

Introducción

Henri Cartier-Bresson, aquí y ahora

A principios del año 1972, el departamento de Fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York recibía una inusual llamada desde Chattanooga (Tennessee). Al otro lado de la línea, una mujer encantadora, pero con un acento muy marcado, deseaba obtener información sobre un fotógrafo llamado Kurt Yaberson. La ayudante que atendió la llamada realizó de inmediato una búsqueda en el fichero del servicio y en un registro de fotografías suecos donde pensaba que dicho nombre de reminiscencias escandinavas podía figurar; sin ningún éxito, lamentablemente. Volvió con las manos vacías y un tanto frustrada hacia el teléfono. Su interlocutora insistió, precisando que se trataba del fotógrafo francés más importante y que deseaba fervientemente contactar con él para pedirle consejo con el fin de que los reporteros del periódico local tomaran fotos como él lo hacía. Con dicha información y un poco de deducción, la pregunta se aclaró: con el acento de Tennessee, «Kurt Yaberson» quería decir «Cartier-Bresson»¹. Al propio fotógrafo le encantaban esos juegos con su nombre. En una carta escrita durante su primer viaje a China, cuenta que, en la lengua vernácula, Cartier-Bresson se decía «Ka Beu shun», lo que se traducía como «aquel que logra el éxito en lo que emprende»². Algunos años después explica a una periodista que, en India, la pronunciación de su apellido sonaba como «Kārttikeya», un dios guerrero que rivalizaba con el sol³. Cartier-Bresson gustaba de jugar con su nombre, pero también de cambiarlo. Por ello, recurrió con frecuencia a seudónimos. Durante una estancia en Japón, se hizo llamar Hank Carter. Durante toda una época, publica sus fotografías bajo el nombre de Henri Cartier. Posteriormente, sus tres iniciales, HCB, le bastan para ser reconocido. Al final de su vida, se divierte firmando sus cartas como «En rit Ca-Bré»⁴, haciendo con su perpetua rebeldía una última pirueta. Estas variaciones patronímicas son la expresión de un temperamento fundamentalmente mutable, que evoluciona según las situaciones y el paso del tiempo. Precisamente en esta perspectiva se sitúan la presente exposición retrospectiva y el volumen que la acompaña. Ambos pretenden mostrar que no hubo *uno*, sino *varios* Cartier-Bresson.

Desde que la obra de Cartier-Bresson empezó a ser expuesta, la mayor parte de sus exégetas se han esforzado en definir lo que constituía su unidad. Su genio en la composición, su perspicacia a la hora de afrontar las más diversas situaciones o su destreza para captarlas en el momento justo se han visto muy a menudo sintetizados en el concepto de «instante decisivo». En los años setenta, el mismo Cartier-Bresson intentó circunscribir su obra mediante lo que él llamó la «Master Collection», una selección de cerca de cuatrocientas fotografías elegidas entre aquellas que consideraba como sus mejores obras y que fue entonces positivada en seis juegos de copias destinadas a las más importantes instituciones internacionales⁵. Diez años después de la desaparición del fotógrafo, ahora que las más de treinta mil copias que dejó para la posteridad han sido cuidadosamente reunidas y clasificadas por la fundación que lleva su nombre, se hace patente que el concepto de instante decisivo, si bien permite calificar algunas de sus imágenes más conocidas, resulta demasiado restrictivo para aprehender el conjunto de su producción. Salvo si se quiere rehacer recurrentemente la misma exposición y el mismo libro, salta también a la vista que la Master Collection, a pesar de contener la mayor parte de sus grandes iconos, no permite presentar la obra en toda su diversidad creativa. De hecho, el propio fotógrafo volverá sobre su primera selección, añadiendo nuevas imágenes y permitiendo, con ocasión de exposiciones posteriores, que otras sean elegidas. Hoy en día, la Fondation Henri Cartier-Bresson prosigue dicha política de apertura con gran lucidez⁶. Ha entendido a la perfección que la obra sólo podría seguir viva estando abierta a nuevas interpretaciones⁷. A través de más de quinientas fotografías y documentos, la presente relectura escapa a los límites impuestos por el instante decisivo y la Master Collection, entre otros. Muestra que el espectro creativo de Cartier-Bresson es definitivamente más rico.

