

PARA ENTENDER LA FOTOGRAFÍA

JOHN BERGER

Edición e introducción de Geoff Dyer



Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

PARA ENTENDER LA FOTOGRAFIA JOHN BERGER

Edición e introducción de Geoff Dyer

GG®

Título original: *Understanding a Photograph*
publicado por Penguin Classics, 2013

Traducción: Pilar Vázquez
Traducción de "Apariencias" e "Historias": Coro Acarreta
Fotografía de la cubierta: André Kertész, *Amantes*, Budapest,
15 de mayo de 1915 © Legado de André Kertész / Higher Pictures.
Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

1ª edición, 4ª tirada, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Pilar Vázquez
© de la traducción de "Apariencias" e "Historias": Coro Acarreta
© selección, introducción y notas: Geoff Dyer, 2013
© John Berger, 2013, y sus herederos
de la presente edición :
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2015
Todos los derechos reservados

Printed in Spain
ISBN: 978-84-252-2792-9
Depósito legal: B. 9.066-2015
Impresión: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

ÍNDICE

- 7 Introducción
- 15 **CHE GUEVARA**
- 31 **ENTENDER UNA FOTOGRAFÍA**
- 37 **LOS USOS POLÍTICOS DEL FOTOMONTAJE**
- 45 **FOTOGRAFÍAS DE LA AGONÍA**
- 51 **EL TRAJE Y LA FOTOGRAFÍA**
- 61 **PAUL STRAND**
- 69 **USOS DE LA FOTOGRAFÍA**
Para Susan Sontag
- 81 **APARIENCIAS**
- 117 **HISTORIAS**
- 125 **EL CRISTO DE LOS CAMPESINOS**
Markéta Luskačová: “Peregrinos”
- 131 **W. EUGENE SMITH**
Notas para ayudar al director de cine Kirk Morris
a hacer un documental sobre Smith
- 139 **CAMINANDO DE VUELTA A CASA**
Chris Killip: “In fraganti” (con Sylvia Grant)
- 153 **MODOS DE VIDA**
Nick Waplington: “Cuarto de estar”
- 159 **ANDRÉ KERTÉSZ: “LEER”**

- 165 **UN HOMBRE MENDIGANDO EN EL METRO**
Henri Cartier-Bresson
- 173 **MARTINE FRANCK**
Varios faxes a modo de introducción
para “De un día al otro”
- 185 **JEAN MOHR: BOCETO PARA UN RETRATO**
- 197 **UNA TRAGEDIA DEL TAMAÑO DE UN PLANETA**
Conversación con Sebastião Salgado
- 205 **RECONOCIMIENTO**
Moyra Peralta: “Casi invisible”
- 211 **HOMENAJE A CARTIER-BRESSON**
- 215 **ENTRE AQUÍ Y ENTONCES**
Marc Trivier
- 223 **MARC TRIVIER: “MY BEAUTIFUL”**
- 235 **JITKA HANZLOVÁ: “BOSQUE”**
- 243 **AHLAM SHIBLI: “RASTREADORES”**
- 253 Créditos fotográficos
- 254 Procedencia de los textos

INTRODUCCIÓN

No fue haciendo fotos ni mirándolas, sino leyendo sobre ellas, como empecé a interesarme por la fotografía. Los nombres de los tres autores que me sirvieron de guía no sorprenderán a nadie: Roland Barthes, Susan Sontag y John Berger. Leí el ensayo de Sontag sobre Diane Arbus antes de haber visto una sola foto de Arbus (*Sobre la fotografía* no incluye fotos) e igualmente leí el de Barthes sobre André Kertész y el de Berger sobre August Sander sin conocer la obra de ninguno de los dos, a excepción de las pocas fotos reproducidas en *La cámara lúcida* y en *Mirar*. (El hecho de que la fotografía de cubierta de la edición estadounidense de *Mirar* fuera de Garry Winogrand, no significaba nada para mí.)

