

EL AZAR OBJETIVO



EL AZAR OBJETIVO

EL AZAR OBJETIVO

TEA Tenerife Espacio de las Artes
22 mar 18 > 15 jul 18

Azar objetivo. Cien fotografías (1900-2005) | 009

| | |
|------------------------|-----|
| I. Saltos al vacío | 023 |
| II. Espectros | 055 |
| III. Deformaciones | 093 |
| IV. Repeticiones | 131 |
| V. El fruto prohibido | 167 |
| VI. Artistas invitados | 199 |

Azar objetivo

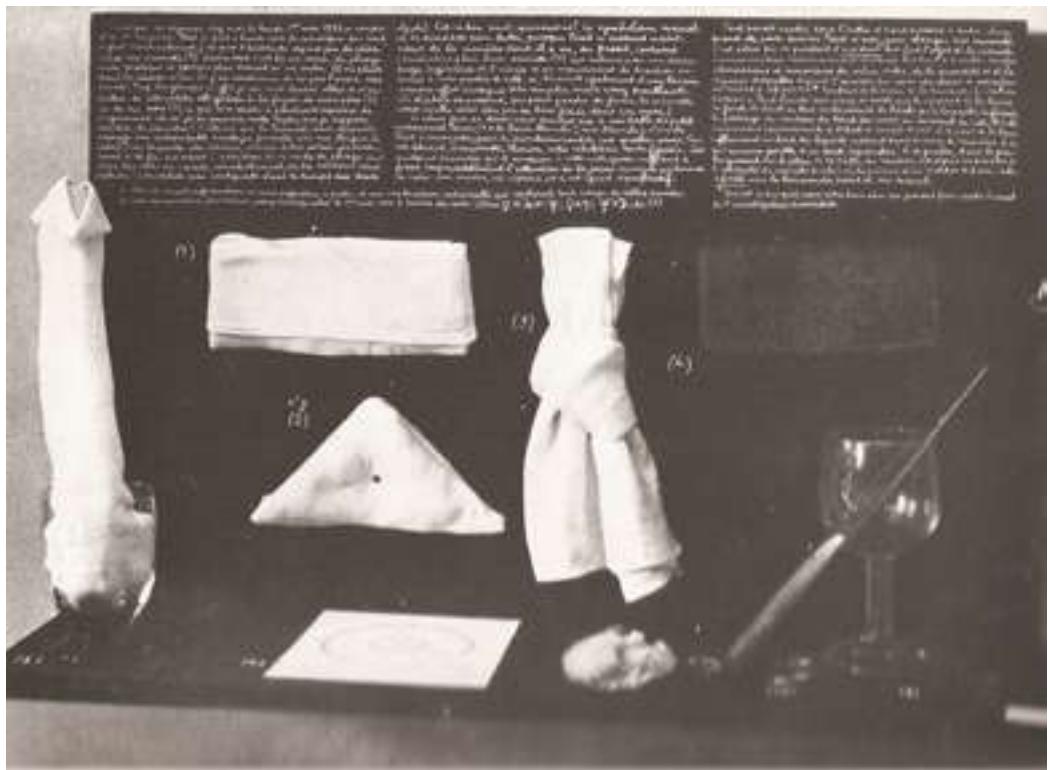
Cien fotografías (1900-2005)

Georges Sebag

Las fotos nos invaden, nos zarandean, nos atropellan, nos acosan. Hojarascas de millones y millones de fotos circulan por las bases de datos, en todas las pantallas, en múltiples objetos de consumo, en diversos soportes, ya sean frágiles o rígidos, con o en contra de nuestra voluntad, con una finalidad determinada o por una motivación psicológica oscura. Nuestra vista percibe torbellinos de fotos; las guardamos por puro reflejo, las fabricamos sin complejo alguno, las manipulamos con más o menos habilidad y convicción. Estas miríadas de fotografías que se entrechocan y se mezclan además con un inmenso flujo de videos o videoclips, de dibujos o cuadros, de símbolos o signos, salen de esa gran colada bastante trituradas. ¿Resistirán a su propia exuberancia y a los asaltos de sus dobles o similares? ¿Se regeneran o se degradan cuando se ven duplicadas, reproducidas hasta el infinito? ¿Conservan su especificidad? La categoría “fotografía” parece naufragar en un vasto pantano al que podríamos llamar Carnaval de los Simulacros.

El cuchillo clavado en la copa

Pero ya pueden respirar tranquilos, pues sólo vamos a conformarnos con cien fotografías, sacadas de la fabulosa Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. ¿Cómo hemos logrado seleccionar este conjunto de fotos que abarca un siglo? Hemos seguido el concepto surrealista de “azar objetivo” que otorga igual importancia al azar y a la objetividad. Para nosotros, estas fotografías se forjaron dentro de cierta libertad, aun cuando el fotógrafo pensaba haberse marcado una estrategia precisa en el instante en el que las realizó. Para decirlo de otra manera, estas cien fotografías se codearon con lo desconocido, más que con lo conocido.



Un ejemplo de azar objetivo. El primero de mayo de 1933, durante una cena en un restaurante, André Breton invita a Benjamin Péret a repetir una demostración de “plegado fálico” de una servilleta, delante de sus amigos Crevel, Giacometti, Éluard y Thirion, lo cual llama la atención de la camarera. Luego, cuando ésta viene a cambiar los cubiertos, se le escapa un cuchillo que cae dentro de la copa de Péret. Inesperadamente, el cuchillo atraviesa la copa y se inmoviliza dentro sin derramar una sola gota de líquido. Doble asombro: el cuchillo cortó la copa sin romperla y sin volcar nada. El cuchillo clavado en la copa es similar a la servilleta fálica erguida dentro de su copa. Al mes siguiente, durante la exposición de objetos de la galería Pierre Colle, los surrealistas hacen público el relato detallado de este azar objetivo, con todas las pruebas materiales: servilletas dobladas, copa atravesada por el cuchillo, tabaquera, trozo de pan, etc. Breton afirma incluso que el azar objetivo es la base sobre la cual el grupo surrealista piensa, más que nunca, enfatizar sus investigaciones¹. Y en septiembre de 1933, la primera página de *Gaceta de arte* aparece dedicada a esta exposición surrealista de objetos, con un

1 Ver André Breton, “Communication relative au hasard objectif”, *Documents 34*, “Intervention surréaliste”, junio de 1934, p. 78; *Œuvres complètes*, t. II, pp. 536-539.

artículo vehemente de Domingo López Torres, ilustrado con cuatro imágenes de dicha exposición, entre las cuales la que presenta los objetos-testigos del azar objetivo².

Hemos pues dejado de lado, de manera deliberada, las fotografías que flirtean descaradamente con lo conocido. Porque consolidan nuestro sentido de la realidad; halagan nuestros conocimientos y nuestra connivencia con la sociedad; justifican la monotonía de las creencias, acentúan los prejuicios y van al compás de la mentalidad colectiva. Tampoco hemos seleccionado otras fotografías, aunque hay que reconocer que no se conforman con lo conocido, por ejercer otras gesticulaciones aún peores: queriendo ante todo ser reconocidas, desarrollan todas sus artes, como en un desfile de moda, para llevarse el premio creativo de lo que dicta la moda del momento o la tendencia del año.

No se mira un dibujo, un cuadro o una fotografía a partir de un título -informativo, anecdótico o extravagante- destinado supuestamente a describir, nombrar o simbolizar la obra. No se le asigna un discurso a la imagen: la imagen segregá su propio discurso. Nos vimos frente a un doble desafío: reconocer la autonomía de cada fotografía y descubrir los lazos (en el mundo de la fotografía, y no en la fotografía del mundo) entre tal y tal otra. El imperativo de la especificidad de cada foto nos obligó a examinar cada una de ellas, mientras que el imperativo de la comunidad entre las fotos nos llevó a movilizar cinco conceptos.

En nuestra serie de cien fotografías, en la que más de la mitad se remonta al periodo de entreguerras, y en la que, consecuentemente, el blanco y negro es el color dominante, los emparejamientos se hicieron solos. Así pudimos determinar cinco secciones: Saltos al vacío / Deformaciones / Repeticiones / Espectros / El fruto prohibido. Esta reunión de setenta fotógrafos, la mayoría de ellos representados por una única fotografía, permite desvelar visiones comunes que trascienden la individualidad de cada uno.

Saltos al vacío

Mucho antes de los picados y contrapicados de un cineasta como Orson Welles, el dibujante Grandville (1803 – 1847) había revolucionado los códigos de la toma de imágenes, en *Un autre monde [Otro mundo]*, un libro mayúsculo en el que la utopía se tiñe de sátira. Desde su globo aerostático, el músico y matemático Hahblle enfoca en ángulo picado, como si tuviera una cámara, relativizando las escalas humanas y los dispositivos locales, y aplanando al mismo tiempo tanto las escenas

² Ver Domingo López Torres, "Aureola y estigma del surrealismo", *Gaceta de arte*, nº 19, septiembre de 1933, p. 1.

más familiares como los hábitos más exóticos. La fotografía aérea descarta el punto de vista del transeúnte y adopta el del águila o del aviador, del paracaidista o del hombre que se zambulle, del alpinista o del farero. A veces, incluso se pone en la posición del funámbulo que reta al vacío.

Se desafía la gravedad. La visión efectúa una rotación brutal. El suelo de adoquines ya no descansa en posición horizontal sino que se yergue orgulloso hacia la verticalidad. La farola, al contrario, así como la mujer que pasa por allí -y cuya sombra aparece desmesuradamente larga- pasan del plano vertical al horizontal y ven su tamaño encogido (Imre Kinszki, 1930). En una plaza o un patio, en otra escena al aire libre, Alexander Rodchenko, en 1928, capta a unos personajes, clavándolos literalmente en el suelo: la luz solar alarga las sombras; y uno se pregunta a qué juego de *hockey* se dedican estos ocho competidores, cada uno con un palo en la mano. En 1934, el mismo Rodchenko frustra, una vez más, nuestros hábitos perceptivos al inmovilizar el salto mortal acrobático de un hombre tirándose al agua: el cuerpo en ángulo recto se ve boca abajo, con las piernas perfectamente juntas arriba, y con los brazos abiertos abajo. Ese movimiento en suspenso es como una crucifixión al revés. En 1961, Aaron Siskind inmoviliza a su vez a otro hombre zambulléndose en pleno cielo; esta vez, el hombre volador se ve con los brazos abiertos y las piernas dobladas hacia atrás: la crucifixión virtual del hombre ha cedido el paso a una ascensión extática de júbilo.

Fragonard pintó *Les hasards heureux de l'escarpolette* [*Los felices azares del columpio* o *El columpio*]. En 1937, Anton Stankowsky realizó una verdadera hazaña; fotografió en contrapicado tres movimientos sucesivos de un mismo columpio dando vueltas en el cielo y ocupado por dos hombres, uno sentado y otro de pie, pudiendo los dos resultar ser el mismo hombre. Sólo nos queda imaginarnos que las tres mujeres, con sus magníficos trajes de baño, fotografiadas en picado, al año siguiente, por Norman Parkinson, una de pie y las otras dos tumbadas en la explanada de madera de un balneario costero, se balancean en sendos columpios.

En 1936, encaramado en las alturas de la abadía del Mont-Saint-Michel en la costa atlántica, Joaquim Gomis Serdañons toma una instantánea del mar, con marea baja, y sus alrededores; observamos una hilera de coches de visitantes, estacionados al pie de la abadía. Quien gana altura aleja el horizonte hasta lo más lejano. Pero quien se zambulle en un edificio desciende en un pozo o en un agujero negro sin fondo, como lo hizo Cecilio Paniagua ese mismo año.

Dos inmersiones en la vida urbana, la de los trabajadores que salen de la fábrica en San Diego, California (Allan Sekula, 17 de febrero de 1972) y la de unas fachadas de casas o edificios dominando el tráfico automovilístico allá abajo (Unai San Martín, 2002), tienen la facultad de inmovilizar y fijar a la gente, de detener los vehículos, y de evaluarlo todo por el rasero de lo mineral o metálico. Los mismos objetos se ven transfigurados cuando se sacan desde arriba. Un conjunto de copas de metal curiosamente colocadas aparece como un foco de luz de combustión lenta (Josep Sala, 1935). Si bien la sombra desvela la naturaleza y la forma de un vaso y una vasija de barro, completamente aplastados, por contraste pone de relieve el tres de corazones colocado claramente por encima de una baraja (Joost Schmidt, 1928).

En 1931, en los altos borrascosos de la Torre Eiffel, Ilse Bing enfoca desde arriba a los visitantes que emprenden la ascensión, se agarran a la barandilla, se aferran a su sombrero. Así acentúa su vértigo y suscita nuestra propia desorientación, al situar toda la escena en un plano inclinado. Erhard Dorner, en la misma época, se conforma con inmovilizar en su objetivo unas servilletas y unas prendas de ropa interior de color claro secándose al sol en unas cuerdas de tender la ropa. Aquí, ni brisa ni viento. Pero, esa pausa inmóvil y el entrelazamiento de toda esa ropa, sobre un fondo de sombras aplastadas al suelo, nos alejan de cualquier lectura prosaica.

Los saltos al vacío cuestionan nuestra percepción frontal de criatura bípeda que mira al horizonte. Nuestros sentidos se ven desorientados. Descubrimos que nuestra mirada, que se extiende en la profundidad del vacío, puede hundirse en la materia y agujerear el cielo.

Deformaciones

Si bien algunos fotógrafos descubrieron la dimensión del vacío, otros se interesaron por la ductilidad de las cosas. No hay nada más aleatorio y desconcertante como la forma de una nube. Este proceso algodonoso está continuamente en vía de dilatación y dislocación, de formación y deformación (Alfred Stieglitz, 1927). Francis Bruguière ahondó en esa misma dirección. Al superponer elementos transparentes, nos hizo percibir la ondulación casi palpable de unos velos diáfanos. La instantánea procede de su película *Light Rhythms* de 1930.

Cecilio Panagua (1934) juega con las transparencias pero también con los primeros planos. Se divierte confundiéndonos. Nos pone en unas situaciones en las que

nos es imposible identificar la textura o la naturaleza de los objetos, como, por ejemplo, cuando encuadra en un solo ángulo un amontonamiento de marcos vacíos, empotrados unos dentro de otros. Jaroslav Fablinguer (1930) produce un efecto diferente pero igualmente desconcertante. Con un ligero picado y con un primer plano ocupando todo el espacio, ensalza la abundante cabellera rubia de una mujer desnuda acostada, sobrevolando su rostro y sin apenas desvelar su pecho. Bernard Plossu (1990) reproduce un efecto similar: desde la parte trasera de un autobús, en el que un hombre, de perfil, reclina su cabeza y su cabellera rubia en una barra metálica, vemos una sucesión continua de barras y asientos dentro del autobús.

En París, a partir de 1922, Man Ray se dedica a la elaboración de *rayogramas* o *rayografías*, interponiendo entre la fuente de luz y el papel fotográfico una serie de utensilios u objetos familiares. Man Ray descubrió ese fenómeno por casualidad, un día que colocó instintivamente, sobre una hoja de papel fotográfico mojado, un pequeño embudo, un vaso de vidrio graduado y un termómetro, y luego encendió la luz. En su prólogo a *Champs délicieux* [Campos deliciosos], el libro de Man Ray que incluye doce *rayografías*, Tristan Tzara recalcó la parte preponderante que el fotógrafo otorgaba a los procesos físico-químicos: “¿Será una espiral de agua o el fulgor trágico de un revólver, un huevo, un arco resplandeciente o una esclusa de la razón, un oído sutil con un silbato mineral o una turbina de fórmulas algébricas? [...] la belleza no es propiedad de nadie pues, a partir de ahora, es un producto físico-químico”³. La *rayografía* desmaterializa el manojo de llaves, el revólver o la copa; hace de ellos objetos perturbados. No nos olvidemos de que Man Ray conocía a Lautréamont y sabía de su encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. Aquí asistimos al encuentro inesperado de un revólver y ocho letras (1925), o de un tubo de neón y una cota de malla destejida (1926-1928).

La vegetación, proveedora de innumerables formas, puede rozar lo informe, de tanta exuberancia. Así ocurre con el entrelazamiento rizomatoso de un baniano (Jaume Blassi, 1983). Basta con muy poco, un ángulo específico del enfoque (Dorothea Lange, 1930), un añadido exterior ínfimo (Caballero José, 1935); o basta con un juego de espejos deformantes para que el rostro humano se vuelva desfigurado (André Kertész, 1930). Pero, a Arnold Odermatt le corresponde, por su profesión de policía, ofrecernos fotografías de coches accidentados: un coche después de unas vueltas de campana (1961) o este otro, completamente

³ Tristan Tzara, *Oeuvres complètes I*, 1975, pp. 416-417.

aplastado (1964), que hoy en día podría verse como un guiño de ojo a los coches compactados del escultor César.