Desde hace algunos años, la recepción crítica de la obra de Cartier-Bresson se divide en dos tendencias claramente distintas. Sin querer caricaturizar su divergencia, hay que reconocer

1. La anécdota la cuenta John Szarkowski, conservador jefe de dicho departamento, en una carta dirigida a Henri Cartier-Bresson y datada el 19 de enero de 1972, que se conserva en la Fondation Henri Cartier-Bresson.
2. Henri Cartier-Bresson, carta a su tía Geneviève Cartier-Bresson, 12 de octubre de 1949; Fondation Henri Cartier-Bresson.
3. Íd., entrevista con Vera Feyder, «Le bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson», emitida en France Culture el 14 de septiembre de 1991.
4. [N. de la trad.:] Juego de palabras con las primeras sílabas de su nombre completo que en francés significa "Se ríe encabritado".
5. Los seis juegos de 385 positivados de la Master Collection fueron revelados en 1973 y se conservan hoy en la Bibliothèque Nationale de France, París; la Menil Collection, Houston; la University of Fine Arts, Osaka; el Victoria and Albert Museum, Londres, y la Fondation Henri Cartier-Bresson, París, además del juego custodiado por la familia Cartier-Bresson.
6. Cartier-Bresson decía: «La Fundación debe ser una puerta abierta», como lo recordaba Martine Franck en su introducción a Anne Cartier-Bresson y Jean-Pierre Montier (dirs.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, París, Textuel, 2009, p. 7.
7. Por supuesto, dentro de los límites de los positivados realizados en vida del fotógrafo.

que se oponen en diversos aspectos. Surgido en el contexto de las Bellas Artes, y en un principio reivindicado por la historiografía norteamericana, el primer enfoque considera sus fotografías como obras y se interesa prioritariamente por su producción de los años treinta⁸. Proveniente del mundo de la fotografía, el reportaje o la edición, con Francia como su principal valedora, la segunda tendencia reconoce de hecho la elevadísima calidad plástica de sus imágenes, pero se niega a sacrificar su valor documental; aborda al primer Cartier-Bresson desde la perspectiva de su devenir como reportero y se interesa naturalmente por el período de la posguerra⁹. Así como no pretende plegarse a los enfoques *unívocos* que imponen el instante decisivo o la Master Collection, la presente retrospectiva no quiere ceder al *maniqueísmo* intentando oponer o reconciliar estas dos visiones de la obra. Aquí no habrá, por lo tanto, ni *uno*, ni *dos*, sino al menos *tres* Cartier-Bresson. La exposición y el libro están divididos en tres partes principales. La primera, que abarca de 1926 a 1935, está marcada por los contactos con los surrealistas, los primeros pasos en la fotografía y los grandes viajes a través de Europa, México y Estados Unidos. El segundo período, que arranca en 1936, a su regreso de los Estados Unidos, y se extiende hasta 1946, con una nueva partida hacia Nueva York, es el del compromiso político, el del trabajo para la prensa comunista, el del cine y la guerra. Finalmente, el tercer tiempo comienza con la creación de la agencia Magnum en 1947 y concluye a principios de los años setenta, momento en que el fotógrafo interrumpe su actividad de reportero. De estos tres Cartier-Bresson, el segundo es, sin lugar a dudas, el menos conocido. Su reintroducción en el recorrido de la obra permite no sólo zafarse de un dualismo excesivamente reductor entre la preguerra y la posguerra, el artista o el reportero, sino también entender mejor muchas decisiones de la tercera etapa.

La voluntad de abordar la obra de Cartier-Bresson en toda su complejidad explica la mayor parte de las apuestas de la presente retrospectiva. Aunque evidentemente los grandes iconos del fotógrafo no han sido olvidados, se trataba también, con el fin de dar cuenta de dicha diversidad, de tomar en consideración imágenes menos conocidas, de evaluar de nuevo ciertos reportajes y de hacer emerger ciertos corpus. Asimismo, el objetivo era mostrar sus pinturas, sus dibujos o sus incursiones en el ámbito del cine, ya que, más allá de revelar sus propias cualidades, estas tentativas dicen también mucho sobre su relación con la imagen y, por ende, sobre lo que Cartier-Bresson buscaba en fotografía. Hasta su desaparición en 2004, la mayor parte de las exposiciones supervisadas por el fotógrafo habían sido íntegramente reveladas para la ocasión en un conjunto de copias de uno o dos formatos, sobre papeles de idéntica calidad de grano, de tonalidad y de superficie. De ello resultaba una gran uniformidad, con tendencia a nivelar las disparidades de la obra. La presente retrospectiva respeta la temporalidad histórica de la producción de las imágenes, dando prioridad, en la medida de lo posible, a los positivados de la época¹⁰, lo que hace posible constatar la evolución en la tonalidad de los revelados, la ampliación progresiva de los formatos, la aparición tardía del cerco negro alrededor de las imágenes¹¹. En suma, permite apreciar mejor la evolución de la obra. En el presente trabajo, son los positivados de época, con su tonalidad particular y, en su caso, con sus defectos, los que se han reproducido, y no las digitalizaciones invertidas de los negativos, como ocurre en la mayor parte de las obras sobre el fotógrafo publicadas estos últimos años. Decididamente, lo que se presenta aquí no es una idea abstracta de la obra, sino más bien la reproducción de un conjunto de objetos patrimoniales. Finalmente, siempre con la misma lógica, se impuso abandonar el tradicional enfoque geográfico, que con mayor frecuencia es el que ha prevalecido en la presentación de la producción de Cartier-Bresson, para optar por un recorrido cronológico y temático. Éste permite resaltar mejor las diferencias, las rupturas o las transformaciones; es decir, la heterogeneidad de la obra.

