics, consisting of sending a number of his photographs through the post. He would stick a stamp on them and drop them into the post box. In the main, they were photographs of his brothers and sisters, to which he would add a few words, such as: "Photograph of the artist's sister digging in the sand". He becomes obsessed with the painstaking reconstruction of his youth. Like Marcel Proust, he searches the fields of touch and smell for ways to stimulate his memory beyond the strictly visual spheres. Thus, in his production *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948-1954* (The Reconstruction of Youth), he reproduces the gestures of his infancy and uses plasticine to recycle his most treasured possessions from that period of his life: 3,000 tiny balls of earth, 600 pre-artisanal knives, packets of colour photographs, biscuit tins, bare electric light bulbs... At the same time, he makes a record of the lullabies he used to hear as a child and makes a sculpture out of 900 sugar cubes, exhibited later at the Thelen Gallery in Cologne.

However, it was in the summer of 1971 when he asked a friend of his, Michel D., to show him his family photograph album. It took months to redesign it. Using these documents, he made *The Life of the D. Family*. This time (it was now 1972), he failed in his attempt and became involved in the theatre, with the same themes in his works: *Le Club Mickey* (The Mickey Club) and *Les habits de François C.* (The Suits of François C.). Nevertheless, it was upon his publication *10 portraits photographique de Christian Boltanski, 1946-1964* (10 Photographic Portraits of Christian Boltanski, 1946-1964), that the problem of photographic identity was posed. In this project, Christian Boltanski the child was represented by the image of Christian Boltanski the adult. His year of grace would come in 1975, when he brought out *Modellbilder* (Model Images), a huge catalogue of what he considers to be his most archetypal icons. After that, more and more photographs would appear. Under the generic title *Compositions photographiques* (Photographic Compositions), a compilation is made from a series of snapshots based on a combined theme of scenes of still life and objects commonly found in childhood. After some time, he would go back to the idea of creating what he called “photographic pictures”, full of literary references disconnected from reality, to make *Japanese Compositions*. Christmas tree baubles, toffees, Japanese gardens... the mixture of real and invented symbols takes him, with the excuse of a visual account, into the very core of a great circus of *fin de siècle* art: the disperse universe of the set.

Without doubt, Boltanski played the major, instrumental role in a photography whose roots, both direct and indirect, with their solid literary content, make up the invented spaces of a set; the verb transformed into image in the context of an atmosphere created by the smell of carpet or of varnish reheated by the spotlights of an exhibition room overflowing with unrelated images.

Signs of the past came into their own through the photography used in the exhibition held in Spain in 1988, titled *El Caso* (The Case), in a clear allusion to the newspaper of the same name, which published all the gory details of criminal cases. In France, it was called *Faits Divers* although, as Daniel Soutif rightly points out, the term *divers* is hardly appropriate as most of the cases described concerned “appalling bloody crimes, often involving acts of sexual violence”. It was a combination of material carelessly rephotographed in the early seventies from a magazine of the time, known as *Detective*, and from the Spanish publication, *El Caso*.

I do not know whether photography – all the photography of this *fin de siècle* – will ultimately show the same signs of despair as it did for Antonino Paraggi. I quote him as an archetype who is sufficiently representative of a complete gallery of artists, each with his own genre. As I say, I do not know. I am aware that, to a certain extent, this has already happened even in the most orthodox spheres of the photography of the final years of the millennium, at the time of the Gulf War. I am referring to the editors of the all-important *Life* magazine who, instead of illustrating their articles with pictures taken on the spot, resorted to rephotographing scenes shown on television screens. In a word, they presented us with photographs of the takes televised by CNN, which we had already seen at least one week before on our home television sets. Having blatantly started to use this technique at the time of the Gulf War, they have continued to do so until the present time. I think that, to some extent, they have been suffering from the same syndrome which had prematurely afflicted Antonino in 1958, when, having taken photographs of everything he could find, every inch of his home, he decided to photograph Bice’s *non-presence*: “... he packed all the bits of newspaper into a huge bundle, ready to be thrown away,

but he wanted to take a picture of it first. He arranged the bits in such a way that two halves of photographs from different dailies could easily be seen, to make it look as if they had ended up together by chance. Not content with this, he gently drew out of the bundle a piece of gloss paper from a torn enlargement so that part of it stuck out from the rest. He switched the reflector on; he wanted his photograph to constitute a clear record of the half-crumpled, half-torn images and, at the same time, he wanted their unreality of casual shadows of ink to be sensed and, at the same time, their coalescence of objects charged with meaning, the force with which they clung to the attention of anyone trying to send them away.

“To fit all this into a photograph, it was necessary to acquire an extraordinary technical skill but only then would Antonino be able to stop taking photographs. When all possibilities had been exhausted, at the instant the circle closed in upon itself, Antonino understood that taking photographs of photographs was the only way left open to him and, what was more, the true way which he had, in darkness, been seeking till then”.

Lanzarote, June 1998

Manuel Falces

FOTOGRAFISCHE TEMPERAMENTE

Es gab einen Fotografen, der kategorisch mit dem Modell, von dem, was im Studio geschah, brach und es in eine Fabrik von Ketzereien verwandelte: Jöel-Peter Witkin. Als Kind wurde er Zeuge eines Verkehrsunfalls, als er aus dem Gottesdienst kam, und sah den Kopf eines Mädchens vor seinen Füßen über den Asphalt rollen. Von diesem Vorfall blieb er zeit seines Lebens geprägt und vermittelt ihn der Welt in all seinen Fotografien. Er wusste sehr wohl, dass der Funktionalismus der beste Verbündete des Puritanismus war und benutzte ihn deshalb auch als Instrument. Mit seiner Kamera wendete er dies abwechselnd an, genauso wie es in den Rechtskreisen mit den Regeln zur Anwendung des Rechts, die Gramsci uns lehrte, geschieht. Seiner Heterodoxie verlieh er in Form von Drehbüchern Ausdruck, die von der Verschlagenheit einer verfluchten Tradition beherrscht wurden, genau wie Philosophen und Schriftsteller wie Nietzsche, Proust oder Breton von ihr Gebrauch gemacht hatten in ihren jeweiligen Epochen und jeder

einzelne auf seinem Gebiet. Es war ihm klar, dass man das Muster brechen musste, den Text – und nicht den Kontext – ändern und das Bild der Form gegenüberstellen musste, indem er den Spiritualismus des Barocks in das einfügte, was man für eine obszöne Haltung des Kapitalismus der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts hielt. Auf diese Weise gelang ihm sein bedeutendster Schnappschuss, der des *Man with Dog* (1990 in der Stadt Mexiko aufgenommen) [1], oder seine eigentümliche Version von *Daphne and Apollo* (1990 in Los Angeles gemacht) [2]. Auf dieser Grundlage basieren auch *Vanity* (New Mexico, 1990) oder *Lover of War* (1990) [3]. Es waren Gefühle, die sich zusammen mit einer spürbaren Heterodoxie entwickelten, die er mit Fotografen und Menschen verschiedener Herkunft, die über das Medium nachdachten, gemeinsam hatte. Für sie hatte der Rahmen des Konventionellen keine sehr andere Bedeutung als die, die für mich ein paar vermeintliche Fußstapfen einiger anonymer Dinosaurier haben, auf die der Dichter José Ángel Valente und ich gestoßen waren, als wir die fotografischen Szenarien für das von uns verfasste Buch *La memoria y la luz* (Die Erinnerung und das Licht) über den Zauber von Cabo de Gata rekonstruierten [4,5,6,7 und 8].

Dort drängen sich alte Bilder, und immer wenn man sie betrachtete oder in ihnen las, wurde den Wörtern neues Leben verliehen. Fotografie und Wort brachen den Zauber der dokumentarischen Berufung der Momentaufnahme. Beide drangen in das Reich der poetischen Wälder und zerstörten alle Kristalle, die glaubten, ein Foto sei ein Beweisstück der Erinnerung über viele Jahrhunderte. Auf einer alten Schutthalde einer Goldmine fanden wir die Spuren einiger Dinosaurier, die nie existiert haben. Das einzige, was davon im Laufe der Zeit übriggeblieben ist, sind die Spuren anderer Barbaren, die diese im Auftrag der Behörden vernichteten, indem sie sie einebneten und eine Reihe absurder Bäume

auf ihr pflanzten. Labyrinth, die inzwischen schon verschwunden sind. Diese Landschaft hat für mich als Hintergrund für eine Fotomontage gedient, mit dem Tuch der Veronika und dem Antlitz Christi als Hauptmotiv. Es ist das einzige, was davon übrig geblieben ist. Damit wurde das Zeugnis einer Vergangenheit, die zum Urbild einer Gesellschaft gehört, vernichtet und die Erinnerung verhüllt.

Zu einigen dieser Momentaufnahmen schrieb ich, dass sie aus einer Gegend stammen, wo das Gedächtnis mit dem Licht verschmilzt. Jetzt bin ich in einer anderen – Lanzarote –, die ihre Erinnerung und ihre Landschaft wie eine gleichgesinnte Seele mit der meinigen teilt. Wo der Stein leicht zu übersetzen ist, sowohl im Schweigen als auch im Wort, denn es ist das Bild und das Licht, die Erinnerung und die Verwirrung eines Moments, in dem das Gedächtnis plötzlich ausgelöscht scheint. Sonderbare Gebiete, wandlungsfähig auf erdichteten Bühnen unter den unendlich polyedrischen Formen des dichterischen Raums und seinen unzähligen Erscheinungsformen. Diese Schauplätze, die ein Potential von Bildern waren, die nach und nach mit anderen Verkleidungen in jedem von uns wiederauferstehen. Eine Gebetsstätte, wo der Priester, der Krieger der Sterne sich fragt *What Killed The Dinosaurs?* (Was hat die Dinosaurier ausgerottet?).