El autorretrato de Javier Pérez (1993), con las dos manos juntas y los dedos desmesuradamente largos, es tan espectacular como una distorsión de Kertész, lo que sugiere que la práctica del fotógrafo no sólo es visual sino también táctil. Es un trabajo esmerado, similar a la experimentación en un laboratorio, de la que Man Ray es un buen ejemplo. Pues cualquier planteamiento intelectual exige un gran cuidado manual.

Los recortes, propios del fotomontaje, no son solamente una cuestión de habilidad de los dedos sino también de puesta en escena. En primer plano, una pareja está haciendo el amor bajo la mirada, en segundo plano, de ocho enormes ojos saltones y de un lémur pasmado (Jindrich Štyrský, 1933).

En el campo de la óptica existen índices de reflexión y refracción. Podríamos afirmar que una fotografía lograda siempre contiene cierto índice de deformación de la realidad.

Espectros

Cada fotografía preserva la huella de un acontecimiento efímero o de un objeto destinado, casi siempre, a desaparecer. En ese sentido, la fotografía está habitada por fantasmas o supervivientes. Sin duda es la razón por la que numerosos fotógrafos convocan espectros o crean una atmósferapectral en sus fotografías.

El vaso de agua medio lleno, en cuyo borde está clavada una aceituna, es asombrosamente translúcido; las sombras del vaso y de la fruta parecen transparentes y fantásticas; justo al lado vemos una pequeña caja de fósforos oblonga (Julio Yanguas, 1929). Al igual que en un cuadro metafísico de Chirico, se ve un vehículo y tres casetas, estacionados a lo largo de una acera y acompañados de su sombra tutelar: apenas si vemos, entre dos casas, a un hombre inclinado sobre un periódico (Imre Kinszki, 1930). Probablemente un marinero, del que sólo vemos las piernas, está bajando los primeros peldaños de una escalera de hierro arrimada al casco de un barco; una alargada sombra pegada al casco desvela la silueta entera del marinero y da la sensación de que ya ha llegado a tierra; el malestar producido es similar al del *Nu descendant un escalier [Desnudo bajando una escalera]* de Marcel Duchamp (Antoni Arissa, 1930). Sobre la larga fachada de unas casas adosadas, decenas de escaleras idénticas y compuestas

de tres escalones de mármol blanco dibujan una perspectiva impecable: sólo parece interponerse en esa línea continua una señora ajetreada. Otra fotografía, y otra acera de otra calle; al pie de una escalera monumental está tumbado un hombre, con los pies por delante y el resto del cuerpo cubierto con una sábana; ¿está muerto o dormido? (Berenice Abbott, 1930). Un perro galgo, sentado sobre un cojín, contempla una estatuilla africana; aunque improbable, esa confrontación parece ser evidente (Eduardo Westerdahl, 1931). Otras dos fotografías espirituales pueden ser fácilmente emparejadas: mientras que, en una pared, los cristales rotos de una vidriera dibujan unas formas increíbles, en una calle desierta, un hombre vestido como un vagabundo desarrapado, se mantiene de pie como puede en el bordillo de una acera (Brassaï, 1931 y 1932).

Hans Bellmer se valió de una muñeca del tamaño de una niña, que desarmó y volvió a armar, para sacar fotos de varios estadios de esa misma muñeca y de diferentes modelos de muñecas. Así ideó una muñeca sin brazos ni cabeza, con un tronco unido a dos piernas abajo y dos piernas arriba; la desnudez de su cuerpo reclinado sobre un arbusto desempeña el papel de una aparición y de una fosforescencia en la noche. Al mismo tiempo, en 1935, la surrealista Claude Cahun le infinge una drástica transformación al maniquí metafísico de Chirico. Le quita su envoltura y conserva el armazón de alambres que le da forma; luego, sólo se queda con un busto escotado que atavía con un calzado y una orquídea, añadiendo accesorios como un guante, dos presentadores metálicos para guantes y un rostro de pez sierra. Otra fotografía demuestra que Claude Cahun modificará ese ensamblaje: del busto saldrá la empuñadura de una espada, el calzado se colocará más abajo, unos guantes cubrirán el suelo. Dos años más tarde, Anton Stankowsky fotografía a unos transeúntes caminando en la nieve y bajo la nieve; el contraste es violento entre lo negro de las siluetas y lo blanco del suelo y del cielo; en primer plano, un hombre de cara negra y arrebatado en su abrigo que, al igual que su gorra y su maleta, está totalmente cubierto de nieve, avanza hacia nosotros, cual espectro amenazador.

Los espectros van unos tras otros, apresuradamente. Cabezón de ramificaciones vegetales (Jindrich Heisler, 1943). Sombrero y abrigo petrificado: el fantasma se dispone a caminar (Václav Chochola, 1944). Sol y sombra: una silueta negra proyecta una sombra descomunal (Koldo Chamorro, 1979). En el claustro de un modesto cuarto gris y monocromo, irradian fulgores blanquecinos de fuegos fatuos (Dieter Appelt, 1981). En la proa de dos líneas de casas que descienden hacia el mar, una casa imponente crea un escenario de película a lo Hitchcock (Gabriele

Basilico, 1994). Pegada sobre un retrato fotográfico, una pequeña lluvia de copos de color naranja, con dos copos en el lugar de los ojos, siembra cierta confusión en cuanto a la identidad de la persona (Carmen Calvo, 1999). Sentado en el suelo, casi desnudo, con las manos en la espalda, tiene la cabeza hundida debajo de una manta y así desaparece ante nuestros ojos (Ignasi Aballí, 2002).

Aparición de una desaparición o resurrección de una duración, la fotografía tiene una naturaleza espectral.

Repeticiones

La fotografía es repetición ya que reproduce un acontecimiento dado o construido. Además, repite una repetición cuando el acontecimiento en cuestión tiene una naturaleza repetitiva. A muchos fotógrafos no se les escapó este redoble de la repetición.

Una hilera de sillones idénticos en una sala de teatro (Raúl Belinchón, 2005); el prodigioso alarde de útiles de bricolaje, de jardinería, utensilios de cocina, brochas, jaulas para pájaros, etc., delante de una ferretería (Berenice Abbott, 1935); la espectacular y ardua ascensión de una inmensa escalera por decenas de personas, todas ellas vistas de espaldas, derrocadas, con una carga pesada en los hombros (Sebastiao Salgado, 1986); una acumulación de depósitos resplandecientes en una refinería de petróleo (Margaret Bourke-White, 1930), el hojaldre impecable de la piedra dejada al descubierto en una cantera de basalto (Albert Renger-Patzsch, 1930); el alineamiento tranquilo de unas casetas de playa (Joaquim Gomis Serdañons, 1945). Esta primera serie de ejemplos de repeticiones procedentes de artefactos (sillones, quincalla, depósitos, casetas), de una postura humana (porteadores) o de la naturaleza (cantera) indica que la repetición no es en absoluto mecánica y que, si bien la fotografía restituye el ritmo de la repetición, también acentúa sus matices y variaciones.

En 1930, Emili Godés Hurtado se plantea poner en evidencia unas estructuras repetitivas. Recurre a la micrografía para reproducir la cabeza de una mosca, en la cual se nota sobre todo la alfombra redonda de las centenas de facetas de uno de sus dos ojos. Explora la anatomía de una flor, el pedúnculo y los pétalos, el pistilo y los estambres. En una espiga de trigo, o cebada, se distinguen claramente la inserción y la simetría de las glumas. Finalmente, cuando el fotógrafo se apodera de un trozo de tela, pone de relieve el dibujo rectangular, el contraste de lo blanco y lo negro, la trama de las mallas de lana e incluso la aparición aleatoria de algunas hebras superficiales.

La repetición en lo textil sigue su curso en 1932. En el Quai de Javel, en París, Henri Cartier-Bresson inmoviliza, en medio de un inverosímil amontonamiento de sacos de yute vacíos (¿harina o yeso?), a cuatro estibadores con la ropa salpicada de blanco. En un mercado, en Madrid, un pequeño grupo nos sonríe, y en el primer plano unos jóvenes vendedores exhiben un despliegue de corbatas de todo tipo. Con ese carácter repetitivo, los sacos de yute o las corbatas ostentadas imponen su presencia, con tanta fuerza como las personas que van detrás.

Un hilo tenue es el centro de una actuación del dúo Joko: Karin Jost y Regula J. Kopp. Foto I: las dos mujeres, una morena y otra rubia, están situadas enfrente una de otra, con el pecho desnudo. Foto II: la morena ata un hilo en el extremo del seno derecho de la rubia. Foto III: la rubia ata un hilo en el extremo del seno derecho de la morena. Foto IV: la morena ata un hilo en el extremo del seno izquierdo de la rubia. Foto V: la rubia ata un hilo en el extremo del seno izquierdo de la morena, enlazando todos los hilos. Foto VI: la morena y la rubia están situadas enfrente una de otra, con los cuatro senos unidos por los hilos.

Vistas de perfil y sonrientes, dos nadadoras con gorro blanco (Rudolf Koppitz, 1930); vistos de frente, tres niños cantores, con una partitura en la mano y vestidos de negro de la cabeza a los pies (José Ortiz Echagüe, 1934); vistos de frente, un vaquero y un sheriff, pistola en mano: dos maniquíes de cera en un parque de atracciones de Nueva York (Evelyn Hofer, 1963). En cada una de estas fotografías, la repetición orienta nuestra mirada y nos impulsa a buscar la diferencia, y no la similitud.

Finalmente, examinemos una serie de formas circulares: papel enrollado y desenrollado con efecto diáfano (Robert Disraeli, 1929); cinco barreños de hojalata, colocados uno dentro del otro y fotografiados desde arriba (Agustín Jiménez Espinoza, 1931); una rueda de coche y la rueda de repuesto (G. W. Harting, 1922); algunas teclas circulares de una máquina de escribir (Ralph Steiner, 1921-1922). Estas manifestaciones del círculo no alcanzan la idea del círculo según Platón, es decir, la idea de lo Mismo. Al contrario, el factor repetitivo de formas circulares emparentadas nos lleva a apreciar la diferencia en la repetición, una idea fundamental en el pensamiento de Gilles Deleuze.

El fruto prohibido

Entre los cinco criterios seleccionados, hemos visto que Saltos al vacío y Deformaciones solicitaban nuestra percepción del espacio y que Repeticiones y Espectros comprometían nuestra percepción del tiempo. En cuanto al quinto criterio, El fruto prohibido, apela a nuestras necesidades y nuestros deseos. La metáfora del fruto prohibido incumbe directamente a la fotografía. Por una parte, como imagen y, específicamente, como imagen de la desnudez, la fotografía representa el fruto prohibido. Por otra parte, varios fotógrafos ponen en escena la metáfora del fruto prohibido.

Val Telberg asocia, de manera indiscutible, la desnudez femenina con la vegetación (1945 y 1947) y, de manera más brutal, representa una enorme mano codiciosa que agarra un busto femenino desnudo (1945). Harry Callahan fue el que le dio figura al fruto prohibido: vista de espaldas y en superposición, una mujer desnuda, reducida a tronco, está sentada en medio de una pradera (1958).

Pongamos dos fotografías de Edward Weston, una junta a la otra. Una mujer desnuda, la futura fotógrafa Tina Modotti, con los ojos cerrados, reposa en el suelo, con las manos debajo de las caderas, su pelo y su vello femenino negro azabache, los dos pechos regulares, como dibujados, y con los contornos del cuerpo realzados (1923). Un pimiento de piel satinada aparece, cual un cuerpo resplandeciente, con sus relieves y sus zonas de sombra (1930). La sensualidad es tan obvia en el pimiento como en la mujer desnuda; ambos son la encarnación del fruto prohibido. Por otra parte, volvemos a ver, casi intacto, el brillo sensual del pimiento en la epidermis y los músculos marcados o esculpidos de dos desnudos masculinos (Robert Mapplethorpe, 1980). Asimismo, varios desnudos femeninos, cuyos pechos se exhiben, cual ofrendas, con ostentación o indiferencia (Rudolf Koppitz, 1925; Frantisek Drtikol, 1927; Sasha Stone, 1930; Man Ray, 1932; Bill Brandt, 1951) pueden relacionarse fácilmente con granadas maduras (Gabriel Cualladó, 1957).

La vegetación en flores o en frutos (Karl Blossfeldt, 1900; Cecilio Paniagua, 1936; Jaume & Jorge Blassi, 1976; Toshio Shimamura, ca. 2004), un vegetal ficticio (Joan Fontcuberta, 1984), frutas en una caja (Paul Outerbridge Jr., 1922), verduras en una fuente (Evelyn Hofer, 1996), todas estas expresiones de la vida vegetal, estas explosiones de vigor, de formas y colores, hacen eco a esa mujer desnuda, tumbada en la roca (Anton Bruehl, 1926), o en el suelo (Sasha Stone, 1930), o flotando en el aire (Georges Hugnet, *collage*, 1935).

El tiro al blanco

Alejandro de Afrodisias, el comentarista de Aristóteles, estableció con un ejemplo claro la distinción entre azar (*τύχη*) y automatismo (*αύτόματον*): cuando un caballo que se ha escapado se vuelve a encontrar en el camino de su amo, es azar para el amo y automatismo para el caballo, pareciendo así la noción de azar más subjetiva que la noción de automatismo. La fotografía reproduce todos los tonos del azar, desde el deseo más subjetivo hasta el azar más automático.

A finales de los años veinte, al mismo tiempo que las cabinas automáticas de fotografía popularizaban el autorretrato, los puestos de tiro de las ferias recompensaban a los buenos tiradores, inmortalizando sus proezas. Cuando un tirador, con carabina o pistola, daba en el blanco, se disparaba automáticamente un flash y recibía como recompensa la instantánea de su hazaña. Así podía verse luego en la foto, en posición de tiro, y descubrir la mirada o los gestos de sus amigos, si iba acompañado.



En 1929, el tirador Paul Éluard aparece rodeado de dos mujeres jóvenes, en la feria de Montmartre. Man Ray prepara su disparo bajo la mirada oblicua de Lee Miller. Pero la fotografía más conmovedora es la de Henri Cartier-Bresson, más aún sabiendo que luego dirá que su gran pasión es “el tiro fotográfico”, asimilando así su instinto de caza fotográfica con el automatismo de las cassetas de tiro de las ferias. En esa otra fotografía, que podría ser de 1930, el tirador Henri Cartier-Bresson tiene los ojos bien abiertos. A su derecha, la elegante Christiane d’Hybouville, con abrigo de piel y sombrero cloche, observa el momento fatal. Pero, el personaje más asombroso es un joven de mirada franca, cuya cara se inmiscuye entre Henri Cartier-Bresson y Christiane d’Hybouville. Se trata de Éric de Jessé, con 18 años, quien luego, en 1940, se hará monje en Soligny-la-Trappe.

Está la necesidad propia del automatismo de la cámara fotográfica, o de la físico-química de los *rayogramas*. Pero, también están el deseo y la libertad del fotógrafo. Las cien fotografías que hemos elegido ven cómo oscila y tiembla su aguja entre el polo Objetividad y el polo Azar. Y, con esa oscilación o temblor, designan un punto invisible que se abre hacia una tierra desconocida. En nuestra opinión, una fotografía es un fruto prohibido que devoramos o que nos hace soñar. Pero, para que una foto nos afecte o nos alcance, tiene que responder al menos a una de estas condiciones: a) que demos con ella un salto al vacío; b) que lleve en sí un índice de deformación de la realidad; c) que a través de la multiplicidad o la repetición nos haga ver, no la identidad, sino la diferencia y el matiz; d) que haga emerger los espectros y los fantasmas del devenir; e) que nos perturbe o estimule nuestros deseos.

La fotografía no tiene otro objetivo que no sea el de escrutar lo desconocido. Cuando Breton escribió *Nadja*, el relato por excelencia del azar objetivo o del encuentro amoroso, quiso expresamente salpicar su libro con una cincuentena de fotografías y documentos. La fotografía es el acta suprema del azar.

