

# Cartier-Bresson: El surrealista zen

*El pasado 1º de agosto murió Henri Cartier-Bresson (Chanteloupe 1908–L'Isle-sur-la-Sorgue 2004), uno de los grandes fotógrafos del siglo XX, “ojo” de nuestra época y maestro cazador del instante. En estas líneas, su colega Joan Fontcuberta lo recuerda como un genial pescador, que lanzaba su anzuelo “a la espera de que el tiempo y la realidad picasen”.*

**T**ras el reciente fallecimiento de Henri Cartier-Bresson el pasado lunes 2 de agosto, circuló por varios foros fotográficos en internet uno de esos mensajes en cadena que decía así: “Nietzsche tenía razón: Dios ha muerto.” La frase se antojaba una especie de epitafio: para muchos en el mundo de la fotografía Cartier-Bresson era Dios y su partida dejaba desamparado el particular olimpo del arte de la luz. Para otros, más allá de la inmortalidad de su obra, Cartier-Bresson no llegaba a la categoría de dios pero desde luego sí a la de genio: uno de los escasos genios que fueron capaces de definir la mirada moderna del siglo XX.

\*

Hace unos años Alain Desvergues me refirió una anécdota que viene a cuento ahora (él ya sabrá disculparme desde su retiro en su Bretaña natal si no la relato correctamente). Desvergues, fotógrafo y docente, fue el fundador y primer director de la Escuela Nacional de Fotografía de Arles, en Francia, y durante un tiempo compaginó esa función con la dirección del Festival Internacional de Fotografía que desde 1970 se celebraba en esa misma localidad cada segunda semana de julio. Por sus primeras ediciones, antes de que el público se masificara, desfilaron figuras legendarias de la historia de la fotografía como Ansel Adams, Eugene Smith y el propio Cartier-Bresson. Cartier-Bresson poseía junto a su esposa, la también fotógrafa Martine Frank, una casa de campo que no distaba mucho de Arles y en la que pasaba temporadas en verano, efectuando visitas furtivas a las exposiciones y proyecciones que podían atraerle. La mansión se convertiría previsiblemente en un foco de selecta peregrinación al que muchos admiradores acudían para rendir pleitesía, pero también en un lugar de encuentro entre viejos camaradas de generación fotográfica. Cuando en una ocasión Eugene Smith fue el invitado de honor del Festival, Desvergues lo condujo a visitar a su antiguo amigo. Los dos máximos exponentes del

documentalismo social habían compartido en el pasado causas y aventuras, y el afecto que se profesaban no llegó nunca a disipar una humana rivalidad. Ambos por otra parte tenían fama de apasionados y de enérgicos conversadores: locuaces, agudos e incisivos. Eugene Smith tan sólo aventajaba a Cartier-Bresson en mordacidad e ironía. En el fragor de una discusión, Smith preguntó:

—“Y, tú, Henri, ¿cuántas fotografías buenas, pero verdaderamente buenas, crees que has hecho en tu vida?”

Ante esta pregunta-trampa se produjo un silencio expectante entre los asistentes. Los dos fotógrafos habían publicado a lo largo de su carrera docenas de libros, reproduciendo cada uno de ellos un centenar o más de imágenes. ¿Cómo traducir esos millares de “instantes decisivos” en un número reducido de obras maestras? Lo que parecía obvio era que, fuese cual fuese la respuesta, Smith iba a reprender a su oponente rebajándole el número, censurando así un eventual bajo nivel de autoexigencia. Por lo cual, en previsión, Cartier-Bresson optó ya por una cifra ostensiblemente exigua y modesta:

—“Yo creo que unas diez. Tal vez doce.”