Die Geschichte, die ich erzählen werde, hat sich innerhalb der Grenzen dieser Gebiete abgespielt, die sowohl reell als auch imaginär sind.

Als ich diesen Text in Angriff nahm, war ich unschlüssig, ob ich von zwei entgegengesetzten Formeln ausgehen sollte. Die erste war der Versuch, die „literarischen Zutaten, die für das Schreiben von Feengesängen notwendig sind“ fotografisch zu kombinieren oder in anderen Worten: „Das Vermischen des Gezwitschers von Kolibrinestlingen, das Schweigen der

Pilze, das Krächzen wilder Adlerküken, das Rauschen des Meeres in einer Seemuschel, das Knistern eines Regenmantels, das Fallen eines Würfels, Kirschsafte zum Aufzeichnen von Notizen, ein glückbringendes vierblättriges Kleeblatt und eine Kristallkugel, um zu sehen, was die Zukunft bringt.“ Das war das Rezept, das der Fotograf Duane Michals bezüglich einer magischen Fotografie gab, eingetaucht in Texte, und in der am Ende das Bild aus dem Wort steigt wie die Augen aus dem Licht.

Die andere Alternative war eine Geschichte, die sich in einer Berbersiedlung zutrug. Der Held der Geschichte war ein junger Mann mit Namen Idriss, eine literarische Erfindung einer jener Schriftsteller, die am meisten auf die Fotografie zurückgegriffen und – warum auch nicht? – dieses Medium in ihrem Werk benutzt haben: Michel Tournier. Dieser Schriftsteller stand in enger Verbindung mit der Welt der Fotografie und gründete vor fast 30 Jahren das Fotofest *Rencontres Internationales de la Photographie* in Arles. Der Text ist ein Klassiker der zeitgenössischen Erzählungen mit dem Titel *La goutte d'or* (Der Goldtropfen). Darin wird beschrieben, wie das Schicksal von Idriss, dem jungen Berber, sich an dem Tag änderte, als eine blondhaarige Ausländerin ein Foto von ihm machte und ihm versprach, es ihm von Paris aus zu schicken. Nachdem die Zeit verstreicht, ohne dass dieses Versprechen gehalten wird, fühlt der junge Mann – der im Schoße eines Volkes geboren wurde, das eine tiefe Ehrfurcht vor Bildern verspürt – dass er etwas von sich selbst verloren hat und verlässt sein Heim, um diese Fotografie zurückzubekommen. Das Saharamuseum von Beni Abes, das Studio eines Fotografen von Bechar, die Zauberin von Oran, die Werbespots, die Schaufensterpuppen, das Fernsehen, die erotischen Träume der *Peepshows*, alle Gesichter und verderblichen Mächte des Bildes führen Idriss auf der Suche nach seiner entflohenen Seele in Versuchung. In *La goutte d'or* entreißt Michel Tournier die ältesten Mythen der modernen Welt der Vergessenheit,

verleiht ihnen neues Leben und schafft als Romanschreiber und Dichter das fatale Spiel, das den Menschen mit der Welt konfrontiert und das sich hier um ein Foto dreht.

Schließlich entschied ich mich für einen Mittelweg, indem ich einen Text wählte, den ich für die zwischen der Fotografie und der Literatur bestehenden Beziehungen für exemplarisch halte: eine Erzählung von Italo Calvino, die zwischen dem Komischen und dem Tragischen liegt, enthalten in dem 1970 zusammengestellten Band *Gli amori difficili*. Es handelt sich um eine Sammlung von Geschichten über die Schwierigkeit der Kommunikation zwischen Personen, die aufgrund irgendeines unerwarteten Umstandes eine emotionale Beziehung nicht eingehen konnten. In diesem Buch teilt sich Antonio Paraggi, ein Fotograf, der kein Fotograf sein wollte, die Seiten mit den frustrierten Liebesabenteuern eines Badenden, eines Lesers, eines Soldaten, eines Reisenden.... In Wirklichkeit war es eine Geschichte mehr unter den vielen Geschichten, die erzählen „wie ein Paar es niemals schafft, das erste, minimale affektive Band zu knüpfen, obwohl alle dafür notwendigen Voraussetzungen zu bestehen scheinen.“

Von der Sicht eines Fotografen aus, der über sein eigenes Werk nachdenkt, konstruiert Italo Calvino in *Gli amori difficili* eine besonders tiefgehende Erzählung über die Besessenheit, die ein so magisches Mittel wie die Fotografie hervorruft, das zugleich so kaligrafisch und subjektiv ist. Ich persönlich habe hier seit mehr als 25 Jahren die aufregendsten Aspekte der visuellen Leidenschaften auf vielen Gebieten gesucht. Ich begann damit, alles, was zu meiner engsten Umgebung gehörte, abzubilden: meine Familie, mein Haus, meine Stadt, wohin ich ging...

Jahre später war mein Werk direkt vom Kino und vor allem von der

Literatur beeinflusst. Die Kamera verwandelte sich nach und nach in eine Art kalligrafische Feder, die in der Form eines Essays und danach eines Tagebuchs für mich dazu diente, Seite für Seite den Alltag zu erzählen, unter –anscheinend, aber auch nur anscheinend so gegensätzlichen Aspekten – wie die der Zeugnisse der Stadt sein konnten, die ich besuchte, und gelegentlich die Symbologie eines phantastischen Realismus. Von diesem Ausgangspunkt aus versuchte ich, die Reize auf wirkungsvolle Art und Weise aufzunehmen, die für einige kritische Botschaften waren, Anlass zur Flucht aus einer historischen Realität, die als eine Abfolge von Irrtümern verstanden wurde, und für andere eine Hin- und Rückfahrkarte zur Fantasie, ohne jegliche andere Erklärung.

Die Fotografen, die ich am meisten bewundert habe, kamen zur Fotografie, indem sie an dieses Medium durch andere Interessen herangeführt wurden, die nur indirekt damit zusammenhängen. Zum Beispiel Duane Michals, der im Carnegie-Institut von Pittsburgh Aquarellmalerei studierte und sich später, 1953, zur Zeit seines Kunst diploms wie besessen für die Bildwerke surrealistischen Zuschnitts interessierte, speziell für die von Magritte, Balthus und De Chirico. Erst 1958 entdeckte er seine wahre Berufung als Fotograf in der UdSSR, wo er seine erste Fotokamera erwarb. Jahre später, nachdem er unzählige Fotoserien geschaffen hatte, entschied er sich 1989 für eine exquisite Einfachheit, bis zu dem Punkt, uns in *Dinge, die zum Schreiben von Feengesängen erforderlich sind* das magische Rezept anzubieten, das zuvor wiedergegeben wurde.

Michals wurde 1932 in McKeesport (Pennsylvania) geboren. Seine Eltern änderten seinen Namen von Mihal in Michals um, um ihn zu amerikanisieren. Sein Werk kann zweifellos als der Archetypus der – fast inzestuösen – Beziehungen zwischen der Fotografie und der Literatur

angesehen werden, was nicht heißen soll, dass er nicht auch von anderen plastischen Künsten beeinflusst ist, wie zum Beispiel der Malerei oder der filmischen Erzählung. Er bezog in seinen visuellen Diskurs Mittel aller Art ein, die helfen sollten, die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten der visuellen Erzählung fotografischen Ursprungs zu verstehen: von seinen sorgfältig gewählten Bildunterschriften, die viele seiner Fotoserien in wahrhaftige Fotoromane verwandelten, bis hin zum handgeschriebenen Text auf den Originalen und die Ausarbeitung eines Drehbuchs, den strengsten Parametern der Romanliteratur folgend, das er später in fotografische Aufnahmen umsetzte.

Einzeln betrachtet verwandelten sich die Fotos von Duane Michals, ihre Sequenzen und Momentaufnahmen sehr leicht in die fotografische Synthese, die als Leitbild aller literarischen Diskurse dienen könnte. Versessen auf die Wortspiele aufgrund seiner Obsession für die Verdoppelung – das ihm sowohl bei dem Spiel mit Bildern als auch bei den rhetorischen Texten, die ihm als Bildunterschrift dienten, so gelegen kam – könnte für ihn die Fotografie nicht ohne den Text bestehen, ohne zu vergessen, dass er sich trotz seiner ersten Fotoarbeiten in einen ausgezeichneten Schreiber von Fotoromanen der Postmoderne verwandeln konnte.

Zahlreiche dieser Aufnahmen erinnerten an die Ästhetik der rührseligen Fernsehserien, zum Beispiel die *The Incredible Rick Dick*, *Superdetective* betitelte, in der er als Helden Richard Gere, Joel Grey, Cindy Crawford und Erin Taylor wählt. Gerade in diesem Film erreichen die Wortspiele, die nur schwer aus dem Englischen zu übersetzen sind, einen einzigartigen Parallelismus zu seinem Werk.

Renard Camús definierte sein Werk sehr treffend, als er schrieb,

dass die „richtig verstandene Fotografie par excellence eine Kunst der Verdoppelung“ ist. Es ist jedoch gerade diese verdoppelnde, metapherschaffende Funktion der Realität, die Duane Michals nicht zufrieden stellte, der Hunderte von Malen wiederholte: „Das Wichtige ist nicht das Aussehen der Dinge, sondern ihre philosophische Natur.“ Demnach muss man sich fragen, ob ihre philosophische Natur ihr wahres Aussehen sein würde. Der Künstler und Denker Duane Michals konnte diesen schrecklichen Verdacht nicht loswerden.