I. Saltos al vacío



Anton Stankowsky | *Swing (Shankel)* | 1937 | 25



26 | Alexander Rodchenko | *Dive* | 1934



Aaron Siskind | *Terrors and pleasures of levitation* | 1961 | 27



Alexander Rodchenko | *Street from above* | 1928 | 29



30 | Imre Kinszki | *Street from above* | ca. 1930



Imre Kinszki | *Street scene with bicycle* | ca. 1930 | 31



32 | Imre Kinszki | Lamppost, man and street | ca. 1930



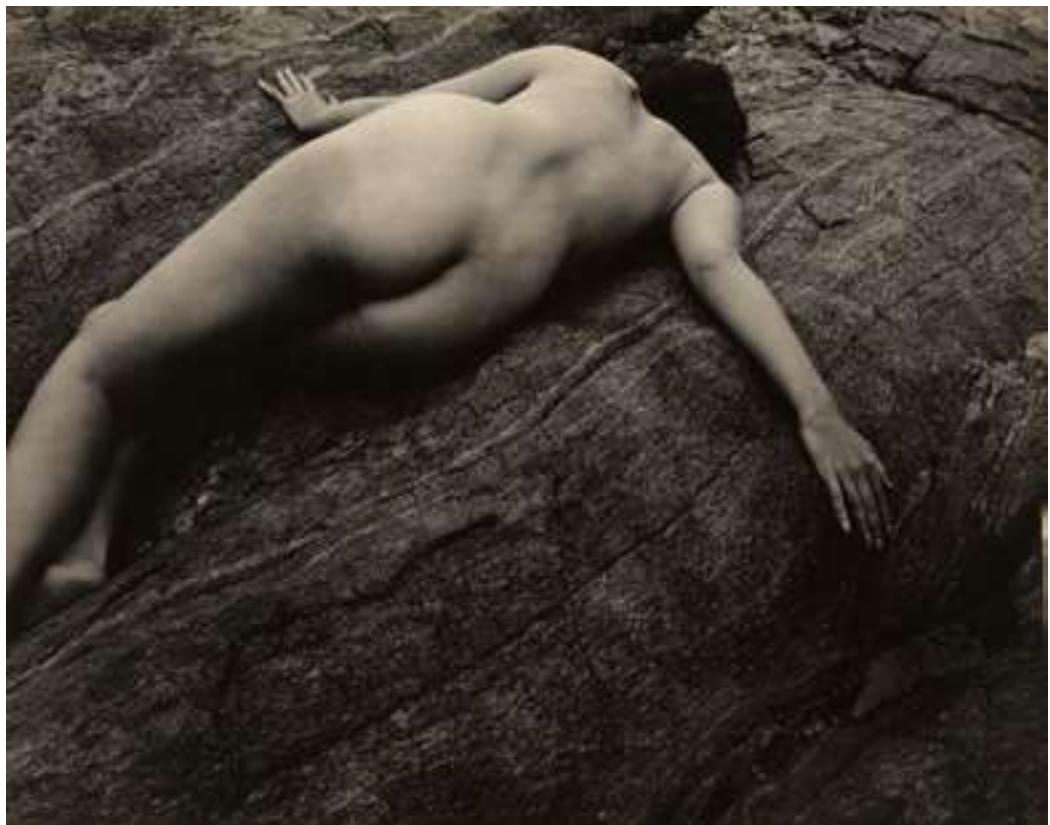


34 | Ilse Bing | *It was so windy in the Eiffel Tower* | 1931





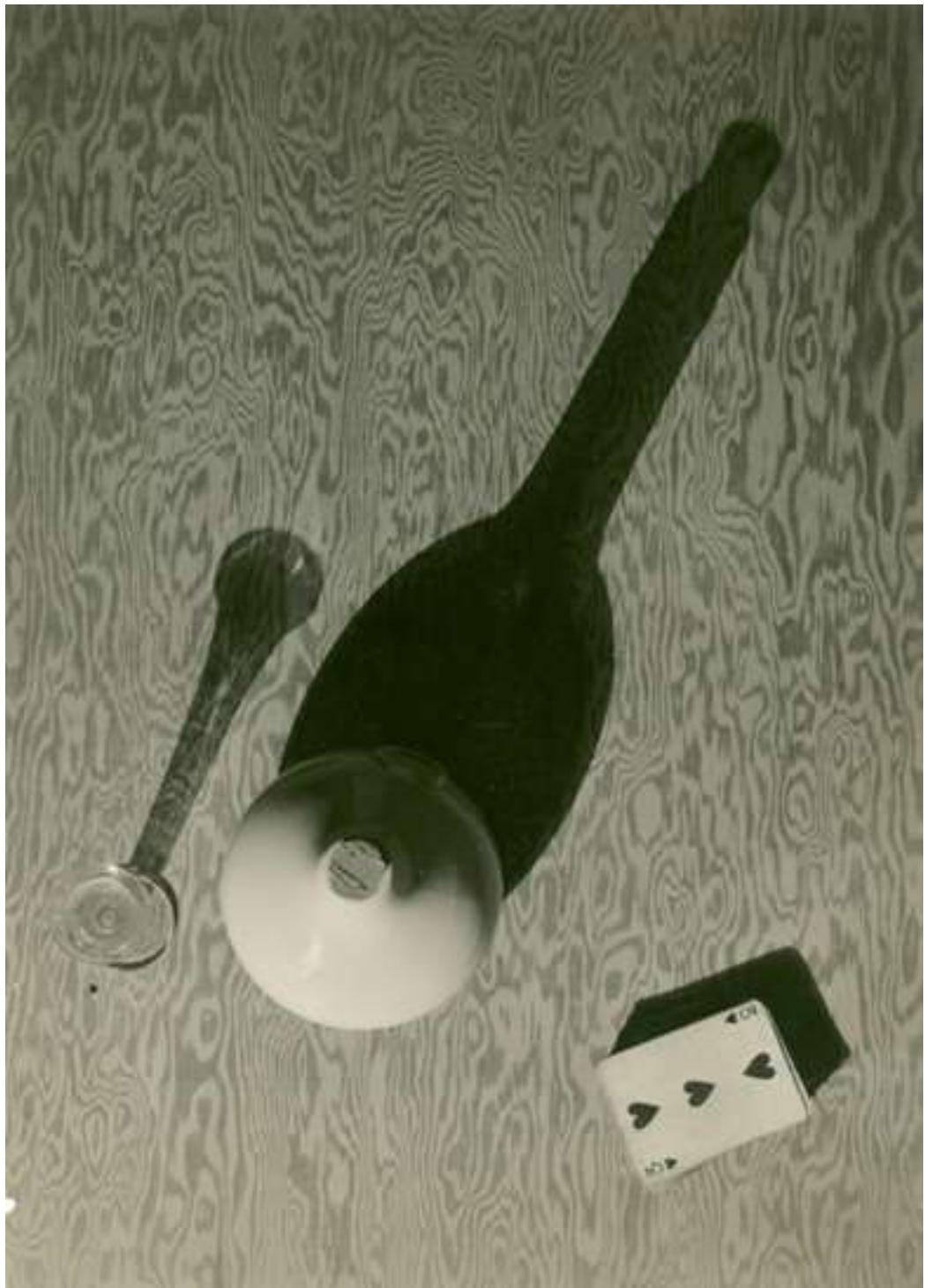
Cecilio Paniagua | *Eco* | 1936 | 37



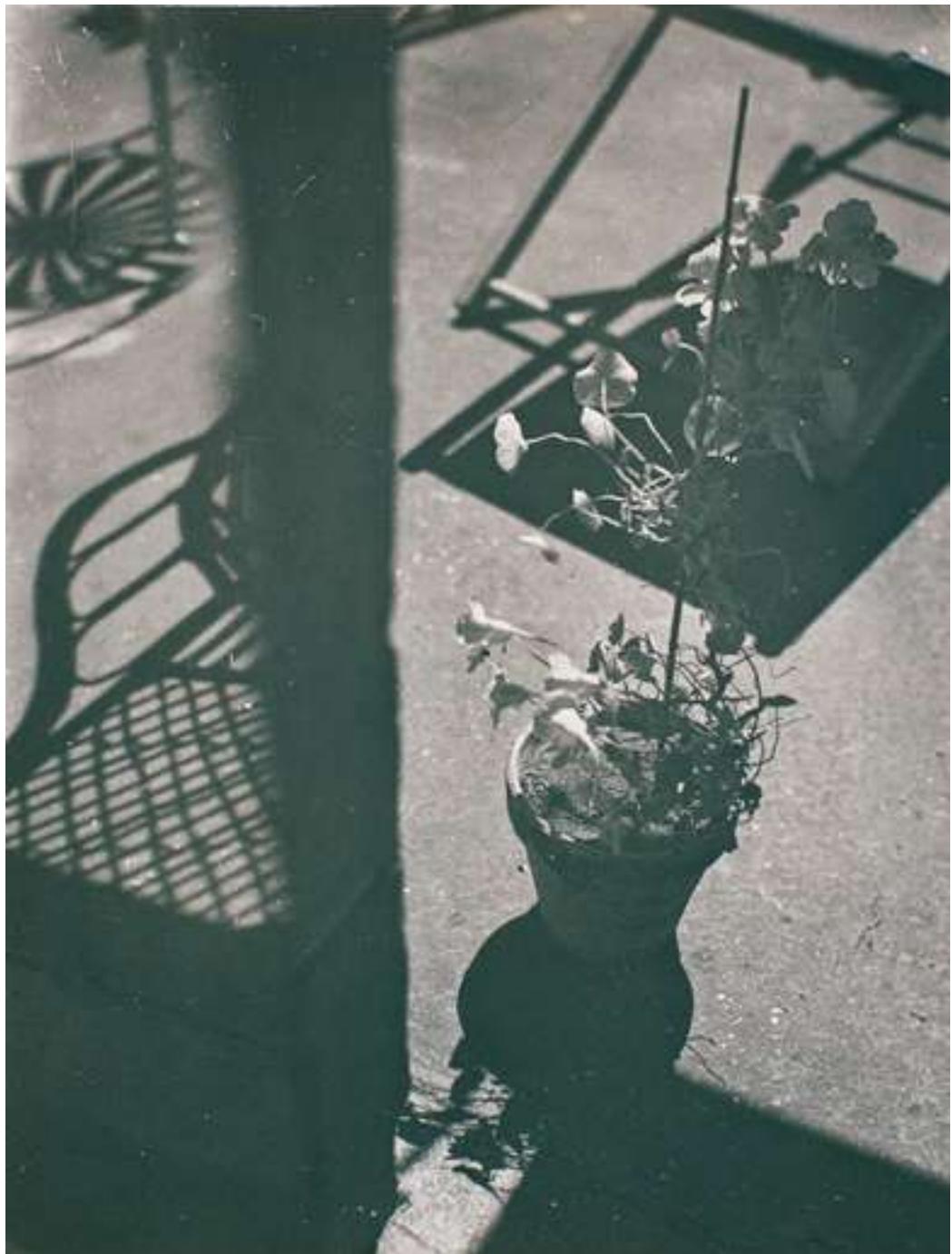
38 | Anton Bruehl | *Nude on a rock* | 1926



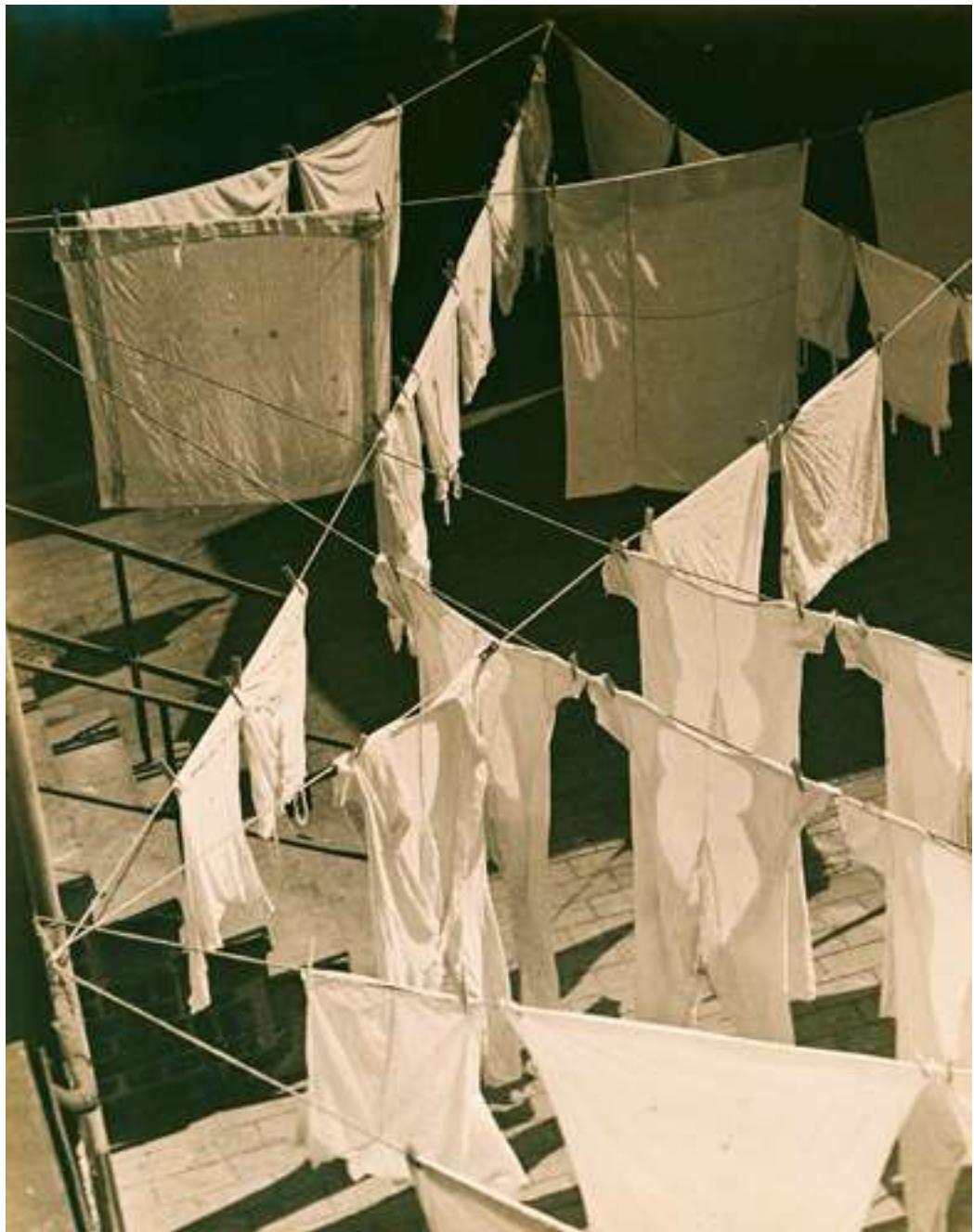
Edward Weston | *Tina (Modotti, Nude on the azotea)* | 1923 | 39



Joost Schmidt | *Stillleben mit Karten* | ca. 1928 | 41



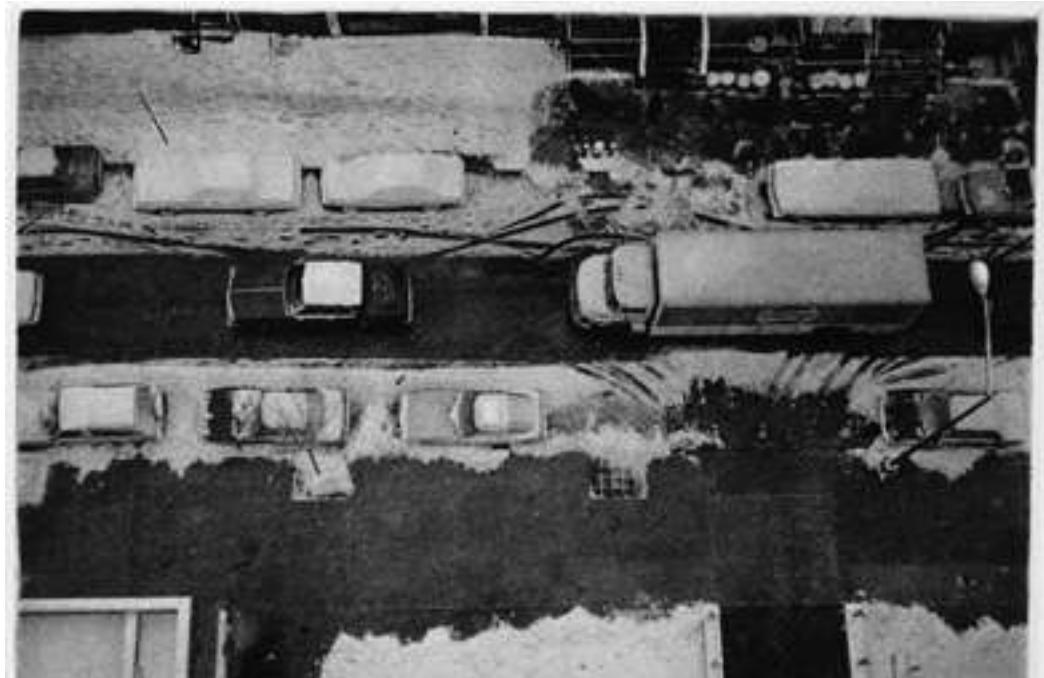
Henri Florence | *Nasturtiums* | ca. 1931-1932 | 43