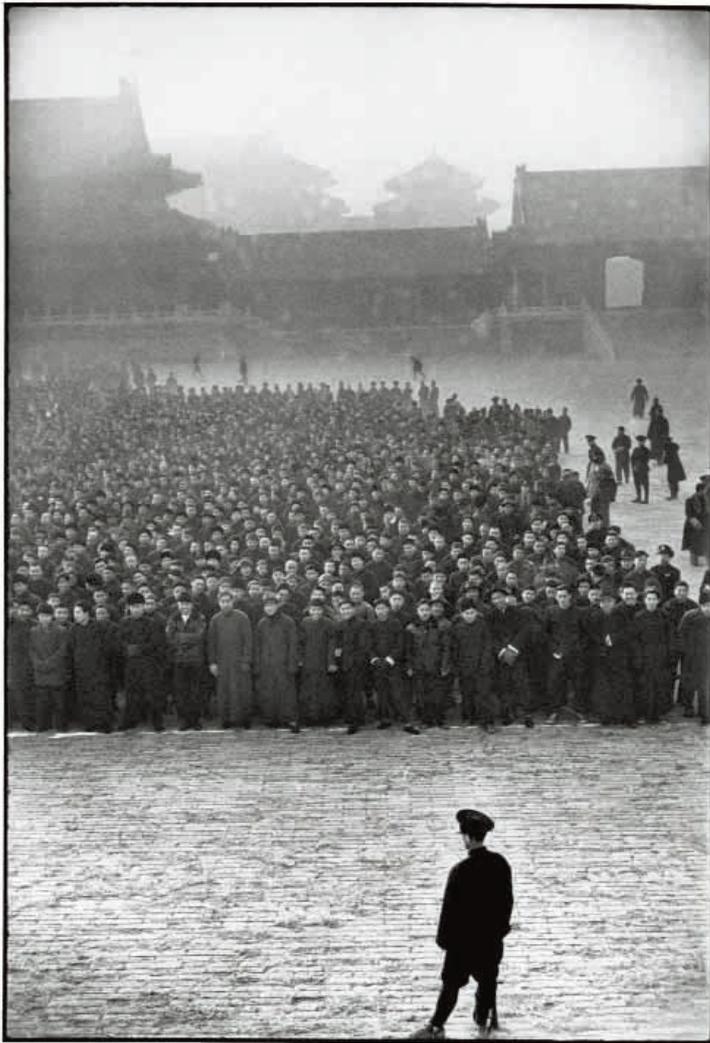
A lo que el otro contestó impetuoso:

—“¡Anda ya! ¡Qué exageración! Como mucho has hecho tres, buenas buenas.”

\*

Cartier-Bresson vivió 95 años. Tal longevidad y una dedicación intensa no permitían a ojos de Smith más que tres limitadas buenas fotografías. Tal vez todo lo demás no constituía más que esforzados ensayos, bocetos y pruebas, sin duda valiosos pero sobre todo decididamente necesarios para acceder a la suprema excelencia de esos tres resultados finales. ¿Es homologable esta teoría a otras disciplinas del arte? ¿Alcanzó Picasso más de tres obras verdaderamente maestras?

Me gusta imaginar a aquel Aladino fotógrafo a la espera de sus tres oportunidades mágicas, trotando por el mundo de



Últimos días del Kuomintang, Pekín, 1949.

un confín a otro con su cámara maravillosa en ristre. El genio podía despertar a menudo de su letargo, pero sólo tenía facultad para colmar tres veces en total los requerimientos de su amo. Imaginemos el tormento del fotógrafo para escapar de esa restricción. Podía intentar engatusar al viejo genio, por ejemplo pedirle que el tercer deseo fuese la posibilidad de pedir tres deseos más y así sucesivamente. Pero a buen seguro que el fotógrafo se las veía con un genio experto que se la sabía larga. Aunque también podría haber pasado que el genio reconociera la propia genialidad de Cartier-Bresson y lo tratara algo así como a un colega, merecedor por tanto de alguna excepción.

Sea como fuere, la búsqueda de esos tres deseos cumplidos ayuda a entender la fundamental contribución cartier-bressoniana al acervo expresivo de la fotografía. Una contribución que, más que una eficaz dramatización documental de la historia (vertiente muy estudiada ya por los especialistas), consistiría en puentear la doctrina surrealista con la filosofía zen, sensibilidades ambas sumamente proclives a una com-



Alicante, España, 1933.

plicidad con lo prodigioso.