Seine Sequenzen – und einzelne Abbildungen – erlangen vielleicht eine größere Aussagekraft in dem Werk *Max Kozloff*, eine Veröffentlichung, die Wanderausstellungen seiner Arbeiten in verschiedenen nordamerikanischen Einrichtungen begleitete. Unter ihnen sind seine in Pittsburg aufgenommenen Jugendbilder hervorzuheben – Momentaufnahmen, die ohne die sie begleitenden Texte nicht existieren könnten –, die Serien *Person to Person*, *Christ in NY* und die in den Erzählungen von Lewis Carroll inspirierten Aufnahmen – speziell in den Landschaften der verzauberten Spiegel von *Allice in Wonderland* –, sowie die visuellen Metapher der Surrealisten, die schon erwähnt wurden, insbesondere die des Belgiers Magritte.

Um auf *Gli amori difficili* von Italo Calvino zurückzukommen: Antonino Paraggi, der *Nichtfotograf*, könnte der Archetypus vieler Personen sein, die ich im Laufe meines Lebens getroffen habe – oder die mir geschrieben haben – und in der Fotografie etwas suchten, was sie mir nicht erklären konnten, obwohl sie ahnten, um was es sich handelte. Nach der Lektüre dieser wunderschönen Seiten, tat ich etwas, was zu diesem Zeitpunkt nur eine Vorahnung war und sich in das Muster verwandeln sollte, in das alle hineinpassten. Paraggi sagte: „Im Frühling machen Tausende von Leuten sonntags einen Ausflug mit der

umgehängten Kamera. Und sie fotografieren sich. Sie kommen zufrieden mit einem überfüllten Rucksack zurück, verbringen die Tage voll süßer Ungeduld, die entwickelten Fotos erwartend (eine Ungeduld, die einige noch durch den Genuss verstärken, der ihnen die alchemistischen Manipulationen in der Dunkelkammer bereitet, zu denen die Familienmitglieder keinen Zugang haben, mit dem strengen Geruch von Säuren in der Nase). Wenn sie endlich die Fotos vor sich liegen haben, um den vergangenen Tag greifbar zu besitzen, erst dann erlangt die Geste des kleinen Kindes mit dem Eimer, der Reflex der Sonne auf dem Bein der Ehefrau die Unwiderruflichkeit, von dem was war und was nicht mehr angezweifelt werden kann. Der Rest kann in den unsicheren Tiefen unserer Erinnerung versenkt werden.“ [9 und 10]

Im Spanien der sechziger Jahre, als ich begann, Fotos mit einer alten Retinette-Kamera von Kodak zu machen, die ich von meinem Vater geerbt hatte, war der angenehmste Teil, die Kamera diesem Hexenmeister zu übergeben, der die Chemie beherrschte und der dir nach Entwicklung der Filme zwei Tage später eine Handvoll Kopien zurückgab – glänzend oder matt – mit dem typisch fachmännischen Urteil: „Kind, von den 36 Fotos des Films sind nur 25 etwas geworden. Dieses Vergnügen war sogar noch intensiver als das Ritual der mathematischen Berechnung der Blende und Geschwindigkeit, um die richtige Einstellung für die jeweiligen Lichtverhältnisse zu finden.

Auch in jenem Spanien unter dem Franco-Regime, wo die Verbände und Vereinigungen von monothematischen Fotografen im Überfluss vorhanden waren, überschwemmt von Momentaufnahmen von engelhaften Kindern, Geburtstagen, Ersten Kommunionen und grellbunten Broschüren, durch die man versuchte, in die Ewigkeit einzugehen, gab es viele Fotografen wie Antonino Paraggi. Nur dass es

den meisten Fotografen im Gegensatz zu ihm an Zärtlichkeit fehlte und diese außerdem glaubten, im Besitz der Wahrheit und einer falschen fotografischen Spitzentechnologie zu sein, hauptsächlich im Dienste der Propagandaapparate der Abteilung für Frauenangelegenheiten, des Staatlichen Gewerkschaftsverbands (CNS) und des spanischen Ministeriums für Information und Fremdenverkehr.

Wie viele dieser Fotografen bekleidete Paraggi einen leitenden Posten in einem Produktionsbetrieb und benutzte die Fotografie als Nebenbeschäftigung, um seine Finanzen aufzubessern. Calvino sieht in ihm einen Philosophen, „dessen wahre Leidenschaft darin bestand, mit seinen Freunden die kleinen und großen Ereignisse zu kommentieren und einzelne verstrickte Angelegenheiten zu entwirren, um so die tieferen Gründe aufzudecken.“

Genauso wie ich selbst, konnte Paraggi nicht der unterlassenen Hilfeleistung bezichtigt werden, wenn während eines Ausflugs zu einem nationalen Denkmal, einem Strand oder in die Berge im Augenblick der Aufnahme eines Familien- oder Gruppenfotos der Beistand eines Außenstehenden erforderlich war. Ich gestehe, dass ich mich mehr als einmal bereitwillig dazu angeboten habe, und manchmal habe ich mich sogar etwas geärgert, wenn man mich nicht darum gebeten hat. In diesen Fällen nahm ich, genauso wie Antonino, den Fotoapparat, der schon von der Mutter oder dem Vater eingestellt worden war, die dann fortliefen, um sich in der zweiten Reihe aufzustellen. Dann drückte ich, in die angegebene Richtung zielend, auf den Auslöser.

„Für diejenigen, die all das, was vor ihren Augen geschieht, festhalten wollen“, erklärte Antonino, „besteht die einzige Möglichkeit, den Zusammenhang zu erhalten, darin, mindestens ein Foto pro Minute zu

schießen, von dem Moment an, wenn man morgens die Augen öffnet, bis zum Schlafengehen.“ Ich persönlich hatte das Glück, Tage zu verbringen mit vielen dieser Fotografen, die die Fotokamera normalerweise bei dem Frühstück, Mittagessen und Abendessen neben dem Besteck liegen haben. Im Laufe der Jahre und mit den immer kleineren Kameras sind diese zu einem Teil meines täglichen Gepäcks geworden, genauso wie mein Notizbuch, ein Taschentuch oder ein Kugelschreiber. Vor vielleicht etwas mehr als zehn Jahren schien es mir übertrieben. René Burri, der Schweizer Fotograf der Agentur Magnum stellt zusammen mit Cartier-Bresson und den Kollegen seiner Generation ein Paradigma einer Haltung dar, die parallel zu dem fotografischen Instrument ist, bis zu dem Ausmaß, diese biologisch als ein Teil mehr in ihre Anatomie einzugliedern. Jahre später, von den siebziger Jahren bis heute, hat ein Kreis junger Fotografen auf die literarischen Texte als Grundlage für ihr Werk oder auch zu anderen Zwecken zurückgegriffen. So waren die neuen britannischen Dokumentalisten regelrecht darauf besessen, das alltägliche Leben auf unverblünte Weise darzustellen. Für sie stand die Fotografie nicht mehr notwendigerweise mit der ausschließlichen Abbildung der Grausamkeiten eines Kampfes, den Kriegen von Fenton, von Capa oder den ersten Seiten von *Paris Match*, mit dem spanischen Bürgerkrieg oder dem Vietnamkrieg als Hauptmotiv in Verbindung. All dies läuft darauf hinaus, dass sich die bildliche Erzählung am Ende dieses Jahrhunderts auf das Einfangen von Stimmungsbildern konzentriert, die danach, in Form einer Erzählung geordnet, das wunderschöne Buch der Trivialität der biografischen und intimen Landschaften bilden sollten.

Calvino erzählt, dass eines schönen Tages „eine gewisse Bice, ehemalige Schwägerin von irgendjemandem, einer gewissen Lydia, ehemalige Sekretärin von irgendjemand anderem, Antonino Paraggi, unseren Helden, darum bat, eine Momentaufnahme zu machen, während

sie in den Wellen Ball spielten. Er sagte ja, aber, da er inzwischen eine Theorie gegen die Momentaufnahme entwickelt hatte, zögerte er nicht, sie den beiden Freundinnen zu unterbreiten.

„Was bringt euch Mädels dazu, aus der bewegten Kontinuität eures Tagesablaufs diese Stücke Zeit herauszuschneiden, die nur eine Sekunde andauern? Während ihr euch den Ball zuwerft, lebt ihr in der Gegenwart, kaum schleicht sich jedoch in eure Gesten das Bewusstsein ein, fotografiert zu werden, ist es nicht mehr das Vergnügen des Spiels, das euch bewegt, sondern das, euch in der Zukunft zu sehen, euch in zwanzig Jahren auf einem gelblichen Karton wiederzufinden (gelblich in einem sentimental Sinn, denn die modernen Fixierungstechniken erhalten die Fotografien unverändert). Die Freude an dem spontanen, natürlichen Foto, das vom Lebendigen gemacht wird, tötet die Spontaneität, verscheucht die Gegenwart. Die fotografierte Realität nimmt sofort einen nostalgischen Charakter an, einer auf den Flügeln der Zeit entflohenen Freude, einer Erinnerung, obwohl es ein Foto von vorgestern ist. Und das Leben, das ihr lebt, um es zu fotografieren, ist schon von Anfang an eine Erinnerung an sich selbst. Zu glauben, dass die Momentaufnahme wirklicher ist als das gesessene Portrait, ist ein Vorurteil (...).“

Diese Theorien von Antonino – die ich persönlich nicht teile – sind in dem Fotojournalismus am Ende des Jahrhunderts gültiger denn je; demnach hat jeder, der sich vor eine Kamera stellt, die Interpretationsmethode Stanislavskis zu lernen, die mit der biomechanischen Schule von Meyerhold konkurriert. Die Techniken der Herausgeber der großen Zeitschriften, wie sogar *Life* selbst, arbeiteten gewöhnlich auf der Grundlage, den Fotografen Drehbücher zu geben. Dies hatte einen starken Einfluss auf die Art, visuelle Kommunikation anzubieten, und war auf jeden Fall eine einfache Methode der Kontrolle,

des Eingriffs in die Arbeit des Fotoreporters und letztendlich der Zensur. Man braucht nur irgendeine Sonntagszeitung durchzublättern, sie sind voll von Persönlichkeiten, die feierlich für einen Fotografen posieren. Als Beispiel könnten die Illustrationen des Altmeisters der Fotografie Alberto Schommer dienen, die ihrer Zeit voraus waren – in der Art einer Anzeige eines Kinosaals der Moro-Studien, Ästhetik der 50er und 60er Jahre, die *Psychologischen Fotos* von Tarancón, López Rodó, Girón, Suquía..., die anstatt für einen Fotografen für einen Modellierer eines Wachsmuseums Modell stehen. Andere Beispiele aus der jüngeren Zeit sind ein versteinertes Felipe González vor einer Studiokulisse, die in sein Büro gebracht worden war, oder eine Abbildung von José María Aznar inmitten einer ländlichen Gegend, deren Ästhetik eher an das Ausstopfen von Tieren erinnert. Beide Bilder waren Titelblätter von Informationsmagazinen, die für die letzten Wahlen herausgegeben worden waren.