Erhard Dorner | *Washing on the line* | ca. 1930 | 45











Joaquim Gomis Serdañons | *Marea baixa Mont Saint Michel* | 1936 | 51



Norman Parkinson | Brighton Pier | 1938 | 53

II. Espectros



56 | Emil Otto Hoppé | *Imperial Chemical Industries – Men shoveling nitrates, England* | 1930



Anton Stankowsky | *Winterwetter* | 1937 | 57

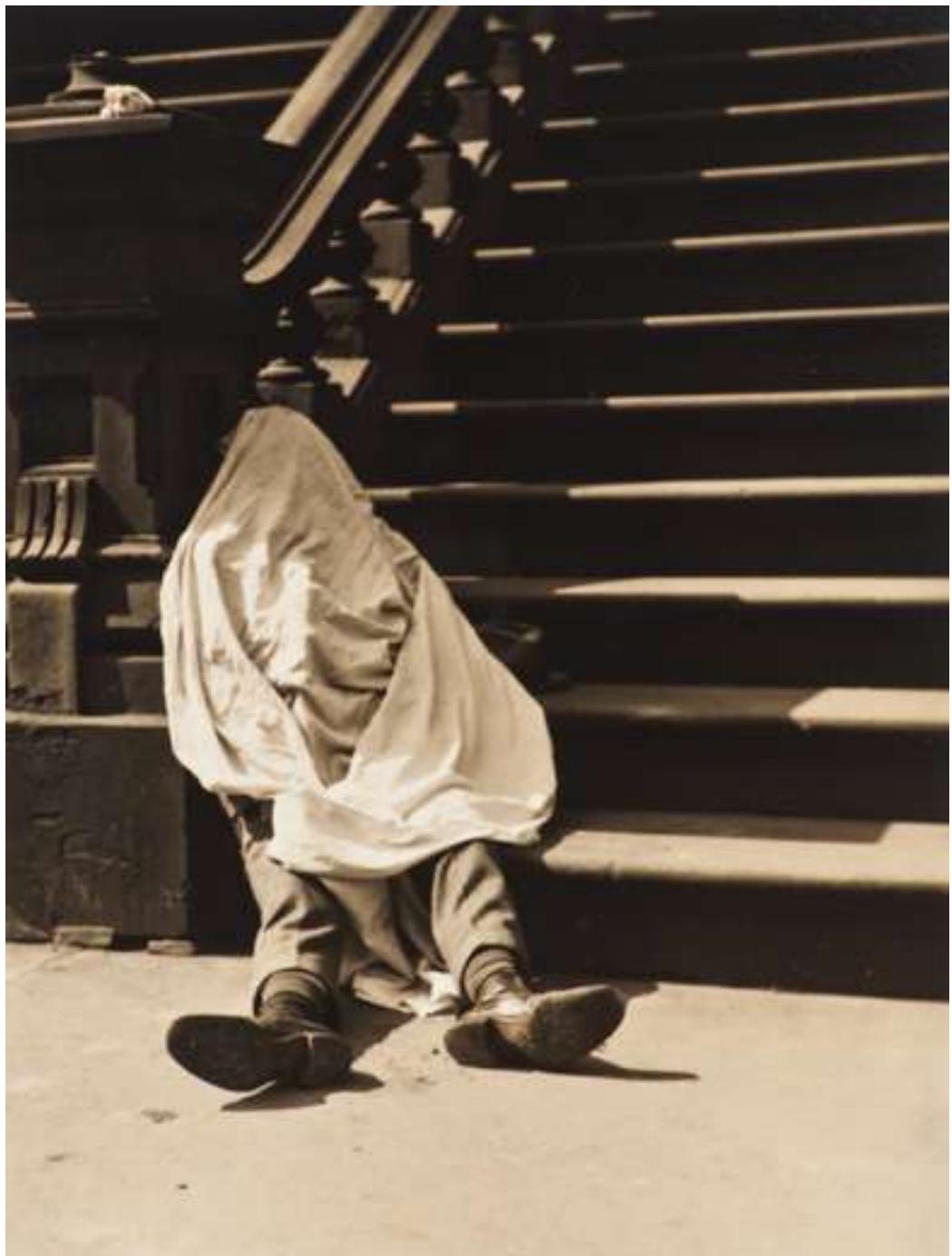


Claude Cahun | *Object, mannequin poisson scie* | ca. 1935 | 59



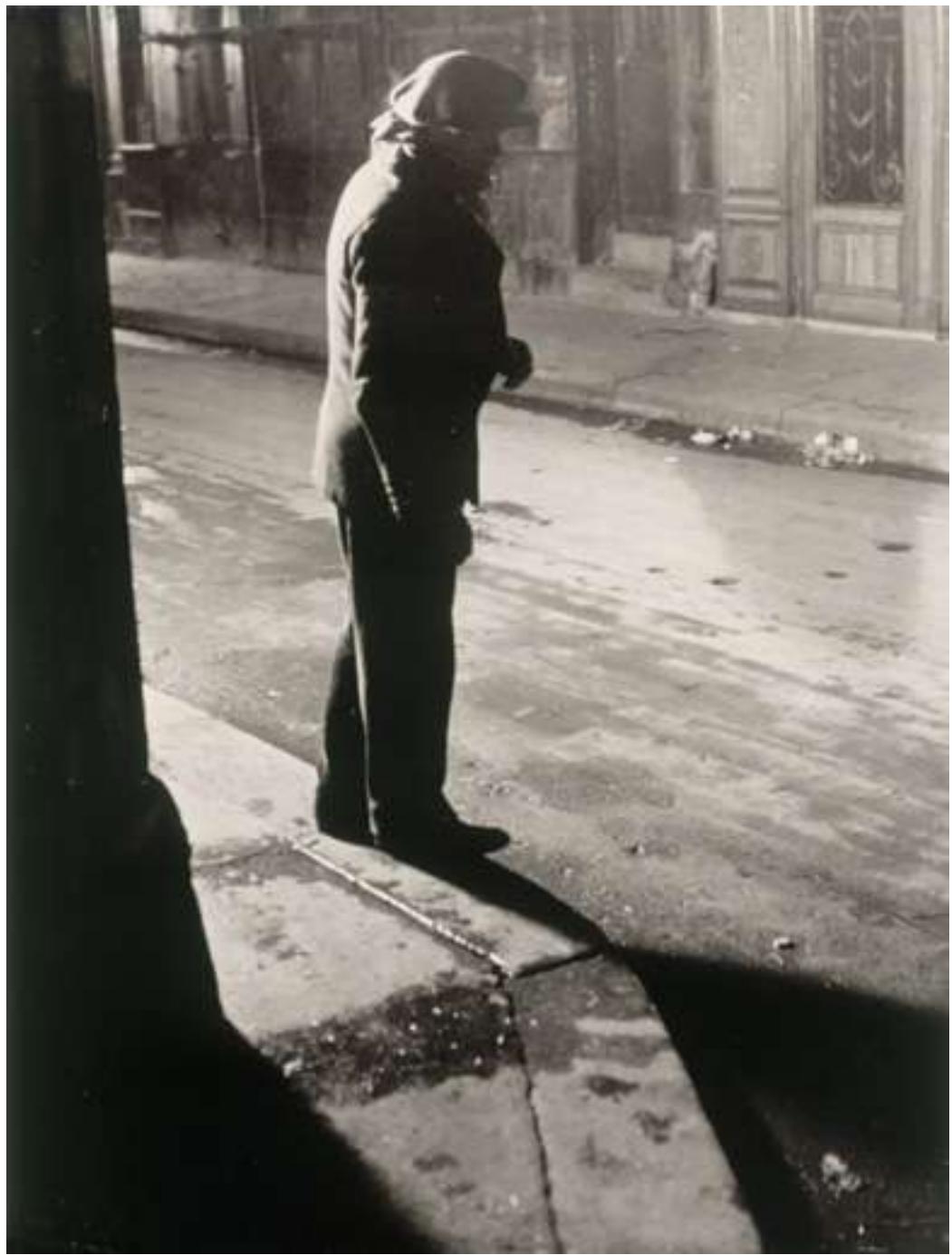


Hans Bellmer | *Poupée dans le jardin* | 1935-1936 | 61

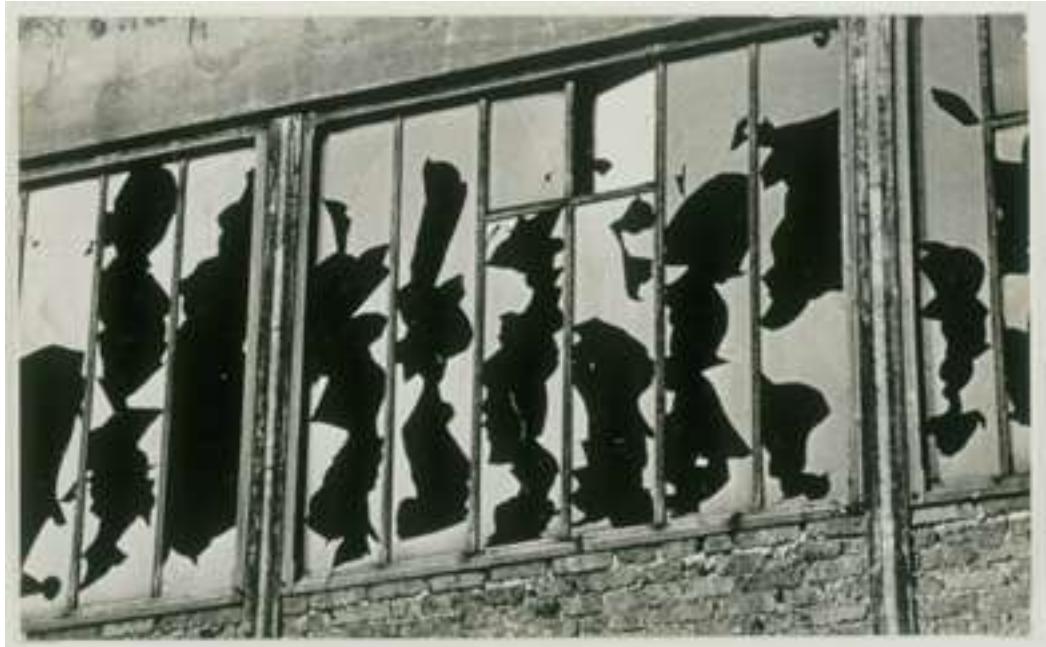


62 | Berenice Abbott | *Untitled (Dead man)* | ca. 1930



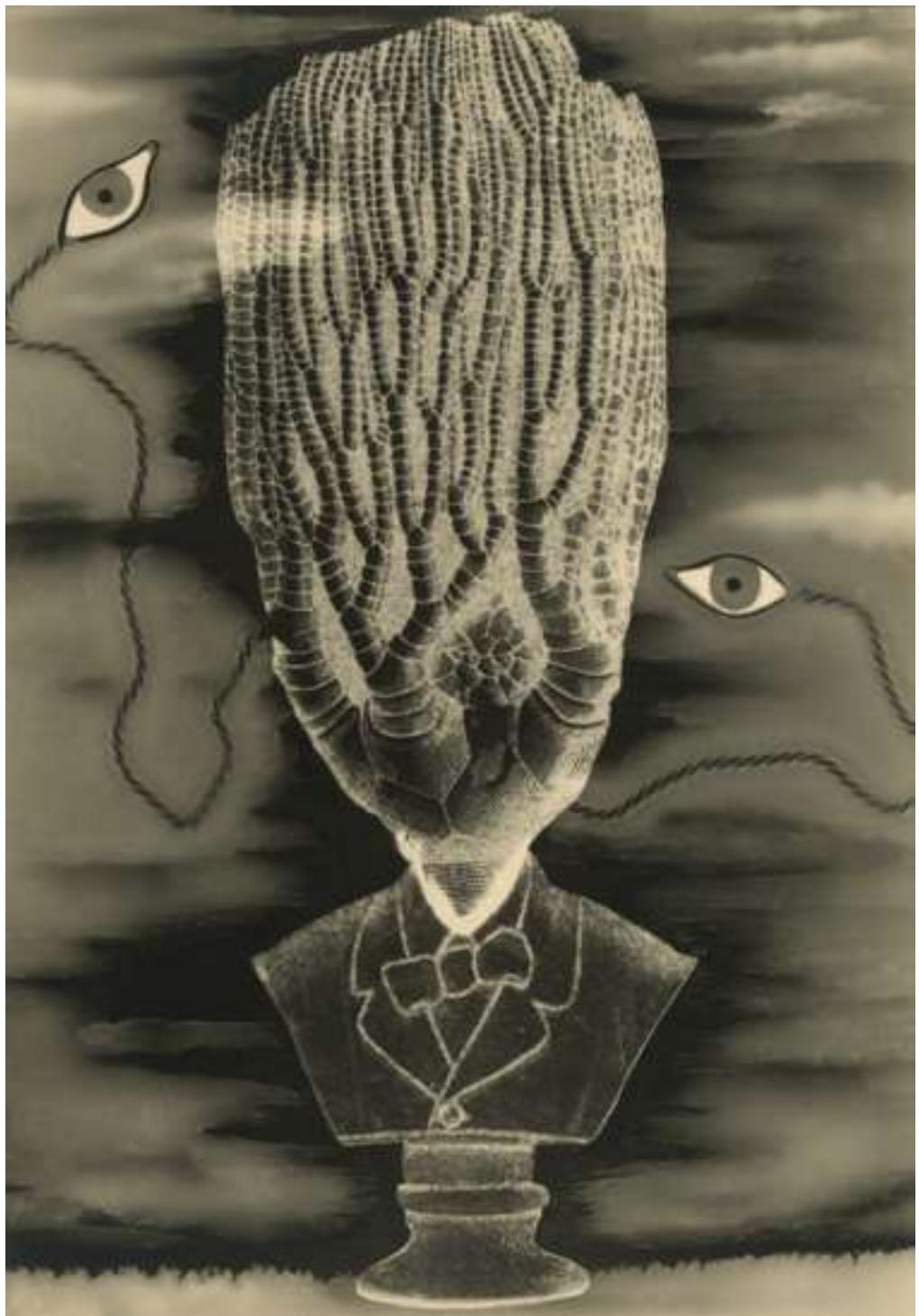


64 | Brassaï (Gyula Halász) | *Escaped convict, rue de la Ferronnerie, Les Halles* | ca. 1932