Berger les debía mucho a Barthes y Sontag. Su ensayo, “Usos de la fotografía”, dedicado a Susan Sontag, propone una serie de “respuestas” a *Sobre la fotografía*, que se había publicado un año antes: “Las ideas son a veces mías, pero todas ellas se me ocurrieron como resultado de la lectura del libro [de Sontag]” (pág. 31). En una reseña de *El placer del texto* (1974), el famoso ensayo de Barthes, Berger describía al autor como “el único crítico o teórico de la literatura y la lengua que yo, como escritor, reconozco y respeto”.¹

Por su parte, Roland Barthes incluía *Sobre la fotografía* de Sontag en las referencias bibliográficas que se ofrecen al final de la edición francesa de *La cámara lúcida* (1989) (y que la edición americana había omitido). A su vez, la lectura de Barthes había influido a Sontag. Y en los tres contribuyó profundamente Walter Benjamin, cuya “Pequeña historia de la fotografía” (originalmente publicado en 1931) se puede considerar la parte más antigua que se conserva de un mapa que este trío posterior —cada cual a su manera, utilizando sus propias proyecciones— trató de extender, mejorar y realzar. Benjamin es una presencia que no cesa de aparecer en gran parte de la obra de Barthes. La antología de citas que componen el último capítulo de *Sobre la fotografía* está dedicada, con esa especie de relación íntima con la grandeza que cultivaba Sontag, a W. B., no solo porque le gustara hacerlo, sino también, en este caso, porque creía que se lo debía. Al final de la primera parte de *Modos de ver*,

¹ John Berger, *New Society*, 26 de febrero de 1976, pág. 445.

Berger reconoce que “muchas ideas” las había tomado de un ensayo de Benjamin titulado “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (recordemos que esto lo escribe en 1972, antes de que ese ensayo de Benjamin se convirtiera en el más citado y reproducido mecánicamente jamás escrito).

La fotografía constituía un área de interés especial para los cuatro, pero no era “la especialidad” de ninguno de ellos. Su aproximación a la fotografía no era la del historiador del medio o la del comisario de exposiciones, sino la del ensayista, la del escritor. Sus escritos sobre el tema no eran tanto el producto de una acumulación de conocimientos como un registro activo de cómo habían adquirido, o estaban en el proceso de adquirir, ese conocimiento.

Esto se hace sobre todo patente en el caso de Berger, quien, pese a que por su formación y su carrera era, en cierto modo, el más encaminado en la dirección de la fotografía, hasta *Otra manera de contar*, publicado originalmente en 1982, no había dedicado todo un libro a la fotografía. Sontag había seguido la senda clásica de los estudios académicos hasta que abandonó la universidad para dedicarse por entero a la escritura, y Barthes permaneció toda su vida en la universidad. La vida creativa de Berger estaba enraizada en las artes visuales. Dejó los estudios secundarios obsesionado con una sola idea: “quería pintar mujeres desnudas. Todo el día”.² Para ello, se matricularía primero en la Chelsea School of Art y posteriormente en la Central School of Art. A principios de la década de 1950, empezó a escribir sobre arte y llegó a hacerlo de forma regular para el *New Statesman*; sus críticas, iconoclastas al tiempo que marxistas, fueron muy admiradas y, con frecuencia, también reprimadas. Su primera novela, *Un pintor de hoy* (originalmente publicada en 1958), era el resultado directo de su inmersión en el mundo del arte y de la política de izquierdas en relación con el arte. Para mediados de la década siguiente había llevado su actividad más allá de los límites del arte y de la novela, y era ya un escritor difícil de etiquetar bajo una categoría o género. Fundamentalmente, con relación al tema que nos ocupa en esta introducción, había empezado a colaborar con un fotógrafo, Jean Mohr. Su primer libro juntos, *Un hombre afortunado* (originalmente

² John Berger, *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 31.

publicado en 1967), daba un paso importante más allá de *Elogiemos ahora a hombres famosos* (inicialmente publicada en 1941), la obra pionera de Walter Evans y James Agee sobre la pobreza rural en la época de la Gran Depresión (*Un hombre afortunado* lleva el subtítulo “La historia de un médico rural”, en homenaje, suponemos, al maravilloso reportaje de W. Eugene Smith, “Country Doctor”, publicado en la revista *Life* en 1948). A este le siguieron un estudio sobre la inmigración en Europa, *Un séptimo hombre* (1975), y, por fin, *Otra manera de contar*. Lo importante en estos tres libros es que las fotografías no están ahí para ilustrar el texto, ni, a la inversa, el texto quiere ser una especie de pie de foto ampliado. Las palabras y las imágenes rechazan lo que Berger considera una mera tautología y se integran en una relación en la que se enriquecen mutuamente. Se forja, así, y se refina una nueva forma.