Gewiss ändert die Gegenwart der Kamera unser Verhalten. Mehrmals habe ich feststellen können, wie eine ganze Reihe von Persönlichkeiten, die – im Frack – an einer Prozession teilgenommen haben, sich hoch aufrichteten, Natürlichkeit vortäuschten oder einfach die verlorenen Symmetrien an ihrem äußeren Erscheinungsbild wieder herstellten. Es handelte sich nicht um Personen, die zu einem militärischen, sondern zu einem zivilen Kollektiv gehörten: Stadträte, Bürgermeister.... Mehr noch, während der Übergangszeit nach dem Franco-Regime begann ich, ein Experiment durchzuführen: Ich porträtierte systematisch die Vorsitzenden der Corpus Christi Prozessionen in der engsten Straße meiner Stadt. Plötzlich tauchte ich mit der Kamera inmitten des Prozessionszuges auf, gegenüber der Reihe von Stadträten. Es funktionierte immer: Alle begannen, sich die Haare zurechtzupfen, rückten ihre Schulterpolster zurecht und

überprüften sogar, ob alle Knöpfe des Hosenschlitzes geschlossen waren. Gleichzeitig verzogen sich ihre Gesichter zu einem künstlichen Lächeln, wenn sie das Objektiv erscheinen sahen, als wollten sie sich verewigen, was noch viel deutlicher wurde, wenn die Kamera mit einem beeindruckenden Teleobjektiv versehen war.

Ich persönlich war damals von einem Text über die Geschichte des Fotoapparats und seiner Interrelation mit dem sozialen und kulturellen Medium beeinflusst: *Techniques and Civilisation*, von Lewis Mumford. Als er auf die Rolle der Fotografie als permanentes Archiv der Menschheit Bezug nimmt, werden dort die Änderungen, die sich im menschlichen Verhalten nach ihrer Entdeckung vollzogen haben, untersucht. Während man in der eotechnischen Phase mit dem Spiegel sprach und so das biographische Porträt und die introspektive Biografie entstand, agiert man – laut Mumford – in der neotechnischen Phase im Gegensatz dazu für den Film. Er nennt dieses Phänomen „den Übergang einer introspektiven Psychologie auf eine verhaltensbezogene Psychologie, von den Gefühlen schlechten Geschmacks des Werther bis zur gleichgültigen Maske, die Ernest Hemingway in der Öffentlichkeit aufsetzte.“ Zu diesem Schluss gelangt Mumford, indem er von einer literarischen Erzählung ausgeht, in der nach einem Flugzeugabsturz ein Pilot in Unterhosen mitten in der Wüste auftaucht: „Im Kampf gegen den Hunger und den Tod“, schreibt er in seinem Notizbuch, „habe ich ein anderes Floß gebaut, und dieses Mal zog ich meine die Kleider aus, um es auszuprobieren. Mit all diesem Gerümpel auf dem Rücken und in Unterhosen wäre ich gewiss ein großartiges Opfer für eine versteckte Kamera gewesen.“ In dieser Situation hat sich infolge der Erfindung des Fotoapparats das Prinzip des Auges Gottes geändert, das immer auf uns schaut, oder das des Spiegels, der uns selbst wiedergibt, die beide bis zum heutigen Tag in der Geschichte als einzige Zeugen unserer passiven

Intimität in ihrem höchsten Ausdruck zugegen gewesen sind und vor kurzem durch das der Kamera ersetzt wurden: „Wenn das Auge in der Wirklichkeit abwesend ist, wird es fälschlicherweise mit einem Fragment des eigenen Gewissens improvisiert. Die Änderung ist bedeutsam: kein Selbstprüfung, sondern Selbstdarstellung. Das ist das Resultat eines öffentlichen Lebens, das Konsequenz der Kamera ist, und des Auges, das sich mit ihr entwickelt hat.“

Wie oft haben wir nicht schon ein besonderes Gesicht aufgesetzt, weil wir glaubten, dass uns ein nicht existierendes Objektiv beobachtet? Haben wir nicht als Kinder manchmal für dieses Objektiv geschauspielert? Die Fotografie ist weiterhin Zauber, vielleicht mehr noch als die Bücher, oder zumindest so sehr wie sie. Sie versetzt uns in Aufregung und Spannung und macht uns letztendlich zu Schauspielern.

Das wussten die Führer des Golfkriegs nur zu gut, die die strategischen Illustrationen der Zeitschriften – wie *Life* – in ein feststehendes Bild in den Fernsehapparaten verwandelten, die uns damals nicht mehr als Infographie vermittelten. Von den Fernsehbildschirmen ergriffen immer mehr Super Nintendo- und Segaspiele Besitz, voll von Flugzeugen und ungeschickt gezeichneten Kriegern oder auch Soldaten und Reporter in Militäruniformen, die von dem Fotografen aus der Entfernung dirigiert, steif posierten. Genau dieser Geschmack ist in den Theorien, mit denen Antonino Paraggi Bice und Lydia bestrafte, wiederzufinden.

Natürlich habe ich nicht das Recht, Antonino zu kritisieren, denn wie viele die sich dieser Tätigkeit widmen, habe auch ich Theorien aufgestellt. Ich kann mich besonders an einen Text erinnern, den ich *Bailar con Venus, bailar con Marilyn* (*Mit Venus tanzen, mit Marilyn tanzen*) nannte, der von der

bestehenden Beziehung zwischen der Momentaufnahme und der Fotomontage und dem Maß an Künstlichkeit, die jegliches menschliche Verhalten in der Gegenwart eines Objektivs annimmt. Damals schrieb ich: „Jetzt, am Ende des Jahrhunderts kommt, eine Fotomontage zu machen, einer wunderschönen Unordnung gleich, wo alles oder fast alles hineinpasst. Sogar bis zu diesen „entscheidenden Augenblicken“ von Cartier-Bresson, nur dass diese, wenn sie in eine Fotomontage integriert werden, die Szenen mit anderen Schauspielern oder mit einem neuen Bühnenbild teilen und darum bearbeitet werden müssen. Die Frage ist nicht nur, ob dabei ein Sternenhintergrund oder ein silbriger Mond verwendet wird. Denn eine Fotomontage herzustellen, bedeutet auf keinen Fall, Versionen oder Transformationen zu machen. Genauso wie die ungenauen und Erinnerungen heraufbeschwörenden Klänge der New Age Musik (ein Begriff, von dem keine konkrete und unumstrittene Übersetzung existiert) kann eine Fotomontage in eine fehlende Kommunikation münden, jedoch eine alltägliche fehlende Kommunikation, an die wir gewöhnt sind. Ähnlich wie die der telegrafischen Grüße und knappen Gesten, derjenigen, die sich verständigen möchten, und die Verständigung jedoch durch das Fenster eines fahrenden Autos verhindert wird. Eine fehlende Kommunikation, die durch die fehlende Anpassung der Kommunikationsniveaus hervorgerufen wird, verursacht durch den Fotografen und seine einhüllende Ungenauigkeit und die Andersartigkeit von Empfindungen, Stimmungen und die persönlichen kulturellen Erinnerungen derer, die seine Information empfangen.“

Um jedoch auf die Überlegungen über die Fotografie und ihre Umstände zurückzukommen: In einem Artikel mit der Überschrift *El manuscrito de D. Lyon* (Das Manuskript von D. Lyon), der in der spanischen Tageszeitung *El País* im März 1992 veröffentlicht wurde, gab ich einige Gedanken dieses Fotografen wieder, der 1942 in Brooklyn

(New York) geboren wurde. Ich halte Lyon für die Konzeption der Beziehungen zwischen Bild und Text und ihre schriftliche Niederlegung für eine Schlüsselfigur. Danny Lyon sagte: „Für mich ist alles, was nicht zu der eigentlichen Fotografie gehört, Text. Die Seiten mit Text sind eine Synthese des Wortes und der Bilder. Und wir verstehen sie, wenn wir sie wie eine Fotografie anschauen. Sie müssen schön sein wie ein mittelalterliches Manuskript. Wenn sich jemand der Lektüre dieser Worte und dieser Bilder hingibt, ist das Resultat eine gute Geschichte, die einem Roman gleicht.“ Dieses Zitat gehört zu einer Einführung, mit der Danny Lyon 1969 eine kleine Ausstellung seiner Fotografien im Art Institute of San Francisco vorstellte, die auf der Behandlung von Randthemen basiert. Er ist eine Art Archetypus, ähnlich wie die Fotografen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die, vor dem Sensationalismus fliehend und ohne Dramatik, das Leben von denen erzählen, mit denen sie leben mussten, mit der einzigen, fast militanten Verpflichtung, ihre Fotos in Grenzsituationen zu machen.