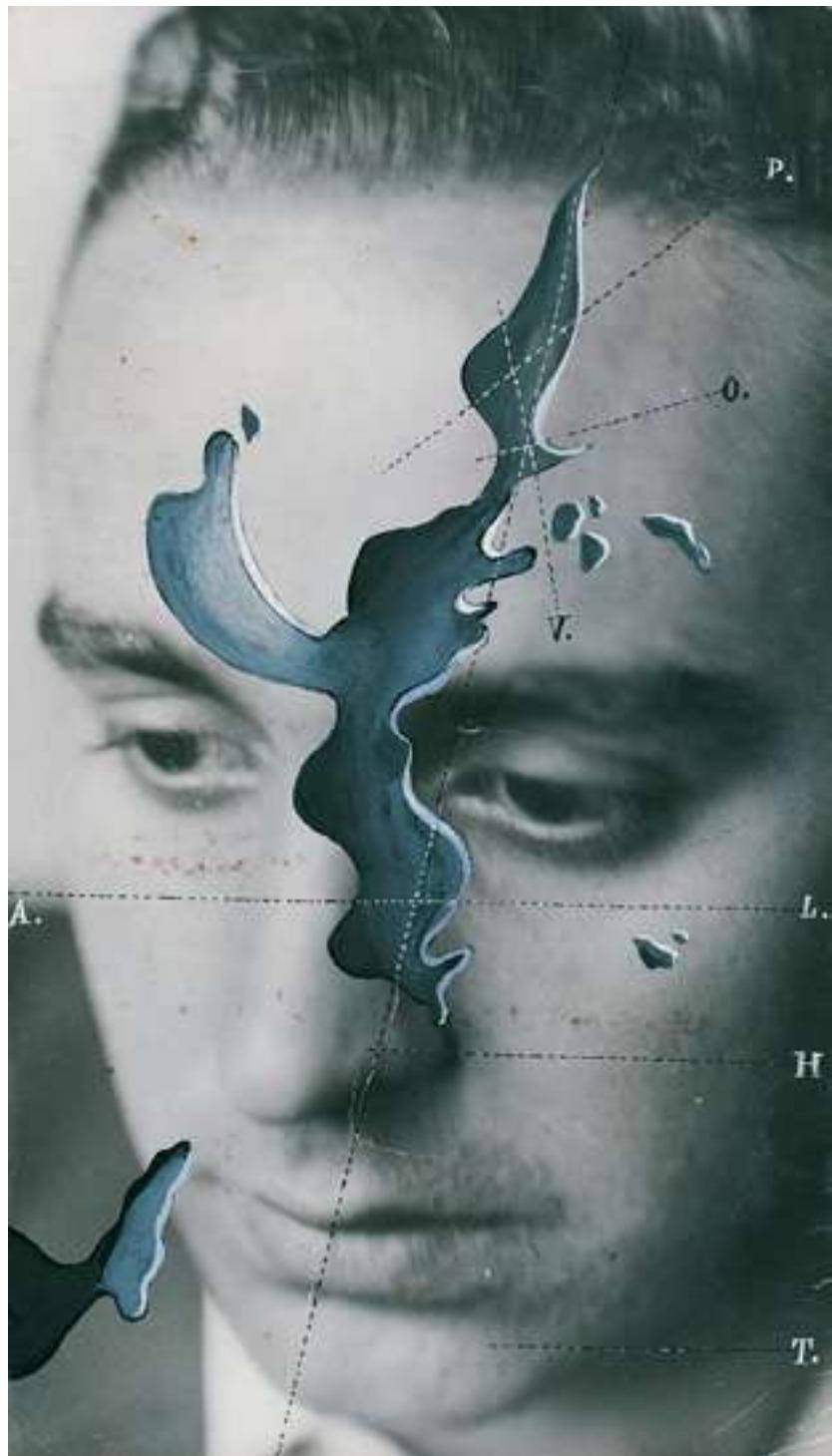
Harry Callahan | *Eleanor, Aix-en-Provence (France)* | 1958 | 67



Jindrich Heisler | *Object* | 1943 | 69



Jaroslav Fabinger | *Porträt* | 1930 | 71



José Caballero y Pablo Neruda | Retrato de José Caballero | 1935 | 73



74 | Emili Godés Hurtado | *Panzella d'atmatller (tall longitudinal)* | ca. 1930

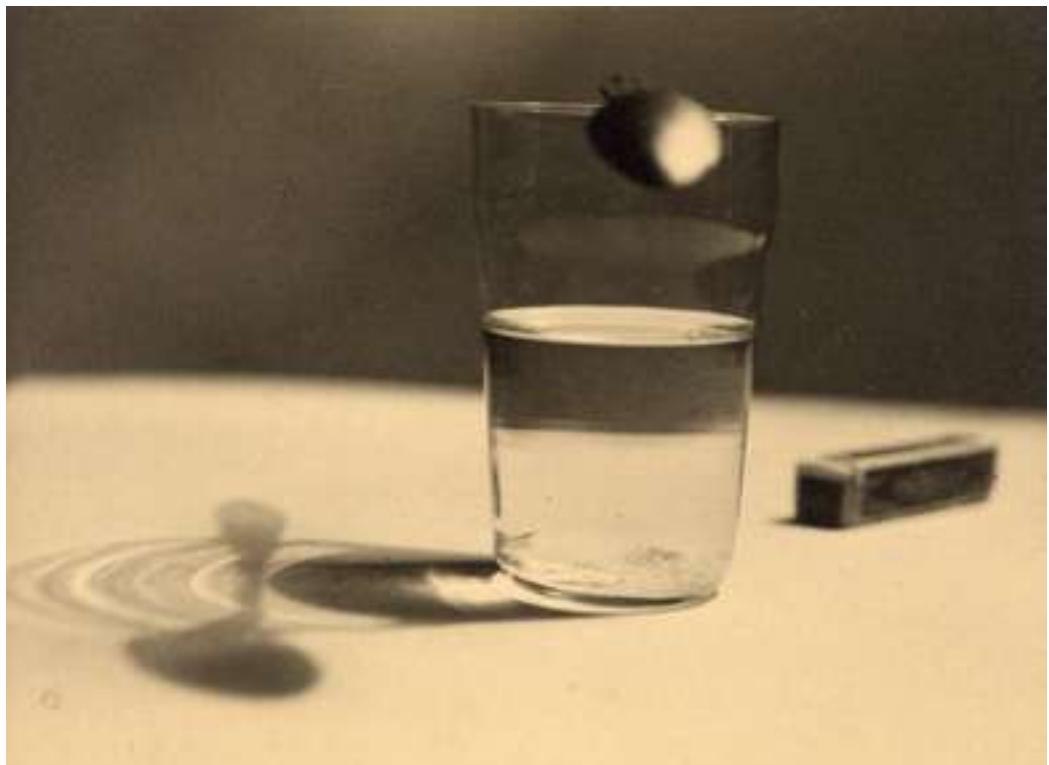


Emili Godés Hurtado | *Cap de mosca* | ca. 1930 | 75





Emili Godés Hurtado | *Sin título (tejido)* | ca. 1930 | 77



Julio Yanguas | *Bodegón* | ca. 1929 | 79



Dieter Appelt | *Death room, Ezra Pound* | 1981 | 81



Eduardo Westerdahl | *Sin título* | 1931-1935 | 83



Koldo Chamorro | *Ciclo del sol, Fuentelencina, Guadalajara* | 1979-1980 | 85

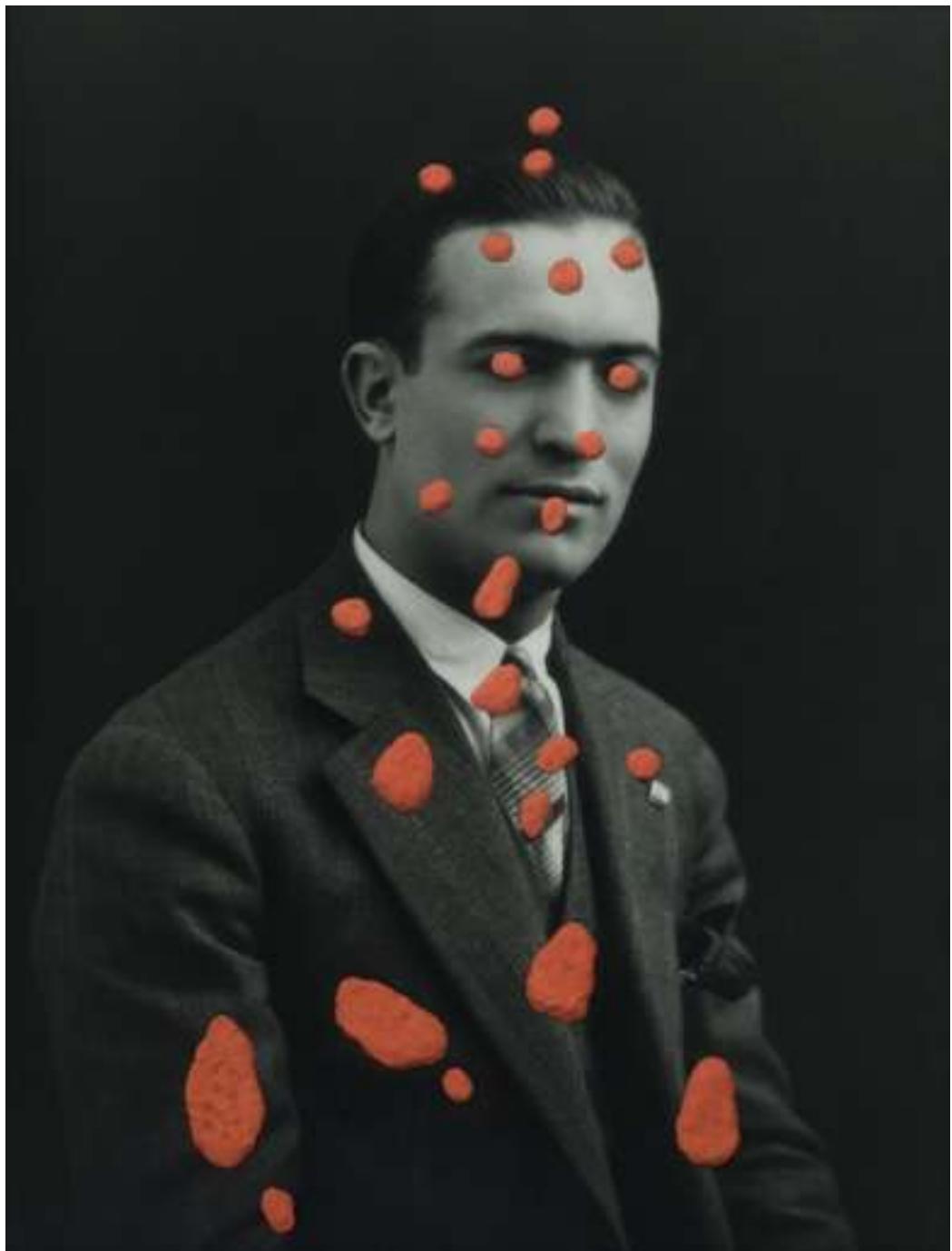


86 | Imre Kinszki | *Buildings and shadows* | ca. 1930



Berenice Abbott | *White steps of Baltimore* | 1930 | 87





III. Deformaciones



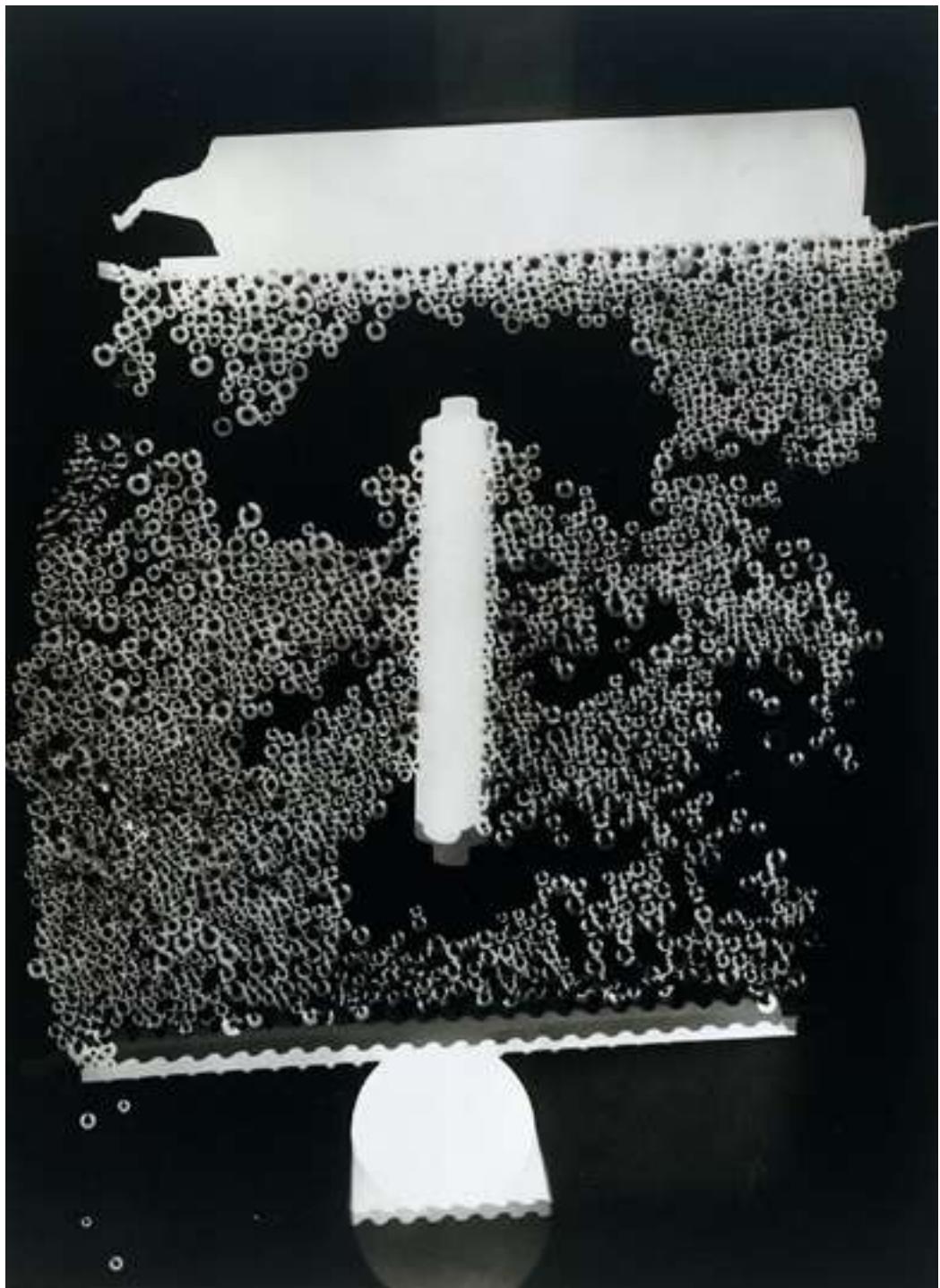
94 | Alfred Stieglitz | *Equivalent (cloud study)* | ca. 1927



Alfred Stieglitz | *Equivalent (cloud study)* | ca. 1927 | 95



96 | (Emmanuel Rudzitsky) Man Ray | *Rayograma con revólver* | década de 1920



(Emmanuel Rudzitsky) Man Ray | *Rayograma* | década de 1920 | 97

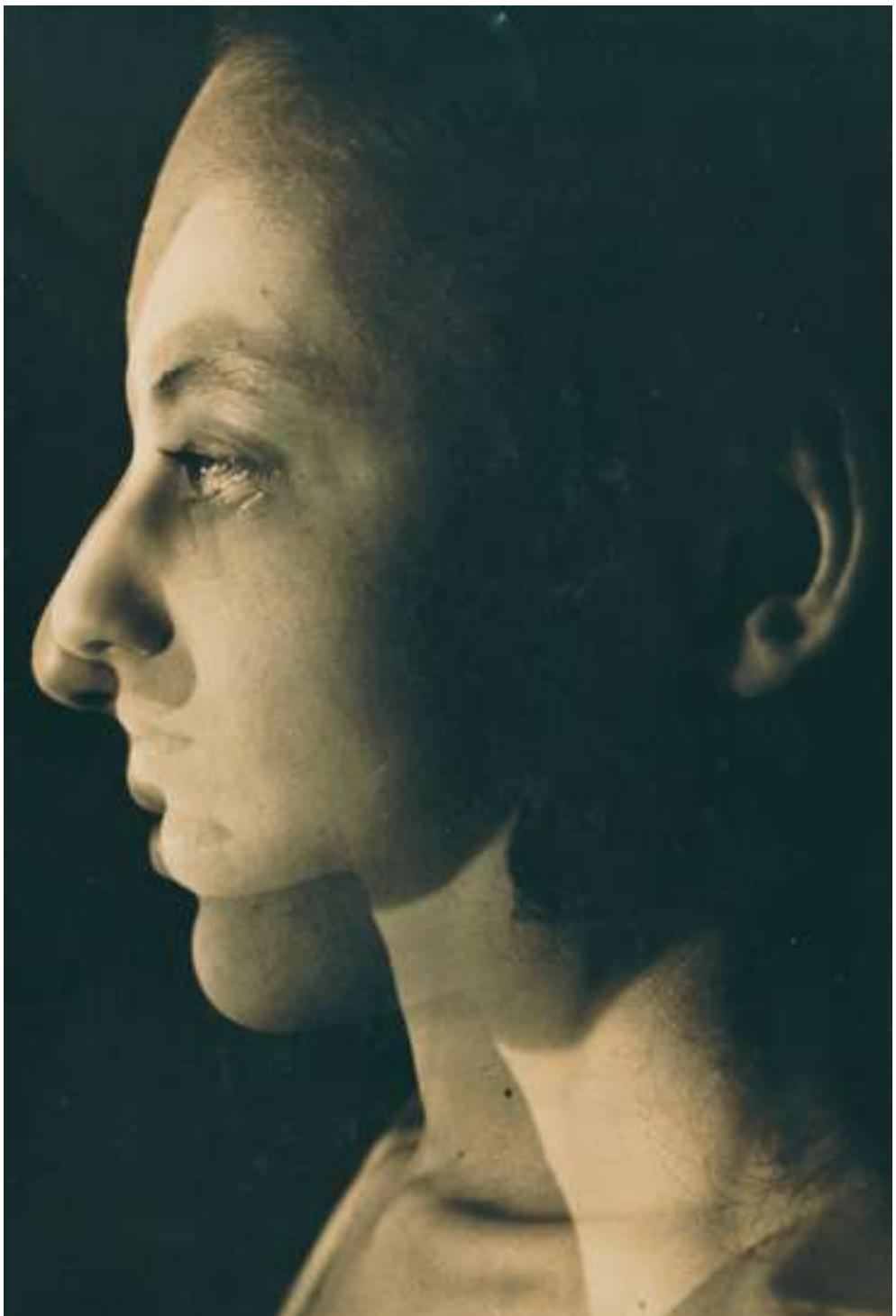


Man Ray

98 | (Emmanuel Rudzitsky) Man Ray | *Nude (Nusch Eluard)* | 1932



Francis Joseph Bruguière | *Untitled*, (Enlarged frame from the abstract film "Light Rhythms" made in conjunction with Oswell Blakeston in London in 1930) | ca.1930| 101



