

Agnés Sire, *Documentary and Anti-Graphic Photographs. Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Fundación Henri Cartier-Bresson-Steidl, Alemania, 2004.

Aquella fue una manifestación artística que se mantuvo hasta ahora como un enigma. Un suceso del que algunos historiadores del arte sabían, pero pocos tenían claro. Esto es, la reunión de la obra en Nueva York de tres notables fotógrafos: Henri Cartier-Bresson, Walker Evans y Manuel Álvarez Bravo, durante los días de abril y mayo de 1935 en la célebre galería Julien Levy. La muestra fue conocida como *Documentary & Anti-Graphic. Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Álvarez Bravo*. Un hecho que era todo un misterio, empezando por su título.

En México, hace poco más de dos años hubo un intento de reconstruir esa muestra, bajo el título de *Miradas convergentes* (Museo del Palacio de Bellas Artes, noviembre 2002-marzo 2003), pero para muchos fue evidente que quienes la organizaron no eran historiadores, lo que convirtió a esa exposición en un planteamiento hipotético de lo que pudo haber sido en realidad aquella reunión de 1935. Y salvo un rescatable ensayo del Roberto Tejada —en el lujoso libro que se editó—, todo eran suposiciones de lo que vieron los espectadores neoyorquinos en aquella primavera. Pero ahora aparece *Documentary and Anti-Graphic Photographs*, un libro-catálogo que acompañó a la muestra del mismo nombre vista únicamente en París y Suiza (a lo que hay que agregar que el libro sólo puede conseguirse en Estados Unidos o en Europa, para nuestro desconsuelo). Un tomo bilingüe (francés-inglés), que es breve en sus textos pero enormemente rico en su investigación, llevada a cabo por Agnés Sire, directora de la Fundación Henri Cartier-Bresson.

En las propias palabras de Sire, la búsqueda se volvió fascinante. Un modo de hacer historia sobre un hecho

artístico de unos cuantos días. Primero, la investigadora localizó en los archivos de Cartier-Bresson la invitación a la muestra con ese “oscuro” título. Para cuando se encontró con el documento (hacia el año 2002) ella sabía, desde luego, quiénes eran los mencionados ahí, además de quién era el galerista que los había reunido. Fue entonces cuando se enteró que en México se preparaba un rescate del mismo suceso llevado a cabo por Mercedes Iturbe. Sire vino a ver la exposición y aquí supo que en la misma no había sustento histórico, sino simple pretexto de reunir a tres celebridades de la foto. De manera diplomática hace referencia a eso, pero la reconstrucción era posible por otro lado. Así, indagó los antecedentes a la exposición (en 1932, Bresson había realizado en la misma galería una muestra con el mismo título), y encontró que la denominación de la muestra (*Fotografías documentales y anti-gráficas*) hacía referencia a un concepto, elaborado por el mismo Julien Levy, sobre otro modo de hacer fotografía, lejos de lo correcto y de lo uniforme (y con raíces en Eugene Atget, recientemente redescubierto). Localizó, gracias a la esposa de Cartier-Bresson —quien a su vez la halló en un libro—, la lista de fotos que el francés había enviado a Nueva York, y de igual manera pudo encontrar la lista de la obra enviada por Álvarez Bravo, con la ayuda de su viuda (los dos fotógrafos habían expuesto en marzo de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes, y lo ahí exhibido por Álvarez Bravo fue lo mismo que envió días después a Manhattan). Aunque con Evans no tuvo tanta fortuna, Agnés Sire pudo deducir, con mínimas pistas, lo que éste había expuesto en la primavera de aquel año de 1935. Sire tenía todo en contra, o como ella dice: “numerosos enigmas por resolver”. Los documentos de la galería dejaron clara la nula difusión en prensa (aunque unas breves notas aparecieron en *The Sun* y en *Times*), y la ausencia de un catálogo de lo expuesto. Así ella tuvo tres posibilidades para la reconfiguración del hecho: localizar las fotografías que habían pertenecido a la colección de Julien Levy, ahora en colecciones públicas y privadas; rastrear en los archivos de los tres fotógrafos la lista de lo que enviaron, y reunir los testimonios periféricos que conllevaron a la realización de la exposición. El resultado es, ahora, un testimonio de fascinante reconstrucción histórica.

[N. del ed.]

• • •

Gerardo Suter, *Mapeo*, texto de José Luis Barrios, Madrid, Turner, 2004.

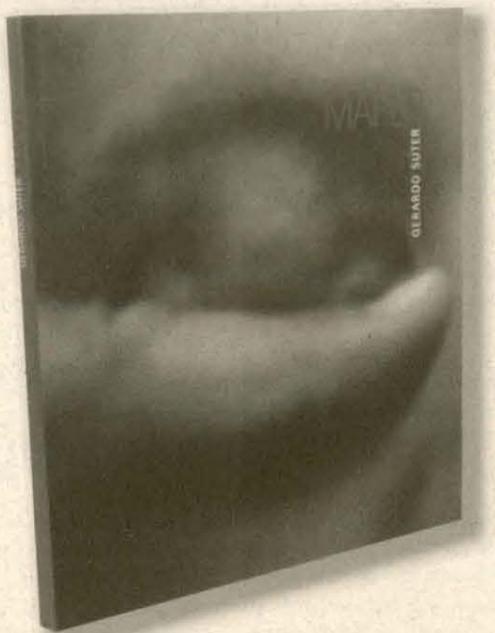
Editar una monografía de un autor cuya prolífica obra se caracteriza por una fecunda investigación técnica y formal en torno a lo fotográfico es, en sí, una cuestión complicada. Más aún, si el tránsito experimental del autor por las técnicas y los géneros artísticos se establece, como en el caso de Gerardo Suter, entre medios que implican diferentes modos de percepción y recepción, como la fotografía, el video y la instalación. En el caso de *Mapeo*, una monografía

preparada por Gerardo Suter conjuntamente con Ricardo Salas, encargado del diseño, y José Luis Barrios, responsable del texto, la investigación y la selección de imágenes, el proyecto editorial consistió en convertir al libro en el equivalente material de una exposición plástica.