So setzt Danny Lyon auf das Konzept des *personal record* oder der „persönlichen Eintragung“, mit dem Schwerpunkt auf dem direkten Kontakt mit den Personen und Situationen, die er porträtiert. Seit seinen eindrucksvollen Abbildungen des Lebens im Gefängnis von Texas, *The Texas Department of Correction (1967-68)*, „wo er zusammen mit den Gefangenen im Monat August Temperaturen von mehr als 40°C aushielt“, wie es im Vorwort seines Buches heißt, oder die Momentaufnahmen: wahrhafte „Bauabnahmebescheinigungen“ der städteplanerischen Zerstörung des *Lower Manhattan (1966-1967)*, die Motorradfahrergangs, *Bikeriders (1963-64)*, von Wisconsin, Alabama, Chicago, Ohio, Indiana... bis hin zu seinen fotografischen Aufnahmen der Bürgerrechtsbewegungen des Südens...

Lyon war Mitarbeiter der Magnum-Agentur, wo er sich bald nicht mehr wohl fühlte: „Ich hatte nie die Absicht, Geschichten zu schreiben, die Leute von Magnum wollten immer irgendeine Geschichte von mir“, gesteht er. Was ich mir vorstellte, war etwas Härteres und Gefühlvolleres auf der Grundlage von Einzelfotos. Es macht den Eindruck, dass diese ganze Struktur der Herstellung/Verbreitung von Bildern ein Korsett darstellte, das ihn nicht frei arbeiten ließ. Er strebte nie an, ein Fotograf der langwährenden Projekte zu sein, sondern entschied sich im Gegenteil dazu, einzelne Aufnahmen zu machen, die hinterher zusammen gesehen – als handele es sich um einen Impressionisten –, eine Einheit bilden.

Lyon riss schon früh die Mauer nieder, die die Fotografie von anderen gleichgesinnten Seelen des Mediums trennte, deren Ursprünge weder in der Malerei noch im Theater lagen und auch nicht in jenen Bereichen, die herkömmlicherweise als die Wurzeln der Momentaufnahme angesehen worden waren. Im Gegensatz dazu war er von den engen Beziehungen zwischen der Literatur und der Fotografie besessen: Text und Bilder mussten integriert werden, so wie es ihm meisterlich in *Conversations with the Dead* gelang. Eine Flucht vor den strengen fotografischen Sprachen, die sich in all seinen Aufnahmen offenbart, vor allen Dingen in der Serie *Haiti* (1983-1988), wo er den filmischen Realismus mit der Statik der Fotografie verknüpft. Er versicherte diesbezüglich: „Ich glaube, dass das Wesen der Fotografie und des realistischen Kinos etwas Demokratisches beinhaltet.“

Doch nun zurück zum Helden unserer Geschichte, Antonino: Nachdem Bice mehrere Male Modell gesessen hatte, verliebte er sich in sie. Zuerst fotografierte er sie auf besessene Art und Weise mit einem Tennisdress bekleidet. Die Steifheiten desjenigen, der Modell steht,

nutzend machte er hartnäckig Versuche, indem er die Kamera über ihren ganzen Körper gleiten ließ, dann innehielt und den Fotoapparat sorgfältig einstellte. In der Erzählung von Calvino wurde jedoch vergessen, dass beide Neulinge in dem – gegenseitigen – Ritual waren, nämlich das erste Mal zu fotografieren und fotografiert zu werden, wobei sowohl dem einen als auch dem anderen die Regeln der Regie und die der Darbietung fremd waren. Das Resultat des Fotos gefiel Antonino überhaupt nicht. Der Grund war klar, und Calvino fand folgende Erklärung: „An allem schuld [dass er das Foto nicht machen konnte] war das Kleid, das an das Tennisspiel und die Vorkriegszeit erinnerte... Er musste zugeben, dass ein Foto, wie das, das er machen wollte, mit einem normalen Kleid nicht machbar war. Eine gewisse Feierlichkeit, ein gewisser Prunk, wie die offiziellen Fotos der Königinnen, war nötig. Nur in einem Abendkleid würde Bice sich in ein fotografisches Thema verwandeln, mit einem Ausschnitt, der die klare Grenze zwischen dem Weiß der Haut und der dunklen Farbe des Stoffs markiert, unterstrichen von dem Glitzern der Juwelen, eine Grenze zwischen dem Wesen einer zeitlosen Frau, fast unpersönlich in ihrer Nacktheit, und der anderen Abstraktion, sozialer Art, der des Kleides, Symbol einer Rolle, die genauso unpersönlich wie die Hüllen einer allegorischen Statue ist.“

Wie bei dieser Art von Porträt zu erwarten war, stößt die Kamera in die intimsten Sphären vor, wie in allen diesen Geschichten, in denen der alternative Gebrauch der Fotografie eine Rolle spielt, und der Fotograf verwandelt sich mit der ein oder anderen Entschuldigung in Mappelthorpe, Molinier, Helmut Newton, Saudek oder in einen Autor der spanischen Fotoromanen, die in den 60er Jahren der Zensur zum Opfer fielen. Wie ein Archetypus einer Radioserie, mit dem Fotografen in der Hauptrolle, „näherete Antonino sich Bice, begann, die die Knöpfe

am Hals und über der Brust zu öffnen, das Kleid über ihre Schultern gleiten zu lassen. Es waren ihm bestimmte Fotografien aus dem 19. Jahrhundert eingefallen, bei denen auf dem weißen Karton das Gesicht, der Nacken, die Konturen der entblößten Schultern zum Vorschein kommen und alles andere in weiß verschwimmt”.

Von Anfang an drang das Medium unter Tausend Ausreden bis in die persönlichsten und intimsten Bereiche vor. Dabei waren die literarischen Erzählungen seine treuesten Verbündeten. Nichts war vor der Kamera sicher. Sie verwandelte die fotografische Kopie in einen Spiegel des Allerpersönlichsten, eine Art von Notizen, die die handgeschriebenen Aufzeichnungen auf den Seiten eines Tagebuchs ersetzten. Von Lewis Carroll und seinen farbigen Schilderungen, voll von unterdrückter Pädophilie, geschützt von dem Schirm einer eisernen viktorianischen Moral, bis zum Surrealismus von Hans Bellmer, mit Fotos von erotischen Puppen, direkt von George Bataille und seinem Werk *Histoire de l'oeil* (Die Geschichte des Auges) beeinflusst. Das bekannteste Buch dieses Autors war *La poupée* (Die Puppe), das Urbild aller surrealistischen Ausdrucksformen, die in dieser Art von literarischen Texten inspiriert waren. Jahre später sollten seine Fotografien hauptsächlich der Illustration von Erzählungen gewidmet sein, die nur schwer visuell umzusetzen waren. So illustrierten seine Stiche und Zeichnungen wichtige Schriften von Bataille wie *Madame Edwarda* und *Histoire de l'oeil*, und auch des Marquis de Sade: *Mon arrestation du 26 aout* (Meine Festnahme am 26. August). Ebenso bemerkenswert sind jedoch auch die Fotoserie, die bis 1945 in Carcason aufgenommen wurden, die zu der *La croix gamahuchée* (Das Hakenkreuz) gehören, und eine Sammlung von kolorierten oder bearbeiteten Fotografien, wie die berühmte Aufnahme *Nackter auf Fahrrad*, wie Françoise Duroux in einem wunderschönen, in *La recherche*

photographique veröffentlichten Essay so treffend bemerkte.

Sein interessantestes fotografisches Werk waren zweifellos die Fotos von Unica, seiner Frau, die 1970 Selbstmord beging. Vielleicht ist Bellmer der Erfinder eines fotografischen Fetischismus, Prototyp des surrealistischen Fotografen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Er ist der Autor eines Werks, das zu seiner Zeit einen Skandal hervorrief, der nur dazu beitrug, das dunkle Objekt der Begierde zu konstruieren, denn Duroux schreibt: „Bellmer nimmt Abstand von den surrealistischen Fotografen und Malern, wie Dalí oder Man Ray, so wie Bataille sich von Breton distanziert. Die verschiedenen verwendeten Instrumente – Bastelarbeiten, Zeichnung, Text, Stiche, Fotografie – kennzeichnen die Etappen einer immer radikaleren Suche.“

Auf diesen Fotos erscheint Unica nackt, ihr ganzer Körper ist in einen Metallfaden gewickelt: ihre Oberschenkel, ihre Brüste, ihre Schulter... [11]. Je nach seinen plastischen Zielvorgaben Bellmer benutzte abwechselnd verschiedene Sprachen. Als Ingenieur griff er auf Basteltechnik zurück, um 1933 seine Puppe zu bauen, auf die Schrift, um die Prinzipien darzustellen, denen sein Unternehmen folgte, auf die Zeichnung und auf den Stich als präzise Schemata, die das erklärten, was später sein Werk darstellen sollte [12]. In einem eindrucksvollen Text, den Jacques Lacan zu Ehren von Marguerite Duras schrieb, wurde – von diesen Materialien ausgehend – analysiert, wie die fotografische Praxis speziell darauf ausgerichtet war, die Geister der Realität zu verscheuchen. Bellmer war jedoch kein Puppenfabrikant, um diese danach zu foltern; im Grunde genommen sah er sich als eine Puppe, die ihm half, sich selbst zu entdecken, hauptsächlich dank der erotischen Texte von Jean Baudrillard. Sein authentischstes Werk entstand, als er das Projekt seines Lebens an einem lebenden Objekt verwirklichte.