Una consecuencia indirecta de esta relación continua con Mohr fue que durante muchos años Berger no solo observó trabajar a Mohr, sino que además fue sujeto de su trabajo. Carecía de la formación fotográfica, que, sin embargo, tenía, en dibujo y pintura, y llegó a estar profundamente familiarizado con el otro lado de la experiencia, el de ser fotografiado. A excepción de una foto, que fue tomada por otro amigo —ni más ni menos que Henri Cartier-Bresson—, la fotografía del autor en la mayoría de sus libros es casi siempre obra de Mohr, y, tomadas en su conjunto, constituyen la biografía visual que este hace de su amigo (el artículo sobre Mohr que se incluye en este libro recoge el intento de Berger de corresponderle, de ofrecer un apunte del fotógrafo). Los escritos de Berger sobre el dibujo hablan con la autoridad del dibujante; sus escritos sobre fotografía se suelen centrar en la experiencia de los fotografiados, en sus vidas tal como las describen las fotografías. Barthes explicaba que el ímpetu que le llevó a escribir *La cámara lúcida* fue la idea de contraponer la fotografía al cine, en detrimento de este último;³ los escritos de Berger sobre fotografía se refieren a la relación de esta con la pintura y el dibujo. Con la edad, en lugar de perder importancia, su temprana formación artística como dibujante se ha convertido para Berger en una herramienta fundamental de investigación y de indagación (no deja de ser revelador en este sentido que su último libro, publicado aquí en 2012 e inspirado en

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pág. 27.

parte por el filósofo Spinoza, se titule *El cuaderno de Bento*). En “Esa belleza”, el ensayo dedicado a Marc Trivier aquí incluido, Berger recuerda una ocasión en la que en un museo de Florencia se encontró frente a la cabeza de un ángel en porcelana de Luca della Robbia: “Dibujé a la santa, al ángel, para intentar comprender mejor la expresión de su cara” (pág. 145). ¿Podría tener esto algo que ver con la fascinación que provoca en Berger la fotografía? ¿Que le fascinara no solo porque es una forma de producción de imágenes completamente distinta, sino además porque es inmune a ser explicada mediante el dibujo? Una fotografía se puede dibujar, obviamente, pero ¿es esa la mejor manera de extraer su significado?

Este fue el objetivo común de Barthes y Berger: articular la esencia de la fotografía, o, como lo expresaba Alfred Stieglitz en 1914, “la idea de la fotografía”.⁴ Aunque esta meta, naturalmente, nutría la teoría de la fotografía, el método de Berger siempre fue demasiado personal, y sus hábitos de autodidacta estaban demasiado arraigados, para que llegara a sucumbir al tipo de discurso y a la obsesión por la semiótica que se apoderaron de los estudios culturales en las décadas de 1970 y 1980. Victor Burgin, para tomar una figura representativa del periodo, tenía mucho que aprender de Berger; Berger, sin embargo, comparativamente poco de Burgin. Al fin y al cabo, para cuando se publica *Mirar* (1980), la colección de ensayos de Berger que contiene algunos de sus artículos más relevantes en el terreno de la fotografía, Berger llevaba casi toda la década anterior viviendo en la Alta Saboya. Sus investigaciones —dejo esta palabra pese a que no puede ser más inapropiada— en el campo de la fotografía se desarrollaban a la limón con su empeño en adquirir un conocimiento y un saber bien distinto: el de los campesinos entre quienes vivía y sobre quienes estaba escribiendo en la trilogía *De sus fatigas*. Aunque, claro, los métodos y el conocimiento no eran, a fin de cuentas, tan distintos. Narrar las vidas ficticias de Lucie Cabrol o de Boris —en *Puerca tierra* (1979) y en *Una vez en Europa* (1987), los dos primeros volúmenes de la trilogía— o escribir sobre la fotografía del señor Bennett, de Paul Strand (pág. 61), requerían ambas ese tipo de atención que D. H. Lawrence celebra en su poema “Thought / Pensamiento”:

⁴ Sarah Greenough (ed.), *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings*, National Gallery of Art; Bulfinch Press, Washington DC, 1999, pág. 13.