El eje medular del concepto editorial es el conjunto de imágenes seleccionadas, que fluye orgánicamente en el espacio blanco del libro como en una sala de exposición. Elegidas de entre los proyectos más reconocidos y significativos de Suter, algunas de las imágenes pertenecen a series como *La cámara circular* (1982), *El archivo fotográfico del profesor Retus* (1985), *El laberinto de los sueños* (1989), *Anáhuac* (1994) o *Circulaciones* (1999), mientras que otras son fotos fijas de video o multimedia de proyectos como *Spatium* (1996), *Tabula Rasa* (2000), *Skin* (2002) o *Versus* (2004), o incluso, fotos de registro de instalaciones y/o exposiciones realizadas por el autor en distintos museos y galerías internacionales como la XXIII Bienal de São Paulo (*Cartografía*, 1996), el Palacio de la Virreina en Barcelona (*Geografía de la memoria*, 1996) o el Palazzo Santacroce en Roma (*Oltre il territorio*, 2004). A veces expandiéndose y rebasando la página, llenando el espacio vacío con imagen, a veces flotando en el marco blanco o negro de la página entera, las imágenes dialogan entre sí a partir de una mera lógica formal o estética, sin seguir un orden serial o cronológico.

El parecido del libro con la pared de exposición se acentúa aún más por la maquetación del texto en cajas irregulares: de las columnas centrales de texto se desprenden y desplazan algunas líneas hacia la derecha (en las páginas nones) o hacia la izquierda (en las páginas pares), formando grecas que atraviesan vertical y simétricamente las páginas blancas. Las páginas de texto se intercalan aleatoriamente con las de imágenes sugiriendo, a través de la propuesta editorial, el tema del mapeo topográfico y corporal subyacente en la obra multidisciplinar de Suter.

Es esa intersección de cuerpo y lugar el tema que trata José Luis Barrios en su texto "...geología de lo especular Gerardo Suter..." apuesta por una reflexión teórica y poética que toma prestado su vocabulario al lenguaje cinematográfico y al postestructuralismo. Censurado por otros críticos en razón de su poca claridad conceptual (José Antonio Rodríguez, "Los mapas de Suter", en *El Financiero*, México, 7 de abril de 2005), lo que sí podemos señalar del texto de Barrios es que su postura teórica resulta más pertinente para el análisis de formas cinematográficas tradicionales que para la obra transgénica de Suter (obra que, vista a la distancia, podría entenderse como un largo y fecundo diálogo con la fotografía). Con una historia de más de veinte años de experimentación en las múltiples y variadas manifestaciones de lo fotográfico, Suter es un artista visual que ha incidido de manera directa y relevante en la historia de la fotografía contemporánea mexicana. Más aún: el hecho de que su obra pueda inscribirse tanto en el medio fotográfico como en el de la imagen, pone en relieve la importante transformación sufrida por la fotografía mexicana en los últimos 25 años: me refiero al problemático tránsito entre la fotografía documental-social de los años sesenta, identificada con el Consejo Mexicano de Fotografía y con los Coloquios Latinoamericanos, y la fotografía como arte, vinculada con las bienales de fotografía de inicios de los años ochenta, las exposiciones conmemorativas de los 150 años de la fotografía en 1989, y el consecuente surgimiento de *Luna Córnea*, *Fotoseptiembre* y el Centro de



la Imagen, ya en los años noventa. Movimientos y eventos en los que Suter y su obra han estado presentes de algún modo. Qué modo: eso es precisamente lo que falta por analizar.

La utilización de metodologías más convencionales pero menos retóricas, como el diálogo-entrevista con el autor o el análisis histórico, iconográfico e iconológico de obras específicas, podría haber enriquecido la comprensión de la obra de Suter al abordar su inserción en un entorno artístico-social concreto: cuál fue su postura, a principios de los ochenta, con respecto a la corriente emparentada con el Consejo Mexicano de Fotografía; cómo y por qué formó el "Taller de la Luz" con Javier Hinojosa y Lourdes Almeida, grupo que presentó una influyente exposición en el Museo Carrillo Gil en 1982 (y que desató la ira de fotógrafos convencionales que tacharon la obra de "no fotografía"); cómo y hacia dónde ha evolucionado formal y conceptualmente su obra a raíz de la adopción de diversos recursos experimentales fotográficos, de video, instalación y multimedia; qué efecto ha tenido su obra en un medio fotográfico-artístico en constante transformación. Todas éstas son cuestiones pendientes para futuros estudios de la obra de Gerardo Suter.

Por lo pronto nos quedamos con un libro monográfico bellamente diseñado, editado y cuidado, que constata la calidad y relevancia de la obra fotográfica de Gerardo Suter en el panorama del arte mexicano contemporáneo.