Anstatt die Puppen in Karton zu kleiden, tat er dies mit seiner eigenen Frau. Danach stellte die Essayistin Rosalind Krauss in *Corpus Delicti* dazu eine Beziehung von Identitäten zwischen der künstlichen Neuerschaffung der Frau und ihrer fotografischen Umsetzung her. Bellmer ging von der Formel aus, dass die erotische oder pornografische Fotografie von der Idee aus verstanden werden sollte, dass die „sexuelle Wirtschaftlichkeit des Blicks – insbesondere des Blicks auf den weiblichen Körper – die willkürlichen Unterscheidungen, die die Darstellung kulturell ausmachen, überlagert, unabhängig davon, ob diese akzeptierbar sind oder nicht.“

Um jedoch auf den Leitfaden unserer Erzählung der „divergierenden Voyeurs“ zurückzukommen, wurde, einer elementaren Regel des Darwinismus folgend, unserem Fotografen Antonino Paraggi – oder bessergesagt dem von Italo Calvino – zu einem bestimmten Zeitpunkt bewusst, dass er nicht mehr „Fotograf, Nichtfotograf“ war, und er verwandelte sich in jemanden, der von der Idee besessen war, dass die Fotografie sein grundlegendes Ausdrucksmittel darstellt. Offensichtlich gelangte er zu dieser Reife auf die gleiche Weise wie die Mehrzahl der Fotografen, die sich zu diesem Thema mehr oder weniger Gedanken machten. Just in dem Moment, indem man denkt, dass man mit ihr die konkreten Grenzen, die von dem Licht und der Zeit auferlegt werden, überschreiten kann. Und dafür gibt es keine bessere Entschuldigung als die Möglichkeit, einen nackten Körper vor dem Objektiv zu haben.

Von all dem hat die Fotografie im Laufe ihrer kurzen, jedoch bewegten Geschichte viel gelernt. Ich gestehe meine enorme Neugier diesbezüglich und ziehe die – noch nicht vereitelte – Möglichkeit – in Betracht, mich in einen ständigen Voyeur der Entwicklung von

Amateuraufnahmen zu verwandeln. Die besten Aktaufnahmen, die ich in meinem Leben gesehen habe, waren diejenigen von Amateurfotografen, die in den Geschäften mit industriellen Fotolabors, wo man die entwickelten Filme in einer Stunde oder in 30 abholen kann, abgegeben werden. Noch viel authentischer sind die Aufnahmen mit Polaroidkamera, die noch nicht einmal dem indiskreten Blick des Labors standhalten müssen.

Auf der Suche nach dem idealen Porträt kam Antonino auf die Idee, dass es am besten war, Bice nackt zu fotografieren. Dazu „näherete Antonino sich Bice, begann, die die Knöpfe am Hals und über der Brust zu öffnen, das Kleid über ihre Schultern gleiten zu lassen. Es waren ihm bestimmte Fotografien aus dem 19. Jahrhundert eingefallen.“

„Im Laufe der Geschichte haben die gewagtesten Fotografen alle möglichen Arten von literarischen Körpern instrumentalisiert, vorzugsweise die der Pädophilien, die auf den entsprechenden Texten basierten, um ihre Themen zu rechtfertigen und keinen Verdacht zu erregen. Dieses Phänomen wurde im nachhinein als *versteckte Erotik* bezeichnet, von Lewis Carroll bis zu niemand anderem als David Hamilton in den siebziger Jahren. Hinsichtlich der Rolle des Fotografen und seiner persönlichen Empfindungen, wenn er mit diesen Themen konfrontiert wird, erklärte Carroll: „Man sagt von uns, den Fotografen, dass wir wie Blinde sind, mit der Gewohnheit, in den schönen Gesichtern, die wir selten bewundern und niemals lieben, nicht mehr als ein bisschen Licht und Schatten zu sehen. Und das ist nur eine Illusion, die ich jeden Tag zu zerstören versuche.“

Alle diese in der Geschichte der Fotografie porträtierten Frauen wurden damals von Antonino in der Aktaufnahme, die er von seiner Freundin letztendlich machte, wiederbelebt, denn er selbst begann

erneut zu leben: „Auf dem weißen Karton kommen das Gesicht, der Nacken, die Konturen der entblößten Schultern zum Vorschein, und alles anderes verschwimmt in Weiß.

Das war das raum- und zeitlose Porträt, das er jetzt wollte: Er wusste nicht wie, aber er war entschlossen, dieses Ziel zu erreichen. Er richtete den Scheinwerfer auf Bice, kam mit der Kamera immer näher, wandt sich unter dem Tuch, um die Öffnung des Objektivs zu regulieren. Er schaute. Bice war nackt.

„Das Kleid war bis zu den Füßen herabgeglitten; sie trug nichts darunter; er war ein Schritt vorwärtsgegangen, nein, ein Schritt zurück, es war, als ob sich ihr ganzer Körper im Bild nach vorne bewegen würde. Sie stand da, hochaufgerichtet, vor der Kamera, ruhig, geradeaus blickend, als ob sie alleine wäre.

Antonino fühlte, dass ihn der Anblick von ihr durchdrang, das gesamte Blickfeld einnahm und ihn von den zufälligen und fragmentarischen Bildern loslöste, Zeit und Raum schienen unendlich. Und als ob diese Überraschung des Anblicks und des Eindrucks auf der Platte zwei miteinander verbundene Reflexe wären, drückte er sofort auf den Auslöser, lud die Kamera erneut, drückte den Auslöser, legte eine weitere Platte ein, drückte den Auslöser, und fuhr so fort, während er halb erstickt unter dem Tuch stammelte:

„So ist's richtig, jetzt ja, genau so, so ist's richtig, nochmal, so kommst du gut raus, nochmal.’

„Die Platten waren ihm ausgegangen. Er kam unter dem Tuch hervor. Er war froh. Vor ihm stand Bice, nackt, und wartete.”

„Jetzt kannst du dich wieder anziehen’, sagte er euphorisch, aber schon in Eile, ‚lass uns ausgehen.’

„Sie schaute ihn verwirrt an.“

Was Antonino passiert war, war eine für viele Fotografen, die ich

kennengelernt habe, typische Reaktion, für die das Wichtigste die Ausschnitte vom Leben waren, die sie sich mit ihrer Kamera mit der Illusion aneigneten, sie dann auf Papier zu bringen. Stücke, die ihnen sogar noch wichtiger waren als das Leben selbst. Diese Haltung besteht darin, dem Leben Stücke zu entreißen und schnell mit der Beute zu fliehen, um sie zu erzählen- materialisieren-einzuordnen und sich danach daran erfreuen zu können. Sontag definierte diese fotografische Haltung treffend, als er sie als einen „Akt der Inbesitznahme“ einstufte. Antonino hatte Bice schon gefangen – das war es, was er wollte –, er hatte sie auf seinen Platten verborgen. Jetzt ging es darum, sofort mit ihnen sofort ins Labor zu fliehen, um sie zu entwickeln, auf Papier zu kopieren und auf diese Weise den Akt zu vollbringen.

Ich denke, dass dieser Moment der Flucht aus der Welt der Lebenden, angetrieben von der fatalen Attraktion, ungeduldig, die eingefangenen Bilder entwickelt zu sehen, aufgrund des irrationalen Verhaltens, diese auf Papier sehen zu wollen, anstatt seinen Sinnen freien Lauf zu lassen, der magische Augenblick ist, in dem Antonino aufhört, der „Fotograf Nichtfotograf“ zu sein –ein *Status*, für den er so sehr gekämpft hatte – um sich in einen „professionellen Fotografen“ zu verwandeln.

Von diesem Zeitpunkt an wurden die ersten Theorien über die Momentaufnahme und die Pose mehr und mehr ausgefeilt, von all jenen, die seit kurzer Zeit eine Kamera in ihren Händen gehalten haben. Seine Überlegungen waren tiefgehend. Wie zu erwarten war, hatte Bice bald von der fotografischen Besessenheit Antoninos genug und verließ ihn.

Für ihn war die Tatsache, in seinen Fotografien ausschließlich Bice als Sujet benutzt zu haben allein „eine Frage der Methode“. „Egal welche

Person oder Gegenstände man sich entscheidet zu fotografieren, man muss sie immer fotografieren und nur sie, zu jeder Tageszeit und in der Nacht“, erklärte er hartnäckig. “Die Fotografie hat nur Sinn, wenn alle möglichen Bilder erschöpft sind.”

Danach, in seiner Einsamkeit, „überfiel Antonino eine tiefe Depression. Er begann, ein Tagebuch zu führen: fotografisch natürlich. Antonino ging nicht mehr aus dem Haus. Mit der Kamera um den Hals gehängt, in einem Sessel versunken, machte er zwanghaft Fotos, ins Leere blickend. Er fotografierte die Abwesenheit von Bice.

Er sammelte die Fotos in einem Album: Man sah Aschenbecher voll von Zigarettenstummeln, ein ungemachtes Bett, einen nassen Fleck an der Wand. Es kam ihm in die Idee, einen Katalog zusammenzustellen, von all dem, was in der Welt nur mittels der Fotografie erfasst werden kann, von all dem, was systematisch außerhalb des Blickfelds liegt, nicht nur dem der Kameras, sondern auch dem der Menschen. Er verbrachte Tage mit jedem Thema, brauchte ganze Filmrollen auf, ließ die Zeit zwischen den einzelnen Aufnahmen verstreichen, um die Änderungen des Lichts und des Schattens zu erfassen. Eines Tages hielt er vor einer völlig leeren Ecke des Zimmers inne, wo eine Leitung eines Warmwasserbereiters zu sehen war und sonst nichts: Er war versucht, diesen Punkt und keinen anderen bis zum Ende seiner Tage immerfort zu fotografieren.”