Lou Stoumen | *Double image* (Miriam Shapiro) | 1939 | 103

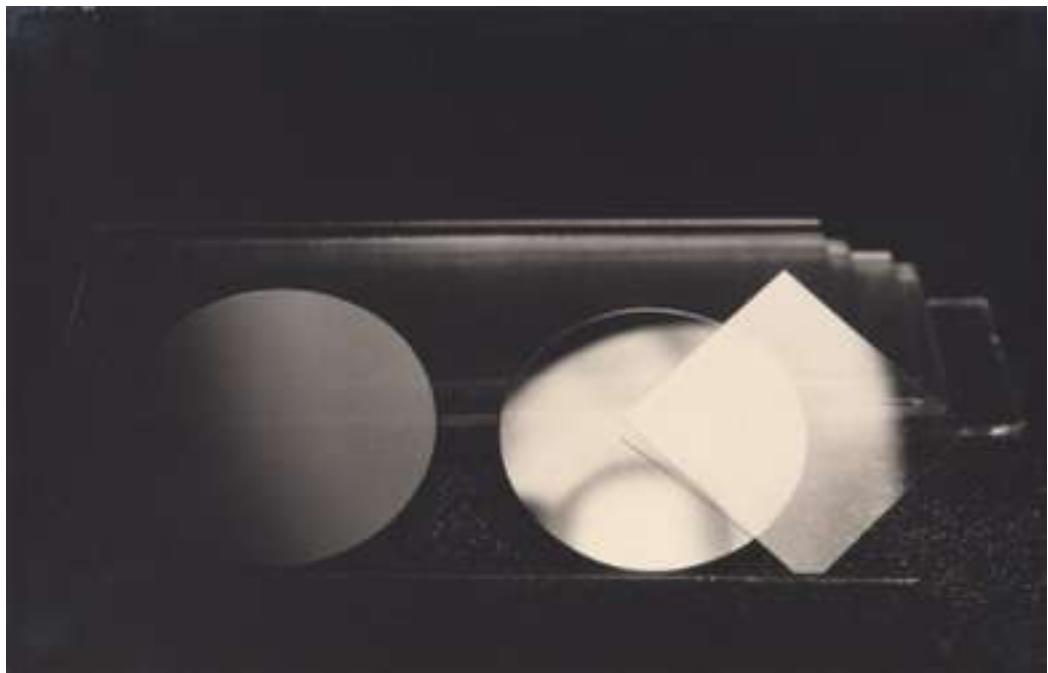


André Kertész | *Distortion* | 1930 | 105









110 | Cecilio Paniagua | *Efecto arbitrario* | 1934



Cecilio Paniagua | *Sin título* | 1934 | 111



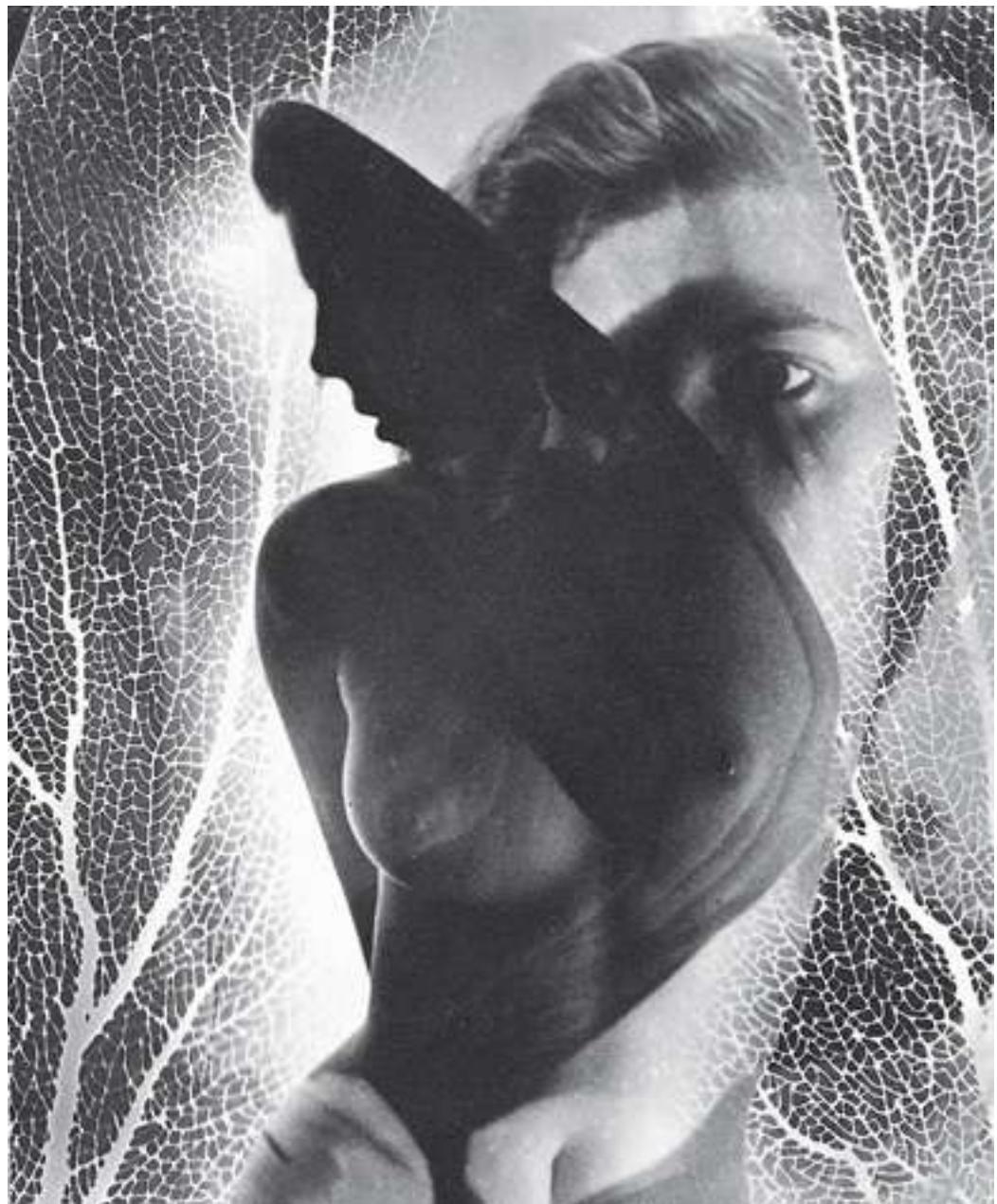


Javier Pérez | *Autorretrato* | 1993 | 115





Val Telberg | *Untitled (Nude in hand)* | ca. 1945 | 119



120 | Val Telberg | *Mask of a dream* | ca. 1947



Val Telberg | *Untitled (Doll, dots, legs)* | ca. 1948 | 121



122 | Val Telberg | *Men listening* | ca. 1948

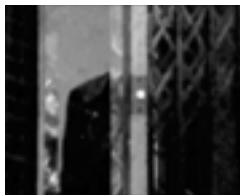
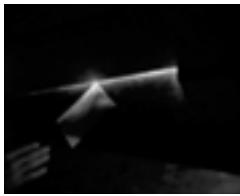
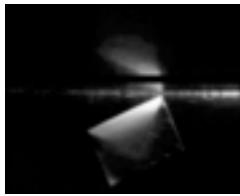
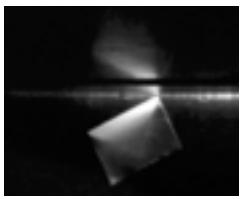
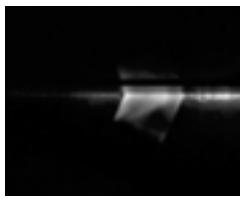


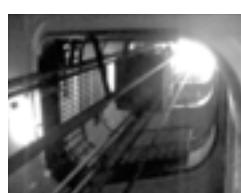
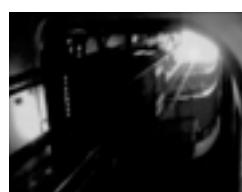
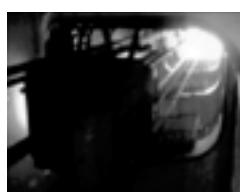
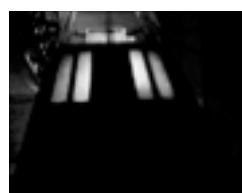
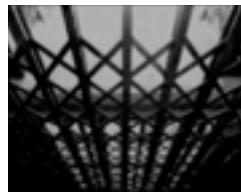
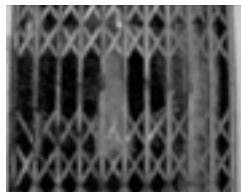
Val Telberg | *Carrousel, Yaddo* | 1952 | 123



Jindrich Štyrský | Untitled (*maquette for Emilie comes to me in a dream*) | 1933 | 125







IV. Repeticiones



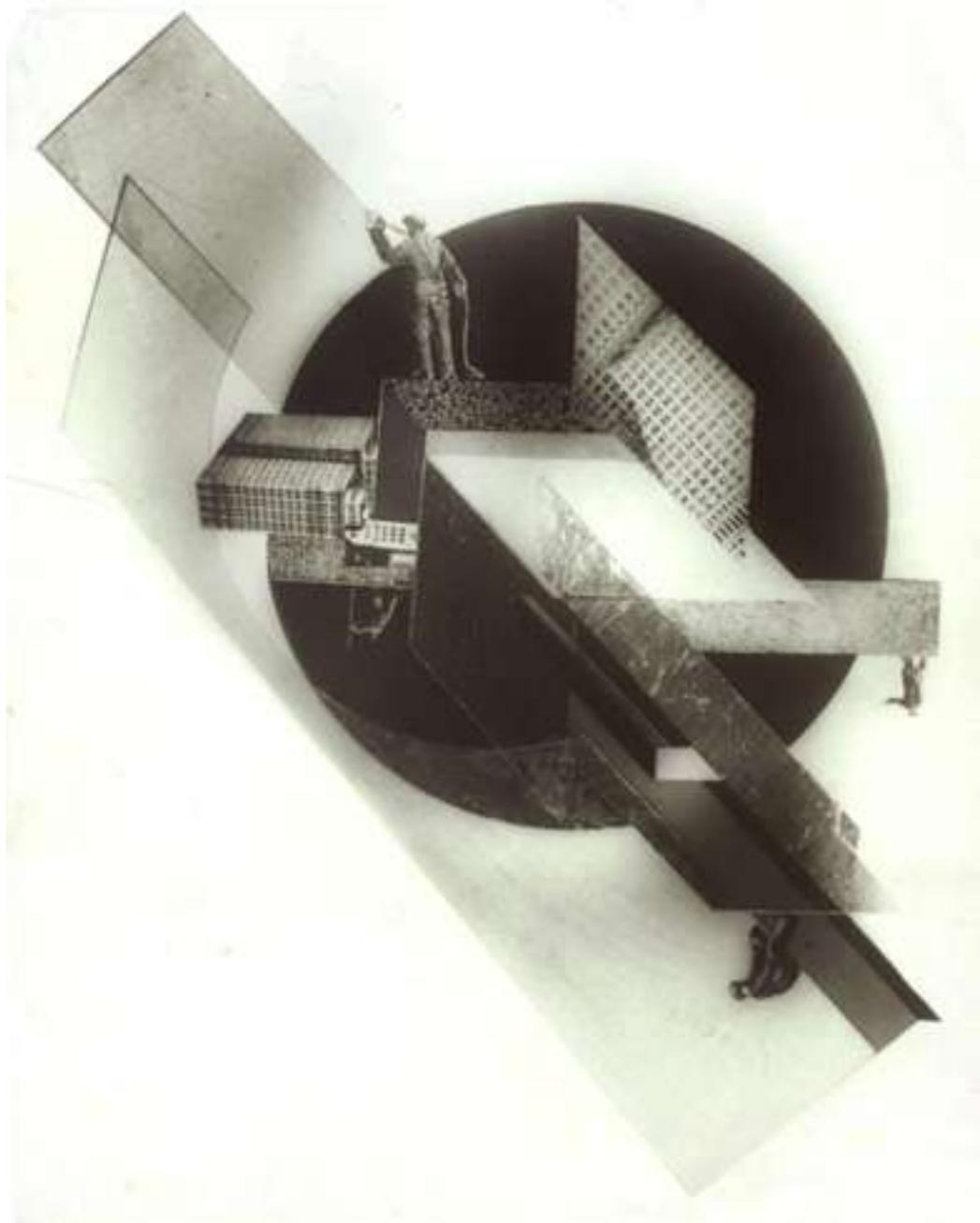
132 | Henri Cartier-Bresson | *Sin título (Vendedores de corbatas, El Rastro, Madrid)* | 1932



Henri Cartier-Bresson | *Quai de Javel, Paris* | 1932 | 133



Berenice Abbott | New York | 1935 | 135



Gustav Klutsis | *Dynamic city* | 1919-1928 | 137



Pere Catalá Pic | *Sast* | ca. 1931 | 139







Ralph Steiner | *Typewriter keys, for advertisement* | 1921-1922 | 145



Josep Sala | *Sin título (copas)* | ca. 1935 | 147



Robert Disraeli | *Untitled (Photogram of coiled paper)* | ca. 1929 | 149



Agustín Jiménez Espinoza | *Ritmo* | ca. 1931 | 151



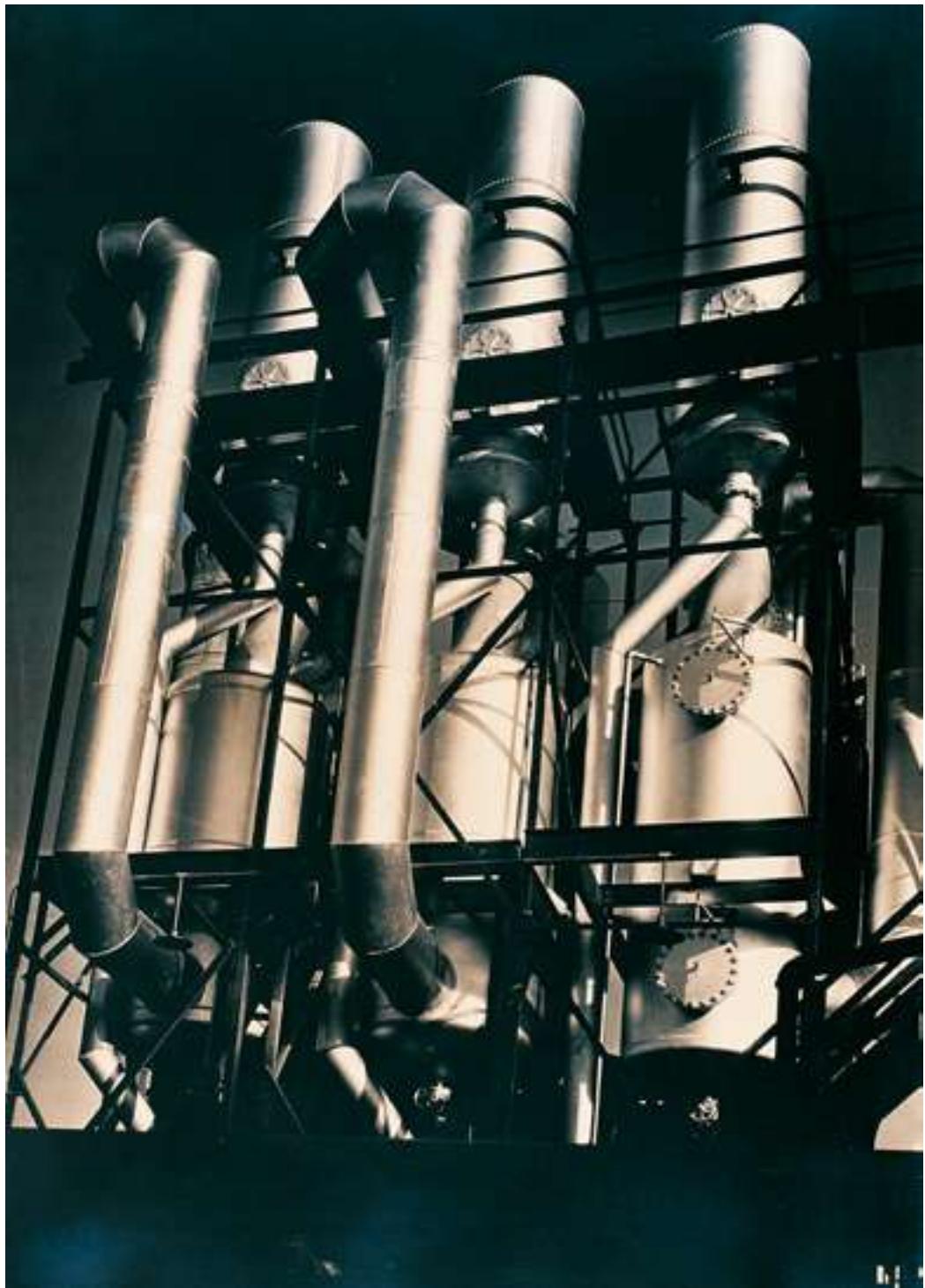
Rudolf Koppitz | *Badekappen* | ca. 1930 | 153