El pensamiento mira a la vida a la cara y lee lo que se puede leer,
el pensamiento reflexiona sobre la experiencia y llega a una conclusión.
El pensamiento no es un truco ni un ejercicio ni una serie de tretas,
el pensamiento es un hombre que atiende con todo su ser a lo que le rodea.

En el caso de Berger, el hábito de pensar se asemeja a una versión ininterrumpida y disciplinada de algo que ya hacía instintivamente de niño. En *Aquí nos vemos*, la madre del autor lo recuerda de pequeño en el tranvía de Croydon: “Te ponías en el borde del asiento. No he vuelto a ver a nadie mirar con tanta concentración.”⁵ Que aquel chico terminara siendo un “teórico” se debe a su adherencia al método descrito por Goethe, citado por Benjamin (en “Pequeña historia de la fotografía”) y citado de nuevo por Berger en “El traje y la fotografía”: “Existe una forma delicada de lo empírico que se identifica tan íntimamente con su objeto que se convierte en teoría” (pág. 53).

Cosas así son las que convierten a Berger en un crítico pragmático y en un lector maravilloso de cada fotografía concreta (alguien que “mira a la vida a la cara y lee lo que se puede leer”), cada una de esas fotografías que él examina con la intensa atención que le caracteriza y, las más de las veces, con ternura (véase, por ejemplo, el análisis que hace de la fotografía de Kertész “La partida de un húsar rojo, Budapest, junio de 1919”, pág. 95). Hasta ese punto sus escritos sobre fotografía son una continuación de la manera de cuestionar lo visible que caracteriza sus escritos sobre pintura. Como explica al principio de su conversación con Sebastião Salgado: “Intento poner en palabras lo que veo” (pág. 115).

En 1960, Berger había definido sus criterios estéticos con firmeza y sencillez: “¿ayuda o anima esta obra a los hombres a conocer y reivindicar sus derechos sociales?”⁶ Y, en buena lógica, sus escritos sobre fotografía fueron desde el principio, desde “Che Guevara”, el artículo dedicado al Che Guevara en 1967, inevitable y declaradamente políticos (lo que significaba que en “Fotografías de la agonía”, escrito en 1972, pudiera demostrar que ciertas imágenes de guerra y hambruna que parecían políticas muchas veces servían para separar el sufrimiento

⁵ John Berger, *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005, pág. 15.

⁶ John Berger, *Selected Essays*, Bloomsbury, Londres, 2001, pág. 7.

descrito de las decisiones políticas que lo provocaban, llevándolo al terreno aparentemente inalterable y permanente de la condición humana). Como es natural, se ha interesado sobre todo por aquellos fotógrafos con una inclinación política, documental o “proselitista”, pero la selección es muy amplia y la idea de lo político nunca se reduce a lo que el fotógrafo indio Raghbir Singh denominaba “la abyección como tema”.⁷ En “El traje y la fotografía”, la imagen de Sander de tres campesinos camino de un baile se transforma en el punto de partida de una historia del traje, que para él constituye una forma pura de idealización del “poder sedentario” y una ilustración de la idea gramsciana de hegemonía (págs. 57 y 59) (al igual que en el caso de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica”, de Benjamin, hemos de recordar que era la década de 1970, casi veinte años antes de que Gore Vidal informara a Michael Foot de que “los jóvenes, incluso en Estados Unidos, estaban leyendo a Gramsci”⁸). Lee Friedlander, el menos teórico de los fotógrafos, hablaba en una ocasión de todas aquellas cosas, de toda esa información no buscada, que terminaban saliendo por accidente en sus fotografías. “Es un medio generoso”, concluía secamente.⁹ “El traje y la fotografía” constituye una auténtica lección práctica sobre esa información que aguarda a ser descubierta y revelada incluso en fotografías que carecen de la densidad visual que tienen las de Friedlander. Y también es un ejemplo paradigmático, porque nos recuerda que gran parte de los mejores ensayos son también viajes, viajes epistemológicos que nos llevan más allá del momento descrito, muchas veces allende la fotografía, y algunas otras nos devuelven a ella. En “Entre aquí y entonces”, escrito para el catálogo de una exposición de Marc Trivier en 2005, Berger menciona solo brevemente las fotografías y luego pasa a contarnos la historia de un viejo reloj al que tiene mucho aprecio y cómo su tictac parece que hace respirar a la cocina de su casa, donde él hace casi toda la vida. El reloj se estropea (de hecho, lo rompe el propio autor haciendo payasadas), Berger lo lleva a arreglar y entonces descubre... Bueno, no

⁷ Raghbir Singh, *River of Colour*, Phaidon, Londres, 1998, pág. 12.