Diese Erzählung, die, wie schon erwähnt Teil des Werkes *Gli amore difficili ist*, wurde von dem Italiener Italo Calvino 1953 geschrieben, fast zur gleichen Zeit wie eines der wegweisenden Werke der Geschichte der Fotografie des 20. Jahrhunderts, das am engsten mit der divergierenden visuellen Literatur zusammenhängt, nämlich das von Robert Frank. Mir ist nicht bekannt, ob der Autor, der in La Habana

geboren wurde und in jungen Jahren nach Italien zog, das Werk jenes Fotografen kannte.

„Dein Antlitz verwandelt sich mit der Zeit wirklich in das deine. Es ist dein Werk. Es ist mit dir alt geworden. Am Ende ähnelt es dir“, erklärt Robert Frank in einem Interview mit der französischen Tageszeitung *Libération*, als seine mythische Ausstellung *Lines of My Hand*, Spezialausgabe zum Anlass des Internationalen Fotografentreffens, in Arlés, Frankreich, im Juli 1989 präsentiert wurde. In diesem Zusammenhang hob er hervor, dass die Fotografie zu einem regelrechten Supermarkt geworden ist und dass diese Preisverleihung keine Ausnahme darstellt. Deshalb lehnte er es ab, dazu beizutragen und weigerte sich sogar, persönlich zu erscheinen.

Die fatale Attraktion zwischen der Fotografie und der Literatur, als „divergierende Blicke“, manifestiert sich nämlich aufgrund der ungewöhnlichen Anwendung des Gesetzes der Entropie am Ende der achtziger Jahre mit einer größeren Vehemenz, und trägt dazu bei, das Werk von Robert Frank wiederauferstehen oder ihm zumindest eine gerechte Beurteilung zuteil werden zu lassen, durch diejenigen, die vorher beide Schaffensbereiche praktisch nicht in Verbindung gebracht hatten, sogar im Fall von so entscheidenden Werken wie diesem.

Ich persönlich bewundere eine bestimmte Aufnahme von ihm, die ich gern selbst gemacht hätte. Diese entstand 1952, dem Jahr in dem ich geboren wurde, und gehört zu der Sammlung *Lines of My Hand*. Das Sujet ist ein sich auflösender Nebel in Schwarz-Weiß mit Grobkorntechnik aufgenommen. Ein Leichenwagen erscheint im Vordergrund und ein Mädchen flieht – oder scheint zu fliehen. Ich glaube, dass diese Aufnahme auf mich einen tiefen Eindruck gemacht hat, als ich sie in der Zeitschrift

Life vor mehr als 30 Jahren veröffentlicht sah, zu einer Zeit, zu der ich den poetischen Gefilden der Fotografie näher kam.

Poetische Gefilde, die dem Niemandsland ähneln, wo das Bild, voll von winzigen und zugleich eindringlichen Stücken der Zeit uns die persönlichsten Dinge erzählt, über die die Zeitungen keine Auskunft geben. Wo die Geschichte und alle historischen Gegebenheiten auf die Intensität eines Augenblicks reduziert werden. Stücke der Zeit, wo urbildliche Verhaltensweisen des Universellen zusammentreffen, die durchaus ein fotografischer Reflex – in einer einzigen Handlung – von Tausenden von ungeschriebenen Seiten sein könnten. Oder vielleicht die der gesamten Welt, die gleichzeitig durch den „Aleph“ gesehen wird. Bei den Fotos von Robert Frank werden jedoch die Gärten der Subjektivität in ihrem höchsten Ausdruck widergespiegelt. In seinen Szenen leben die Bilder, die ich am meisten schätze, diejenigen die „das Wort nicht brauchen und jegliche Erklärung überflüssig ist“, wie Lemagny im Kapitel seiner *Histoire de la photographie* (Geschichte der Fotografie) erklärt, das von den Gründern der Moderne und ihrer Welt handelt. *Lines of My Hand* ist einer der schönsten fotografischen Texte, die ich je gesehen habe. Für ihn ist dieses Werk „die Welt der Einsamkeit des Individuums gegenüber einer diskontinuierlichen Realität ohne Sinn, wo die unehrlichen Komödien festgehalten werden, auf die der Reisende während seiner Route stößt, jedoch auch Augenblicke einer unvorhersehbaren, irrsinnigen und intensiven Poesie: ein Reflex auf der Landstraße, der unaufhörlich flimmernde Bildschirm eines Fernsehapparats in einer menschenleeren Bar, Gesichter in der Menge. Ein Blick, der uns standhält..., ermüdete Faszination..., eine Menge, die der modernen Raserei nur die Langsamkeit oder einen vagen lethargischen Reflex entgegenhalten kann“ (Arnaud Claass).

Jack Kerouac und die Autoren der *Beat generation* im allgemeinen waren diejenigen, die auf sein Werk den größten Einfluss hatten. Jack Kerouac seinerseits hat die Einführung zu Franks erstem Werk *The Americans* verfasst.

Frank und seine poetischen Gefilde waren jedoch nicht nur der Ausgangspunkt, die Inspiration für die Schriftsteller und Dichter der *Beat generation* und viele nachfolgende Generationen. Hier liegen auch die Ursprünge der Mischung des handschriftlichen oder maschinengeschriebenen Texts, in dem Frank die Bilder mit Notizen versah. Er war derjenige, der den Grundstein des visuellen Diskurses einer Aufnahme auf der Grundlage von Formaten und Mustern, die von fotografischen Maßstäben abhingen, setzte und die Regeln der filmischen Erzählung in die ausschließlich fotografischen Bereichen einfließen ließ – oder genauer gesagt, integrierte.

Für mich ist Robert Frank nicht nur der Meister des fotografischen Subjektivismus *par excellence*, sondern er änderte auch den Automatismus eines Fotografen, der unüberlegt mit dem Diskurs eines einsamen Reisenden Porträts anfertigte. Geleitet von einer übermäßigen Empfindsamkeit, geschützt durch die optimale Konstruktion eines mit höchster technischer Perfektion ausgearbeiteten Diskurses, erreichte er auf der Stufe der Edition eine komplette visuelle Erzählung – parallel zu der literarischen –, in deren Raum alles passieren konnte. Die Nichteinhaltung der vorgegebenen Regeln – unscharfe Einstellungen, verkratzte, wertlose Bilder... – verliehen ihm genau die richtige Distanzierung, die die Vorstellung des Lesers erfordert. Fotos, die eine Hin- und Rückfahrkarte zur Fantasie darstellen, die nötig ist, um sie in diese andere Fotografie, die voll von ungenauen und magischen Anreizen ist, zu integrieren.

Antonino, unser theoretischer Fotograf, stellte dazu Überlegungen an und ging sogar noch etwas weiter. Calvino erzählt, dass Antonino sich in seiner „unaufgeräumten Wohnung befand, voll mit Papieren und alten zerknitterten Zeitungen auf dem Boden, und er fotografierte sie. Die Fotos in den Tageszeitungen wurden auch fotografiert und zwischen seinem Objektiv und dem weit entfernten Bildreporter entstand ein direktes Band. Um diese schwarzen Flecken herzustellen, hatten die Linsen anderer Objektive Polizeieinsätze, verkohlte Autos, rennende Athleten, Minister und Sträflinge aufgenommen.

Antonino fühlte jetzt ein besonderes Vergnügen, die Haushaltsgegenstände, die in ein Mosaik von Telefotos eingerahmt waren, zu fotografieren, brutale Tintenflecken auf weißem Papier. Von seiner Unbeweglichkeit aus erwischte er sich dabei, wie er das Leben des Bildreporters beneidete, der den Impulsen der Menge, dem vergossenen Blut, den Tränen, den Volksfesten, dem Verbrechen und den Konventionen der Mode, den offiziellen Anlässen folgt; der Bildreporter, der die Extremsituationen der Gesellschaft dokumentiert, die Reichsten und die Ärmsten, die außergewöhnlichen Augenblicke, die jederzeit und überall passieren.“

Ich persönlich denke, dass Antonio seiner Zeit voraus war, vor allem wenn man ihn im Zusammenhang mit dem italienischen Neorealismus sieht. Dieser übte einen groben Einfluss auf die kreative Fotografie seiner Zeitgenossen aus, die ständig und ausschließlich ihr gesellschaftliches Umfeld aufnahmen. Und Calvino erzählt seine Geschichte weiter: „Soll das heißen, dass nur der Ausnahmezustand einen Sinn hat?“, fragte sich Antonio. „Ist der Bildreporter der wahre Widersacher des Sonntagsfotografen? Schließen sich ihre Welten gegenseitig aus, oder gibt der eine dem anderen einen Sinn?“ In Gedanken versunken fing er an, die Fotos mit oder ohne Bice, die sich

in den Monaten seiner Leidenschaft angehäuft hatten, zu zerstückeln, die Streifen mit Probeaufnahmen von den Wänden zu reißen, das Zelluloid der Negative zu zerschneiden, die Diapositive auseinander zunehmen und die Reste dieser systematischen Zerstörung über die auf dem Boden verstreuten Zeitungen zu häufen.