Emili Godés Hurtado | *Espiga* | ca. 1930 | 155



Albert Renger-Pätzsch | Basalt in der Eifel | ca. 1930 | 157



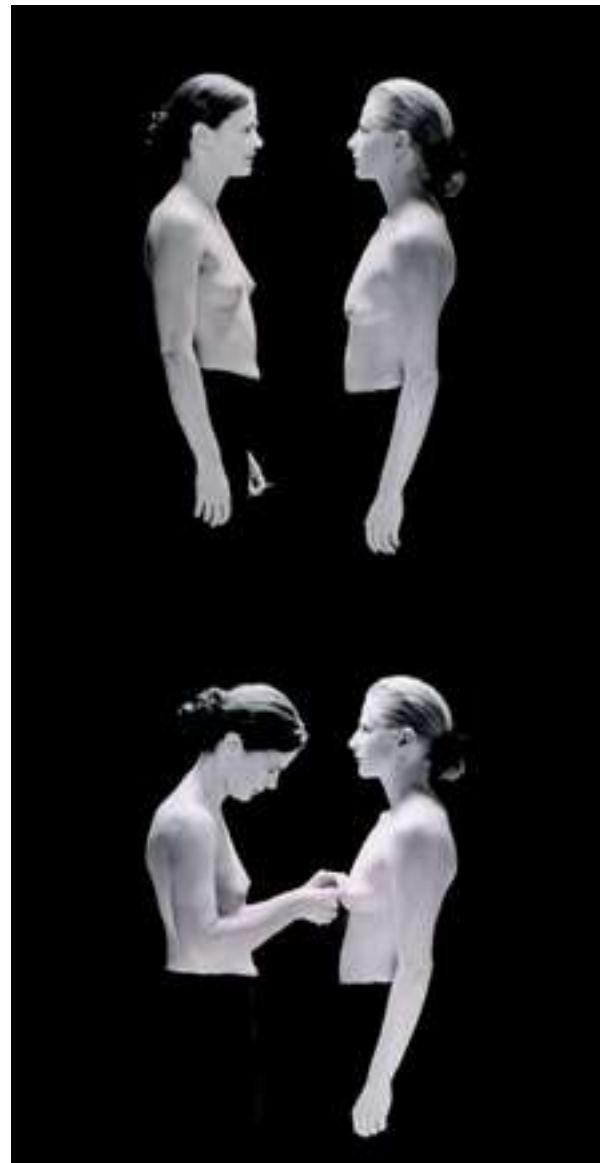
Margaret Bourke-White | Refinery tanks | 1930 | 159

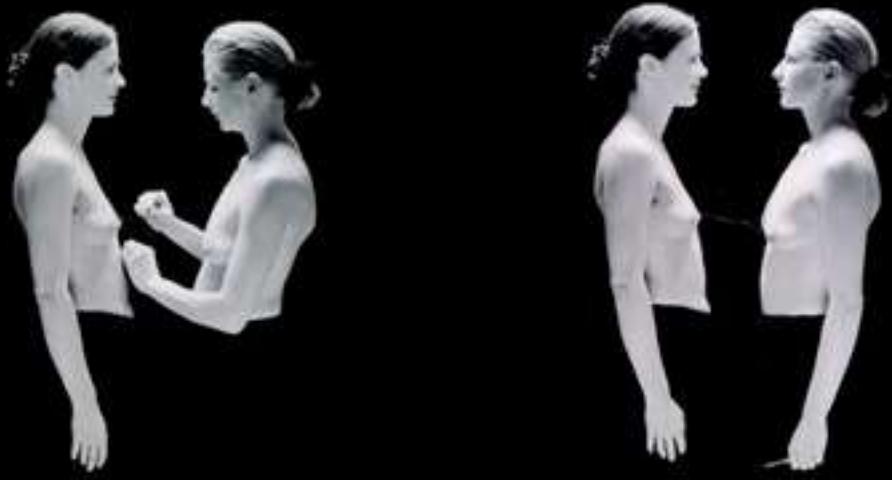
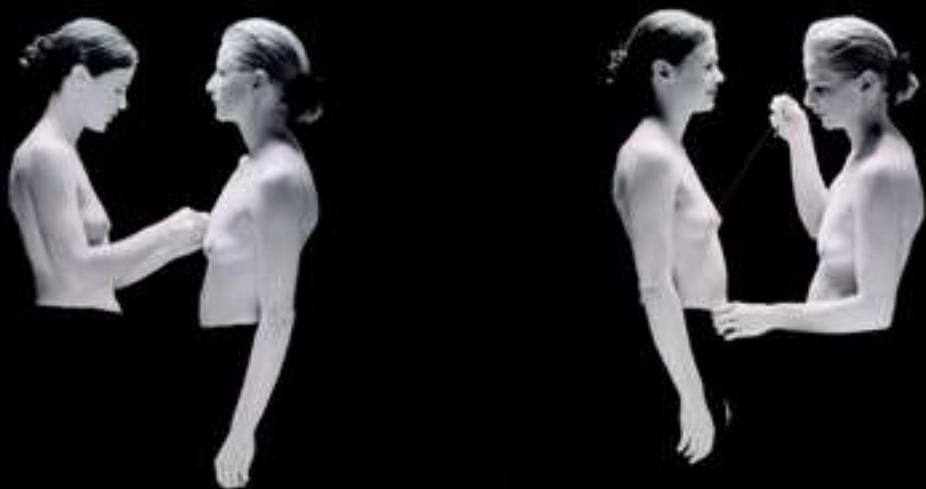


Evelyn Hofer | Amusement arcade, New York | 1963 | 161



Sebastião Salgado | *Serra Pelada, Brasil* | 1986 | 163





V. El fruto prohibido







Frantisek Drtikol | *Nude* | 1927 | 173

PUISQUE

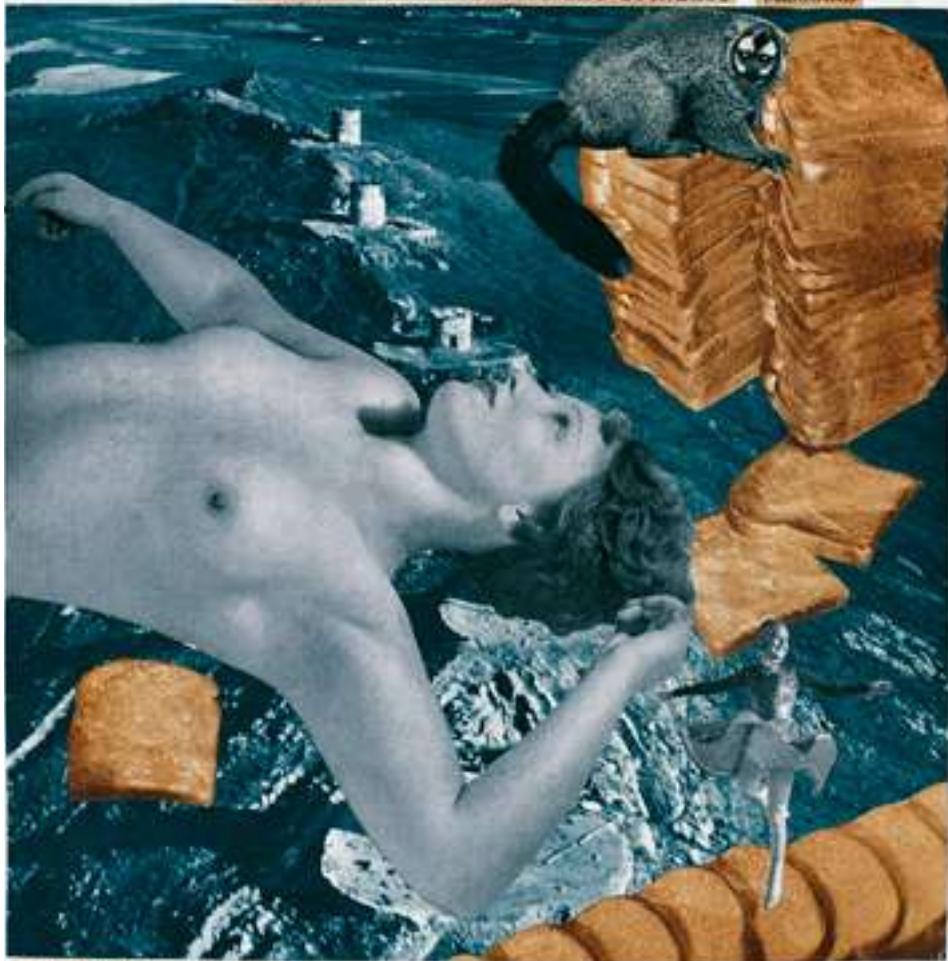
Une grande
ville dévastée

N'ÉTAIT PAS AIMÉE
tout entière

22

Devant les survivants d'une brillante

MÉMOIRE



ON RÉPARÉ ACTUELLEMENT

une danseuse nue
aérienne

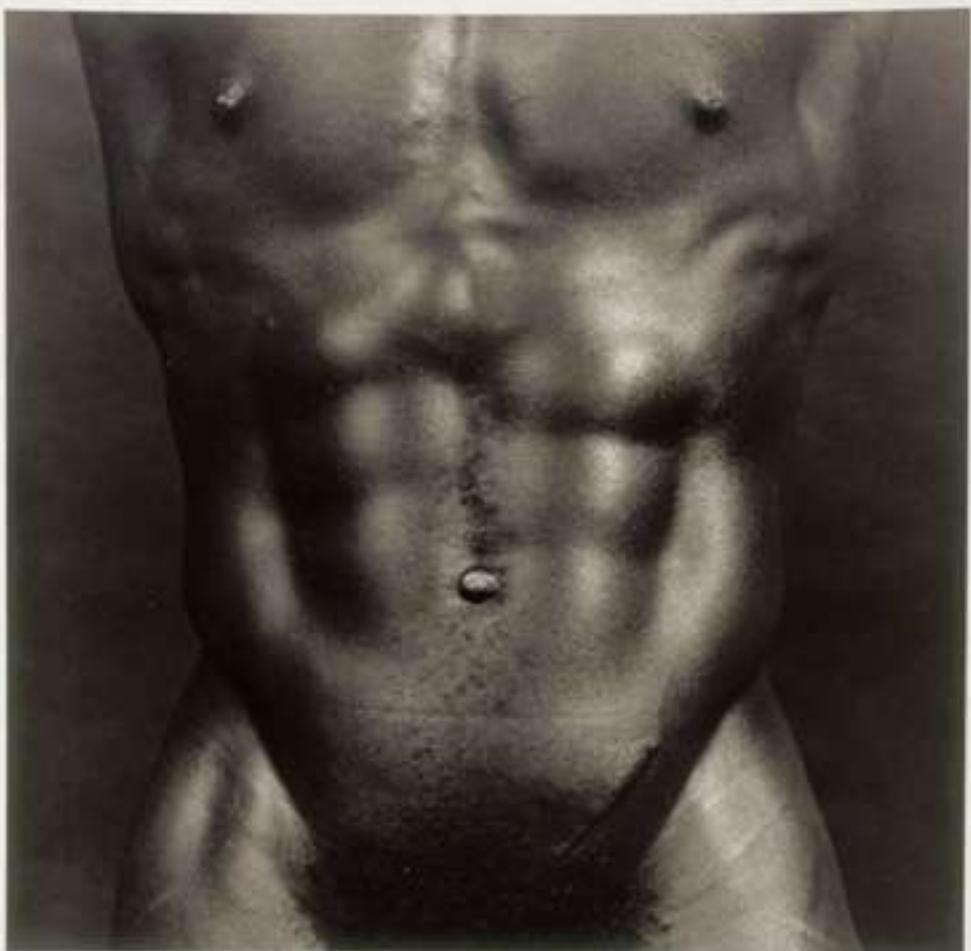
POURQUOI



Rudolf Koppitz | *Desperation-nude study*, Vienna | 1925 | 177



Robert Mapplethorpe | *Alistair Butler* | 1980 | 179



Robert Mapplethorpe | *Charles Bowman* | 1980 | 181



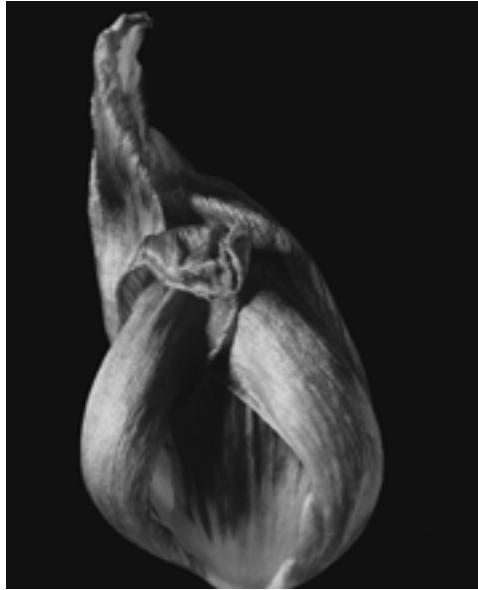
Paul Outerbridge | *Apples in container* | 1922 | 183



Jaroslav Rössler | *Prism composition with apple* | 1964 | 185



Cecilio Paniagua | *La florecilla* | 1936 | 187











192 | Sasha Stone | *Nus* | ca. 1930





Val Telberg | *Nude with branches* | ca. 1945 | 195



Edward Weston | *Pepper* | 1930 | 197

VI. Artistas invitados



Adrián Alemán | *Columna interminable* | 1989 | 201









Índice de autores

Abbott, Berenice | 135

New York, 1935

Gelatina de plata

27 x 34 cm

Abbott, Berenice | 62

Untitled (Dead man), ca. 1930

Gelatina de plata

24,13 x 18,42 cm

Abbott, Berenice | 87

White steps of Baltimore, 1930

Gelatina de plata. Copia de época

25,30 x 20,10 cm

Appelt, Dieter | 81

Death room, Ezra Pound, 1981

Gelatina de plata sobre

papel baritado

28 x 35 cm

Arissa, Antoni | 63

Sin título, ca. 1930

Gelatina de plata

40,50 x 49,50 cm

Bellmer, Hans | 61

Poupée dans le jardin, 1935-1936

Copia de época en plata

14,45 x 14,92 cm c/u

Bing, Ilse | 34

It was so windy in the

Eiffel Tower, 1931

Gelatina de plata

16,50 x 22,86 cm

Brandt, Bill | 169

Nude, 1951

Gelatina de plata

23 x 19,60 cm

Brassaï (Halász, Gyula) | 65

Les lézardes, 1931-1933

Gelatina de plata

17 x 27,70 cm

Brassaï (Halász, Gyula) | 64

Escaped convict, rue de la

Ferronnerie, Les Halles, ca. 1932

Gelatina de plata

29,21 x 21,59 cm

Bruehl, Anton | 38

Nude on a rock, 1926

Gelatina de plata

19, x 24,20 cm

Bruguière, Francis Joseph | 101

Untitled, (Enlarged frame from the abstract film 'Light Rhythms' made in conjunction with Oswall Blakeston in London in 1930), ca.1930