Para los surrealistas la fotografía equivalía en el plano de lo visual a lo que la escritura automática representaba para la poesía: la cámara hacía emerger el inconsciente escondido de la mirada. Para el zen, todo gesto artístico radicaba en el propio acto de ver. No se trataba tanto de “hacer” una fotografía como de “captarla”: un fragmento de la realidad era identificado por un instante del espíritu, el acontecimiento quedaba colocado en mitad de la estética. El fotógrafo no era un cazador de imágenes sino un pescador de momentos: lanzaba el anzuelo a la espera de que el tiempo y la realidad picasen. Cartier-Bresson solía decir que él no tomaba fotografías, sino que por el contrario las fotografías le tomaban a él. Y cuando sintió la necesidad de legarnos un manifiesto, escribió este consejo: “Poner en el mismo punto de mira ojo, corazón y cerebro.” Escatimó en cambio recordarnos que, además y por encima de todo, debíamos invocar, frotando suavemente nuestra cámara maravillosa, la aparición epifánica del genio. —

— JOAN FONTCUBERTA

# Entre las cuatro esquinas de la imaginación pictórica

*Pastel con piedra mica, cuero tejido, hoja de cobre, corcho y cerámica son algunos de los materiales con los que ha trabajado Francisco Toledo para su más reciente exposición, que se exhibe en la Galería Quetzalli de Oaxaca durante todo este mes.*

Desde el 16 de julio y hasta finales de septiembre, el público de Oaxaca (Galería Quetzalli) podrá ver la exposición de trabajos pictóricos de Francisco Toledo que recientemente se expuso en la Galería Juan Martín de México. Esta muestra, que después viajará a Los Ángeles (Galería Latin American Masters), empezó a gestarse precisamente en esa ciudad, cuando el artista juchiteco se retiró allí durante un año para poderse concentrar en su actividad pictórica. La exposición reúne casi cincuenta trabajos elaborados con técnicas muy diversas, muchas de ellas pertenecientes únicamente al quehacer toledano —pues sería difícil encontrar a alguien que esté trabajando una combinación de pastel con piedra mica, o bien a alguien que teja el cuero a modo de petate para pintar encima de la piel vacuna con óleo, o a algún creador que haya mezclado hoja de cobre con óleo y otra vez mica. Con este despliegue de materias, se confirma que parte esencial del lenguaje de este

creador es utilizar las materias más diversas como extensión de la pintura, pero, además, la búsqueda matérica le ayuda a que las temáticas abordadas durante varios años encuentren salidas inusitadas. Por ejemplo, en la muestra no hay cuadros texturizados con tierras, algo que dominó cierta etapa de su trayectoria; ahora ha tomado el corcho como soporte, generando que las texturas en lugar de brincar se hundan, y entonces el lenguaje pictórico se ve renovado, como en *La araña que viene de España*.

A la muestra oaxaqueña se ha incorporado un conjunto de cerámicas que el artista acaba de realizar en el mes de junio, en el taller de Adán Paredes y con Claudio López. Se trata de varias esculturas realmente magistrales y a la vez juguetonas, en las cuales se representa a distintos sapos machos y hembras que parecieran la materialización de varios personajes aparecidos en algunos de los cuadros. Las piezas recuperan el espíritu de las esculturas efímeras que Toledo hizo con lodo en aquel jardín fantástico de su casa —obra que por haber sido destruida por la lluvia es casi desconocida en la trayectoria del artista, pero que era un verdadero mundo onírico, con hombres y mujeres de barro que se arqueaban para encajar su cabeza otra vez en la tierra que les daba forma—, así como el de unas quince tumbas de animales, levantadas entre un laberinto de nopales, donde uno iba descubriendo un inmenso venado de barro crudo, un conejo y un perro sobre su sepultura. También había nichos de donde surgían ranas eróticas y cangrejos con anteojos y tortugas que parecían estar a punto de nadar por el aire. Pues bien, Toledo ha retomado aquella línea de trabajo, y el sapo hembra que se levanta la piel para enseñarnos un montón de huevecillos redondos, o aquel sapo de pene erecto con la piel teñida por azules y marrones oxidados y de cuya epidermis nacen las hojas de una enredadera de frijol, son obras ambas que parecen revivir la vitalidad y genialidad del jardín diluido.