„Vielleicht“, dachte er, „ist die wirklich totale Fotografie ein Haufen von Fragmenten privater Bilder vor einem verschlissenen Hintergrund von Gemetzeln und Krönungen.“

Mitte der siebziger Jahre (auch Jahre zuvor, aber ab diesem Zeitpunkt verstärkt), ebenso wie diese bildlich-dichterischen Räume geschaffen wurden – auf die Art des Urbilds von Robert Frank, wo alles in den ästhetischen Code der reinen Fotografie passt – tauchten auch andere plastische Erscheinungsformen auf, die wenig mit ihnen zu tun hatten. Andere Räume kamen zum Vorschein – in drei Dimensionen – wie jene Installationen und ähnliche Werke, deren Hauptzutat das innig mit dem Text vereinte Medium der Fotografie war. Um einen herauszugreifen aus Hunderten von Künstlern, die von der Fotografie einen eigentümlichen Gebrauch machten, indem sie sie in ihre Montagen einfügten, wäre Christian Boltanski zu erwähnen, dessen Werke ich immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt habe.

Möglicherweise handelt es sich bei ihm um einen der bildenden Künstler, die mit größter Tatkraft die fehlende Verbindung zwischen den herkömmlichen Bühnen der fotografischen Äußerung und dem Schweifen seines Blickes dreidimensional ausgedrückt hat. Vom Kino besessen drehte er 1968 einen autobiografischen Kurzfilm: *La vie impossible de Christian Boltanski* (Das unmögliche Leben des Christian Boltanski). Dieser Film wurde im Saal Le Ranelag in einer Kiste auf Rädern, in die 6 oder 7 Zuschauer passten, uraufgeführt. Gleichzeitig stellte er einige Marionetten

in Körpergröße aus. Danach folgte ein Film dem anderen mit so solch außergewöhnlichen Titeln wie: *L'Homme qui tousse* (Der Mann, der hustet), *L'Homme qui lèche* (Der Mann, der schleckt), *Tous ce dont je me souviens* (Alles an das ich mich erinnere) oder: *Comment pouvons-nous le supporter?* (Wie wir es ertragen können), 1969 in Zusammenarbeit mit Alain Fleischer gedreht.

Später setzt er auf eine neue Ästhetik, die darin bestand, die zahlreiche Fotografien per Post zu versenden. Auf alle Aufnahmen klebte er eine Briefmarke, die er dann in den Briefkasten warf. Hauptsächlich handelte es sich um Fotos von seinen Geschwistern, auf die er ein paar Zeilen schrieb, zum Beispiel: Fotografie der Schwester des Künstlers beim Graben am Strand. Die ausführliche Rekonstruktion seiner Jugend lässt ihm keine Ruhe. Wie Marcel Proust sucht er die Spuren der Erinnerung jenseits des strikt visuellen Gebiets in den Bereichen des Tast- und Geruchsinneres. So reproduziert er in seinem Werk *Die Rekonstruktion der Jugend* seine Kindheit und stellt mit Knet seine persönlichsten Gegenstände dieses Zeitraums wieder her: 3000 Erdklumpen, 600 vorhandwerkliche Messer, Schachteln voller Farbfotografien und in Bündel geordnete, mittelmäßige Schwarzweißaufnahmen, blecherne Keksbüchsen, blanke Glühbirnen.... Zugleich nimmt er eine Schallplatte auf mit den Kinderliedern, die man ihm vorgesungen hatte und formt aus 900 Zuckerstückchen Skulpturen. Diese wurden später in der Thelengalerie in Köln ausgestellt.

Im Sommer 1971 bat er einen seiner Freunde, Michel D., ihm sein Familienalbum zu zeigen. Er brauchte Monate, das Album neu zu entwerfen. Ausgehend von diesen Dokumenten rekonstruierte er *Das Leben der Familie D.*. Damals scheiterte sein Versuch (im Jahre 1972), und er wechselte zum Theater über mit gleichbleibender Thematik in seinen

Werken: *Le Club Mickey* (Der Mickey-Club) und *Les habits de François C.* (Die Trachten des François C.). Es war jedoch seine Veröffentlichung *10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (10 Porträtaufnahmen von Christian Boltanski, 1946-1964), die ihn veranlasste, das Problem der fotografischen Identität aufzuwerfen. In diesem Projekt wurde der Junge Christian Boltanski von seinem Erwachsenenbild dargestellt. Sein erfolgreichstes Jahr ist 1975, als er mit *Modellbilder* einen immensen Katalog herausgibt von dem, was er als seine urtypische Ikone bezeichnet. Danach kommen Fotos und noch mehr Fotos. Unter dem Genre *Die fotografischen Kompositionen* sind Momentaufnahmen in einer Serie zusammengestellt, die als Motiv eine Mischung von Stilleben und alltäglichen Gegenständen der Kindheit haben. Später nimmt er den Plan wieder auf, das zu schaffen, was er „fotografische Gemälde“ nannte, die beladen sind mit zahlreichen, von der Realität losgelösten literarischen Bezügen, und stellt *Die japanischen Kompositionen* her. Weihnachtsbaumkugeln, Bonbons, japanische Gärten... unter dem Vorwand einer Bildergeschichte wird die Mischung von realen und erfundenen Symbolen in den Knotenpunkt eines großen Kunstzirkus des Endes des Jahrhunderts eingeführt: das zerstreute Weltall der Montage.

Ohne Zweifel ist Boltanski der bedeutsamste Anwender einer Fotografie, deren von literarischem Inhalt vollgesaugte Wurzeln direkt oder indirekt die erfundenen Räume einer Montage. Das Verb ist zum Bild geworden vor dem Hintergrund einer Atmosphäre, die geschaffen ist vom Geruch des Teppichbodens und dem von Scheinwerfern erwärmten Lack in einem Ausstellungssaal, der von unzusammenhängenden Bildern strotzt.

Die Hinweise auf die Vergangenheit werden durch die Fotografie

seines 1988 in Spanien ausgestellten Werks mit dem Titel *El Caso* (Der Fall) offenbar, eine klare Anspielung auf die spanische Boulevardzeitung. In Frankreich wurde es *Verschiedene Ereignisse* genannt. Wie Daniel Soutif diesbezüglich bemerkt, zeigt das Werk eher wenig an Verschiedenheiten, da es sich hauptsächlich aus „grauenhaften, blutigen Verbrechen, die oft mit Anzeichen sexueller Gewalt ausgeschmückt sind“ zusammensetzt. Es handelt sich teilweise um anfangs der siebziger Jahre grob wiederfotografierten Stoff aus einer Zeitschrift dieser Epoche mit dem Titel *Detective* und aus der spanischen Version der Bildzeitung *El Caso*.

Ich weiß nicht, ob die Fotografie – die gesamte Fotografie dieses Jahrhundertendes – den gleichen Zeichen der Verzweiflung wie Antonino Paraggi Ausdruck verleihen wird. Ich erwähne ihn als Urtyp für ein ganzes Sternensystem von Künstlern – jeder einzelne in seinem Genre –, für die er im ausreichenden Maße repräsentativ ist. Ich weiß es nicht. Mir ist bewusst, dass man dies teilweise schon getan hat, sogar in den orthodoxesten Kreisen der Fotografie der Mitte dieses Jahrtausends mit dem Golfkrieg als Anlass. Ich beziehe mich damit auf keine anderen als die Verleger des *Life* Magazins, die, anstatt die Seiten mit Direktaufnahmen zu bebildern, auf wiederaufgenommene Fotografien zurückgriffen. Letzten Endes boten sie uns Fotografien der von CNN ausgestrahlten Aufnahmen – die wir kaum eine Woche zuvor schon zu Hause auf dem Bildschirm gesehen hatten. Anlässlich des Golfkriegs fingen sie an, dies auf unverschämte Weise zu tun und haben diese Formel bis zum heutigen Tag beibehalten. Ich glaube, sie hatten etwas von dem Syndrom, an dem Antonio 1958 vorzeitig litt. Nachdem er alles, was er um sich hatte und jede Ecke seines Hauses fotografiert hatte, war er davon besessen, die Abwesenheit von Bice zu porträtieren: „...er zerknüllte die Zeitungsfetzen zu einem enormen Bündel mit der

Absicht, sie dann in den Müll zu werfen. Zunächst wollte er sie jedoch fotografieren. Er richtete sie so her, dass man zwei Fotohälften verschiedener Tageszeitungen, die zufällig in einem Bündel zusammengefunden hatten, gut sah. Er ging noch weiter, er öffnete das Paket ein wenig, so dass ein Stück Glanzkarton einer zerrissenen Vergrößerung zum Vorschein kam. Er schaltete einen Scheinwerfer an, denn er wollte, dass man auf seinem Foto die halb zerknitterten und zerrissenen Bilder erkennen konnte. Gleichzeitig sollte man die Unwirklichkeit der zufälligen von der Tinte geworfenen Schatten spüren und sowohl das Greifbarwerden der bedeutungsträchtigen Gegenstände empfinden als auch die Kraft, mit der die Gegenstände unsere Aufmerksamkeit fesseln, obwohl diese versucht, sie zu verdrängen.

„Um all das in einer Fotografie einzufangen, war es notwendig, ein außerordentliches technisches Geschick zu entwickeln, und erst als er dies erreicht hatte, konnte Antonino das Fotografieren sein lassen. Als alle Möglichkeiten ausgeschöpft waren, in dem Moment, in dem sich der Kreis in sich selbst schloss, verstand Antonio, dass der einzige Weg war, der ihm blieb, darin bestand, Fotografien von Fotografien zu machen. Zudem war es der wahre Weg, den er ahnungslos bis zu diesem Moment gesucht hatte.“

Lanzarote, Juni 1998

Índice

Temperamentos fotográficos	7
Photographic Temperaments	53
Fotografische Temperamente	87

Temperamentos fotográficos, de Manuel Falces,
es el número 12 de la colección CUADERNAS,
editada por la Fundación César Manrique.

Se acabó de imprimir
el día 18 de Febrero de 2002,
en los talleres de Cromoimagen, S.L.,
en Madrid.