En 1953, durante un viaje al Peloponeso, Cartier-Bresson escribe a su amigo Georges Sadoul para anunciarle que acaba de encontrar el título de su próximo libro; será «Aquí y ahora»¹². Literalmente traducida del latín *hic et nunc*, esta fórmula, que asigna a la frase a la que apostilla

8. Peter Galassi fue el primero en reivindicar abiertamente esta posición en la primera exposición que consagró al artista en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1987: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*. Cfr. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: premières photos. De l'objectif hasardeux au hasard objectif*, París, Arthaud, 1991. Se trata de un posicionamiento inscrito en una tradición americana que se remonta a los años treinta, época en la que Cartier-Bresson exponía en la galería de Julien Levy, y se encuentra también en los textos de James Thrall Soby o Lincoln Kirstein.

9. Es lo que transmiten la mayor parte de los proyectos de exposiciones y de libros realizados por la agencia Magnum o por Robert Delpire. El historiador de la fotografía, especialista en fotoperiodismo, Claude Cookman defiende también esta postura en «Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career», *History of Photography*, vol. 32, n.º 1, primavera de 2008, pp. 59-73. Peter Galassi, en la última gran retrospectiva que dedicó al fotógrafo en el MoMA, celebrada en 2010 y titulada *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, se esforzó en conciliar ambas posturas.

10. Al comienzo del recorrido, hemos dado prioridad a los positivados realizados por el propio fotógrafo. A partir de mediados de los años treinta, dado que Cartier-Bresson dejó de revelar sus imágenes, hemos optado en general por los positivados de exposición de mayor tamaño y belleza, aunque revelados a veces años después.

11. Las fotografías de Cartier-Bresson aparecen reproducidas con el contorno negro sólo a finales de los años sesenta. Hasta donde sabemos, la primera publicación en la que así aparecen es la del número de diciembre de 1968 de la revista *Photo*. Los positivados *vintage* con dicho contorno negro, al ser bastante tardíos, tienen poca representación aquí.

12. Henri Cartier-Bresson, carta a Georges Sadoul, 12 de noviembre de 1953; conservada en la Bibliothèque du Film (Bifi), Cinémathèque Française, expediente de correspondencias de Georges Sadoul.

o a las ideas a las que acompaña una localización establecida con precisión en el tiempo y en el espacio, define perfectamente el método adoptado en el presente estudio. El Cartier-Bresson del que se trata aquí no es ni *utópico* ni *acrónico*, en el sentido en que no estaría ni ajeno al lugar ni fuera del tiempo. Viaja a través del mundo, descubre culturas, se codea con grupos humanos, atraviesa varias épocas y participa en algunos de los grandes movimientos de pensamiento del siglo xx. Se trata de un Cartier-Bresson *en contexto*. Emerge tras un largo trabajo sobre los archivos, de la consulta y el cotejo de un número considerable de documentos: sus fotografías y sus hojas de contacto, primero, pero también sus publicaciones, sus entrevistas, sus notas o sus cartas, sin dejar de lado los testimonios de su círculo cercano y numerosas fuentes más generales. Se trata aquí de un enfoque decididamente histórico. Responde a un triple objetivo: uno, reflejar la historia de la obra más allá de mitos, conformismos y corsés; dos, contextualizar de nuevo cada una de sus diferentes etapas con el fin de mostrar que también son producto de su época, y tres, demostrar finalmente que del surrealismo al Mayo del 68, pasando por la Segunda Guerra Mundial, la descolonización y los Treinta Gloriosos, sus imágenes constituyen un extraordinario testimonio sobre el siglo xx. Dicho enfoque a tres bandas —histórico, contextual y reflexivo— permite abordar al personaje en toda su complejidad y a su obra en toda su diversidad. Garantiza una comprensión de Cartier-Bresson *aquí y ahora*, es decir, en su relación con la historia.