⁸ Gore Vidal, *El último imperio*, Síntesis, Madrid, 2001.

⁹ Peter Galassi y Richard Benson, *Friedlander*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2005, pág. 14.

quiero echar a perder el cuento, pero al final, además de una devolución literal, se da también un encuentro, un intercambio tácito de saludos entre Berger y Barthes, quien en uno de los pasajes más hermosos de *La cámara lúcida* decía lo siguiente:

Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... y recuerdo que originariamente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera.¹⁰

En esta cita entrevemos una miniatura exquisita de un Barthes novelista. En Berger, en cambio, la crítica ha ido siempre pareja con la creación de un corpus sustancial de ficción. Cuando Berger examina una foto y poco a poco le va extrayendo las historias que encierra, tanto las que revela como las que mantiene ocultas, la función del crítico y del indagador empieza a dejar paso a la vocación y el abrazo del narrador. Y la cosa no acaba ahí, pues, como él mismo nos recuerda en *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, “[por ello] es continuo el tráfico entre la metafísica y la narración”.¹¹

Los artículos y ensayos que componen este volumen están dispuestos en orden más o menos cronológico. Además de los artículos tomados de diferentes obras de Berger, se incluye una serie de ensayos escritos para catálogos de exposiciones que hasta ahora no habían sido incluidos en antología alguna. Se han corregido un puñado de errores menores y se han introducido algunos, muy pocos, pequeños cambios, a fin de eliminar las discrepancias resultantes del paso de los artículos por los diferentes “ciclos de lavado” que constituyen las normas de estilo de las distintas editoriales o revistas. No les hubiera venido mal a la mayoría de los artículos aquí incluidos una ilustración más completa. Obviamente, cuando los artículos han aparecido antes en una edición con muchas reproducciones de gran formato y con un nivel alto de calidad, la escasez

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pág. 44.

¹¹ John Berger, *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Hermann Blume, Madrid, 1986, pág. 31.

se hace aún más evidente. Aunque hoy en día es menos grave de lo que era en la época en que se publicó *Sobre la fotografía* de Sontag, ya que la mayoría de las ilustraciones se pueden ver en el mismo dispositivo en el que se está leyendo este libro. Dicho esto, hemos de insistir en que *Otra manera de contar* es una colaboración y, como tal, fue concebido. Las imágenes son tan importantes como las palabras. En los artículos aquí incluidos (“Apariencias” e “Historias”), solo ofrecemos las palabras de Berger, las cuales, en este contexto, hacen de indicadores que nos dirigen al libro en el que se unen a las imágenes de Jean Mohr.

Geoff Dyer

Iowa City, agosto de 2012

CHE GUEVARA

Publicado como "Che Guevara Dead" en *New Society*, 26 de octubre de 1967, Londres; y como "Image of Imperialism" en *The Moment of Cubism*, Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1969. Reimpreso en John Berger, *Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin, Harmondsworth, 1972 (versión castellana: *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).



Oficiales del ejército boliviano y periodistas contemplan el cadáver de Che Guevara, octubre de 1967.

El martes 10 de octubre de 1967 se divulgó por todo el mundo una fotografía que probaba que Ernesto Che Guevara había muerto el domingo anterior en un enfrentamiento entre el ejército boliviano y las fuerzas guerrilleras, en un lugar al norte del llamado río Grande, en las proximidades de la aldea de La Higuera, en la selva boliviana. (Esta aldea recibiría posteriormente la recompensa prometida por la captura de Guevara.) La fotografía del cadáver fue tomada en el lavadero del pequeño hospital de Vallegrande. El cuerpo se depositó en unas parihuelas y estas, a su vez, encima de uno de los lavaderos.

Durante los dos años anteriores, Che Guevara se había convertido en una figura legendaria. Nadie sabía con certeza dónde se encontraba. No existían pruebas fehacientes de que nadie lo hubiera visto. Pero su presencia se daba por supuesta y se invocaba continuamente. En el encabezado de su último comunicado —enviado desde la base de operaciones de la guerrilla, en “algún lugar del mundo”, a la Organización de