Muchos de los cuadros de la muestra denotan que la zoología fantástica de Toledo es en ocasiones francamente autobiográfica, quiero decir que sus animales son metáforas de su vida, sátiras de quienes lo rodean, signos que encierran una problemática personal o una vivencia gozosa. Confirma mi dicho esa



pequeña obra llamada *Preocupaciones de un padre de familia*, en la cual una garza de mica, que de seguro lo encarna a él mismo, camina entre círculos también de mica, como dándole la vuelta a los problemas, dejando un rastro de pisadas hechas al pastel con breves trazos, y que parecieran significar también los lazos que anudan todos esos círculos. Hay asimismo un óleo titulado *Visita al penal*, en el que vemos una calaca mirando desde un corredor elevado la rígida formación de personajes semiabstractos en el patio de una cárcel. Un azul mortecino y los tonos grises y el apagado color café que dominan la composición no son tonalidades muy frecuentes en la obra de Toledo, pero sí generan ese desasosiego que invade al artista cuando ha regresado de las visitas que hace a la cárcel para ver a los presos políticos de la región Loxicha, o a las mujeres indígenas con casos injustos de prisión que lleva años tratando de liberar.

Al pintor también le da tiempo de reírse un poco de sí mismo con ciertos gestos autocríticos que otra vez le sirven para refrescarse, como en la tela titulada *Cangrejo viejo* con la que parece aludir a su cansancio por reiterar chapulines, sapos y demás bichos en sus obras. Al pintar al cangrejo como desmoronándose por la humedad, hay un señalamiento humorístico hacia su iconografía: el crustáceo ya parece diluirse, es casi una mancha de óxido en el muro de un puerto; pero, como digo, paradójicamente, al mostrarse desgastada y casi indeterminada, la imagen del ayer se renueva: tenazas arriba, el cangrejo se mueve.

Hay también en la muestra varias piezas realizadas al encausto. En ellas no se ha buscado esconder el dibujo que las prefigura, al contrario: el lápiz interactúa con los colores y aparece por debajo de la piel pictórica, como acentos plásticos que dejan a la luz la incandescente belleza del grafito. Pero el trazo de lápiz es visible de igual manera en algunos óleos, como en *Conejo la riega*, donde un calenturiento conejo lo que riega es la leche de su venida sobre decenas de cabezas grandes de liebre y conejitos, que ávidamente cachan las gotas con la lengua. Ese humor pantagruélico se repite en varios cuadros, como el llamado *Aparato digestivo*, en el que el estómago visible de un sapo parece rodeado de ojos y en su centro anidan dos frijoles inmensos. *Sendos* cojones salen expulsados del sapo y se convierten en capullos zumbadores, a los que luego les salen alas: así, el pedo se vuelve un zumbido de enjambre.

Llama también la atención la fragilidad de muchos de los trabajos, además de la presencia de varias piezas en papel, y si



digo esto es porque, por lo general, el mercado y los coleccionistas piden a los artistas obras durables, de preferencia en telas resistentes y con materiales no tan frágiles como una delgada capa de mica. Empero, este oaxaqueño ha sido congruente durante toda su carrera, pues siempre ha habido en su trayectoria obras realizadas en papel, además de que él mismo ha impulsado la creación de un taller de papel hecho a mano en las cercanías de la ciudad de Oaxaca. Y en cuanto a materiales frágiles, hay que recordar que fue el primer mexicano en trabajar pinturas sobre huevos de avestruz, razón por la cual, para regocijo de los artistas contemporáneos, se vistió un día de *catcher* de beisbol y se metió a un corral de avestruces en un criadero de Huajuapán, frente a la cámara divertida de Graciela Iturbide, quien registró el *happening* o *performance* de Toledo por recibir más huevos para sus acuarelas, aunque sólo recibió picotazos. Destaca en esta ocasión una mantarraya realizada sobre un papel grueso que fue rasguñado con mil trazos breves, generando una deliciosa sensación de arena, y un pez largo y barbado o de múltiples aletas, que parece un inmenso peine de piedra mica.

Éstas son algunas de las historias visuales que usted podrá reinterpretar, en el mundo de imágenes que el artista vivo más importante del país nos sigue regalando. —

— FERNANDO GÁLVEZ DE AGUINAGA