Copia de época. Gelatina de plata

22,2 x 27,9 cm

Bourke-White, Margaret | 159

Refinery tanks, 1930

Gelatina de plata

47 x 33 cm

Caballero, José, Neruda, Pablo | 73

Retrato de José Caballero, 1935

Fotografía, gouache y tinta

sobre papel

22,5 x 12,8 cm

Cahun, Claude | 59

Object, mannequin poisson scie,

ca. 1935

Gelatina de plata

18 x 13 cm

Calçada Bastos, Rui | 126

Quadrifoglio, 2001-2002

Proyecto audiovisual

3:19 minutos

Callahan, Harry | 67

Eleanor, Aix-en-Provence (France),

1958

Gelatina de plata

25,20 x 20,40 cm

Calvo, Carmen | 91

Rafael I, 1999

Técnica mixta *collage* y fotografía

115 x 80 cm

Cartier-Bresson, Henri | 133

Quai de Javel, Paris, 1932

Gelatina de plata

12,38 x 18,10 cm

Cartier-Bresson, Henri | 132

Sin título (Vendedores de corbatas,

El Rastro, Madrid), 1932

Gelatina de plata

14,40 x 21 cm

Catalá Pic, Pere | 139

Sast, ca. 1931

Gelatina de plata

12,20 x 9,70 cm

Catalá Pic, Pere | 141

Sin título, ca. 1935

Copia de época

14,60 x 11,20 cm

Chamorro, Koldo | 85

Círculo del sol, Fuentelencina, Guadalajara, 1979-1980

Gelatina de plata

54,80 x 37 cm

Chochola, Václav | 89

Vésák, 1944

Gelatina de plata

30 x 23 cm

Cualladó Candel, Gabriel | 171

Diagonal, 1957

Gelatina de plata

30 x 40 cm

Disraeli, Robert | 149

Untitled (Photogram of coiled paper), ca. 1929

Gelatina de plata

24 x 15,5 cm

Dorner, Erhard | 45

Washing on the line, ca. 1930

Gelatina de plata

28,70 x 22,70 cm

Drtikol, Frantisek | 173

Nude, 1927

Copia de época. Pigmento

25,40 x 22,86 cm

Fabinger, Jaroslav | 71

Portrait, 1930

Gelatina de plata

22 x 16 cm

Florence, Henri | 43

Nasturtiums, ca. 1931-1932

Gelatina de plata

8,7 x 11,4 cm

Godés Hurtado, Emili | 75

Cap de Mosca, ca. 1930

Gelatina de plata

28,50 x 40,50 cm

Godés Hurtado, Emili | 155

Espiga, ca. 1930

Gelatina de plata

16,5 x 22,1 cm

Godés Hurtado, Emili | 74

Panzella d'atmatller (tall longitudinal), ca. 1930

Gelatina de plata

24 x 15 cm

Godés Hurtado, Emili | 77

Sin título (tejido), ca. 1930

Gelatina de plata

23,80 x 17,90 cm

Gomis Serdañons, Joaquim | 51

Marea baixa Mont Saint Michel, 1936

Gelatina de plata

26,50 x 26,30 cm

Harting, G. W. | 143

Design-wheels, ca. 1922

Gelatina de plata

25,3 x 20,2 cm

Heisler, Jindrich | 69

Object, 1943

Gelatina de plata

28,2 x 19,8 cm

Hofer, Evelyn | 161

Amusement arcade, New York, 1963

Gelatina de plata

37,8 x 29 cm

Hoppé, Emil Otto | 56

Imperial Chemical Industries - Men shoveling nitrates, England, 1930

Gelatina de plata

11,43 x 8,57 cm

Hugnet, Georges | 175

Devant les survivants, 1935

Collage

32,39 x 24,77 cm

Jiménez Espinoza, Agustín | 151

Ritmo, ca. 1931

Gelatina de plata

17,3 x 22,8 cm

Joko (Jost Karin & Regula J. Kopp) | 164

6 photos-nettle dance, 1997

Gelatina de plata

10,13 x 18 cm c/u

| | | |
|---|--|---|
| Kertész, André 105 <i>Distortion</i> , 1930 Gelatina de plata 23,2 x 15,8 cm | Koppitz, Rudolf 177 <i>Desperation-nude study</i> , Vienna, 1925 Gelatina de plata 13 x 10 cm | Odermatt, Arnold 106 <i>Hergiswill</i> , 1964 Gelatina de plata 30 x 35 cm |
| Kinszki, Imre 86 <i>Buildings and shadows</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 17 x 12 cm | Man Ray (Rudzitsky, Emmanuel) 98 <i>Nude (Nusch Eluard)</i> , 1932 Gelatina de plata 20,64 x 15,88 cm | Odermatt, Arnold 108 <i>Stans</i> , 1961 Gelatina de plata 30 x 40 cm |
| Kinszki, Imre 32 <i>Lamppost, man and street</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 17 x 12,30 cm | Man Ray (Rudzitsky, Emmanuel) 97 <i>Rayograma</i> , década de 1920 Gelatina de plata 28 x 25 cm | Outerbridge, Paul 183 <i>Apples in container</i> , 1922 Platino 8,26 x 11,11 cm |
| Kinszki, Imre 31 <i>Street scene with bycycle</i> , ca.1930 Gelatina de plata 17,15 x 11,43 cm | Man Ray (Rudzitsky, Emmanuel) 96 <i>Rayograma con revólver</i> , década de 1920 Gelatina de plata 27 x 21 cm | Paniagua, Cecilio 37 <i>Eco</i> , 1936 Gelatina de plata 39,20 x 29,20 cm |
| Kinszki, Imre 30 <i>Street from above</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 29,21 x 20,32 cm | Rayograma con revólver, década de 1920 Gelatina de plata 35 x 35 cm | Paniagua, Cecilio 110 <i>Efecto arbitrario</i> , 1934 Gelatina de plata 29,60 x 19 cm |
| Klutsis, Gustav 137 <i>Dynamic city</i> , 1919-1928 Copia de época en plata Fotomontaje 28,2 x 22,7 cm | Mapplethorpe, Robert 179 <i>Alistair Butler</i> , 1980 Gelatina de plata 35 x 35 cm | Paniagua, Cecilio 111 <i>Sin título</i> , 1934 Gelatina de plata 17,50 x 23,70 cm |
| Koppitz, Rudolf 153 <i>Badekappen</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 19 x 22,60 cm | Mapplethorpe, Robert 181 <i>Charles Bowman</i> , 1980 Gelatina de plata 35,70 x 35,20 cm | Paniagua, Cecilio 112 <i>Sin título</i> , 1934 Gelatina de plata 17,80 x 12,40 cm |
| | Odermatt, Arnold 107 <i>Buochs</i> , 1957 Gelatina de plata 30 x 30 cm | Paniagua, Cecilio 187 <i>La florecilla</i> , 1936 Gelatina de plata 23, 80 x 17,60 cm |

| | | |
|---|---|--|
| Parkinson, Norman 53 <i>Brighton Pier</i> , 1938 Gelatina de plata 37 x 27,20 cm | Salgado, Sebastiao 163 <i>Serra Pelada</i> , Brasil, 1986 Gelatina de plata 60,90 x 50,50 cm | Stieglitz, Alfred 94 <i>Equivalent (cloud study)</i> , ca. 1927 Gelatina de plata 11,7 x 9,2 cm |
| Pérez, Javier 115 <i>Autorretrato</i> , 1993 Gelatina de plata virada al selenio 34,4 x 27 cm | San Martín, Unai 46-49 Serie <i>Calle 97</i> , 2002 Heliograbado 13 x 20 cm c/u | Stieglitz, Alfred 95 <i>Equivalent (cloud study)</i> , ca. 1927 Gelatina de plata 9,2 x 11,7 cm |
| Plossu, Bernard 117 <i>París</i> , 1990 Gelatina de plata 21 x 21,50 cm | Schmidt, Joost 41 <i>Stilleben mit Karten</i> , ca. 1928 Gelatina de plata 10,5 x 7,5 cm | Stone, Sasha 190 <i>Nus</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 8,2 x 13 cm c/u |
| Renger-Pätzsch, Albert 157 <i>Basalt in der Eiffel</i> , ca. 1930 Gelatina de plata 28,3 x 38,6 cm | Siskind, Aaron 27 <i>Terrors and pleasures of levitation</i> , 1961 Gelatina de plata 17,20 x 12 cm | Štyrský, Jindrich 125 <i>Untitled (maquette for Emilie comes to me in a dream)</i> , 1933 Collage 20,9 x 17,7 cm |
| Rodchenko, Alexander 26 <i>Dive</i> , 1934 Gelatina de plata 17,78 x 10,16 cm | Stankowsky, Anton 25 <i>Swing (Shankel)</i> , 1937 Gelatina de plata 22 x 16,80 cm | Shimamura, Toshio 189 Serie <i>Tulipes</i> Gelatina de plata sobre papel baritado 50 x 40 cm |
| Rodchenko, Alexander 29 <i>Street from above</i> , 1928 Gelatina de plata 29,21 x 24,77 cm | Stankowsky, Anton 57 <i>Winterwetter</i> , 1937 Gelatina de plata 17,60 x 11,60 cm | Stoumen, Lou 103 <i>Double image</i> (Miriam Shapiro), 1939 Gelatina de plata 35 x 23,50 cm |
| Rössler, Jaroslav 185 <i>Prism composition with apple</i> , 1964 Gelatina de plata 17,78 x 17,78 cm | Steiner, Ralph 145 <i>Typewriter keys, for advertisement</i> , 1921-1922 Gelatina de plata 20,1 x 15 cm | Telberg, Val 123 <i>Carrousel</i> , Yaddo, 1952 Gelatina de plata 27,20 x 35,20 cm |
| Sala, Josep 147 <i>Sin título (copas)</i> , ca. 1935 Gelatina de plata 23,40 x 17,40 cm | | |

- Telberg, Val | 195**
Nude with branches, ca. 1945
Gelatina de plata
10,16 x 12,70 cm
- Telberg, Val | 120**
Mask of a dream, ca. 1947
Gelatina de plata
28 x 23 cm
- Telberg, Val | 122**
Men listening, ca. 1948
Gelatina de plata
27,30 x 35,40 cm
- Telberg, Val | 121**
Untitled (Doll, dots, legs), ca. 1948
Gelatina de plata
11 x 9 cm
- Telberg, Val | 119**
Untitled (Nude in hand), ca. 1945
Gelatina de plata
22,70 x 14 cm
- Westerdahl, Eduardo | 83**
Sin título, 1931-1935
Gelatina de plata
13,30 x 8,50 cm
- Weston, Edward | 197**
Pepper, 1930
Gelatina de plata
24 x 19 cm
- Weston, Edward | 39**
Tina (Modotti, Nude on the azotea), 1923
Gelatina de plata
16,83 x 23,50 cm
- Yanguas, Julio | 79**
Bodegón, ca. 1929
Gelatina de plata
17,20 x 23,20 cm

Artistas invitados

- Alemán, Adrián | 201
Columna interminable, 1989
Madera, hierro, sky, 260 x 35 x 35 x 35 cm
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes

- Le-Vu, K. Linh | 203
Doce paraguas, 2016
Impresión sobre papel RC
49,5 x 49,5 cm c/u
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes
Cortesía de la artista

- Mesa, Laura | 205
Epicultura, 2017
Tinta sobre papel
Cortesía de la artista

Hasard objectif

Cent photos (1900-2005)

Georges Sebag

Nous sommes bousculés, chahutés, harcelés par des boursouflures de photos qui transitent par milliards dans des banques de données. Sur toutes sortes d'écrans, sur de multiples objets de consommation, sur divers supports fragiles ou rigides, à notre insu ou de plein gré, dans un but utilitaire avéré ou pour un motif psychologique obscur, nous percevons des photos par rafales, nous les enregistrons par réflexe, nous les fabriquons sans complexe, nous les manipulons avec plus ou moins d'adresse et de conviction. Ces myriades de photos qui s'entrechoquent et sont de surcroît brassées dans un immense flot de vidéos ou de clips, de dessins ou de tableaux, de symboles ou de signaux, en sortent vite lessivées. Résistent-elles à leur propre exubérance et aux assauts de leurs sosies? Se régénèrent-elles ou se dégradent-elles quand elles sont dupliquées, répliquées à l'infini? Préservent-elles leur spécificité? La catégorie «photographie» paraît sombrer dans un vaste marécage qui pourrait s'appeler le Carnaval des Simulacres.

Le couteau fiché dans le verre

Nous pouvons pousser un soupir de soulagement, car nous allons nous contenter de cent photos extraites de la fabuleuse *Collección Ordóñez-Falcón de Fotografía*. Comment avons-nous sélectionné ce lot de photos réparties sur un siècle? Nous nous sommes fiés au concept surréaliste de «hasard objectif», qui accorde une part égale au hasard et à l'objectivité. Selon nous, ces photos ont été conçues dans une relative liberté, même quand le photographe croyait s'être fixé une stratégie précise au moment où il les a réalisées. Pour le dire autrement, ces cent photos se sont frottées à l'inconnu plutôt qu'au connu.

Un exemple de hasard objectif. Le 1^{er} mai 1933, lors d'un dîner au restaurant, André Breton invite Benjamin Péret à renouveler une démonstration de pliage phallique d'une serviette devant leurs amis Crevel, Giacometti, Éluard et Thirion. Cela attire l'attention de la serveuse. Or, au moment du changement des couverts, la serveuse fait tomber un couteau dans le verre à pied de Péret. Le couteau transperce le verre et s'y incorpore sans répandre une seule goutte de liquide. Double étonnement: le couteau a coupé le verre à pied sans le briser et sans rien renverser; le couteau fiché dans le verre est à l'image (comme le montre le cliché photographique de Man Ray accompagnant le compte rendu) de la serviette phallique dressée dans son verre. Dès le mois suivant, lors

de l'exposition d'objets à la galerie Pierre Colle, les surréalistes portent à la connaissance du public le récit détaillé de ce hasard objectif avec toutes les pièces à conviction: serviettes pliées, verre traversé par un couteau, blague à tabac, croûton de pain, etc. Breton affirme notamment que le hasard objectif est ce sur quoi le groupe surréaliste entend plus que jamais porter l'accent de ses recherches¹. Dès septembre 1933, la première page de *Gaceta de arte* est consacrée à cette exposition surréaliste d'objets, avec un article vigoureux de Domingo López Torres, illustré de quatre vues de l'exposition, dont l'une montrant les objets-témoins du hasard objectif².

Nous avons donc délibérément écarté les photos qui embrassent à pleine bouche le connu. Car elles consolident notre sens de la réalité; elles flattent nos savoirs et notre connivence avec la société; elles justifient la monotonie des croyances, enfoncent le clou des préjugés et se mettent au diapason de la mentalité collective. De même, nous n'avons pas retenu d'autres photos, qui certes ne se conforment pas au connu mais s'exercent aux pires gesticulations: voulant, avant tout, être reconnues, elles s'emploient, comme dans un défilé de haute couture, à emporter le pompon créatif de ce qui fait la mode du jour ou la tendance de l'année.

On ne regarde pas un dessin, un tableau ou une photo, à partir d'un titre - documentaire, anecdotique ou extravagant - censé les décrire, les désigner ou les symboliser. On n'impose pas un discours à l'image: l'image sécrète son propre discours. Nous sommes confrontés à un double défi: reconnaître l'autonomie de chaque photo et découvrir les liens (dans le monde de la photographie et non dans la photographie du monde) entre telle photo et telle autre. L'impératif de la spécificité de chaque photo nous a contraints à nous pencher sur chacune d'elles et l'impératif de la communauté entre les photos nous a conduits à mobiliser cinq concepts.

Dans notre lot de cent photos, dont plus de la moitié remonte à l'entre-deux-guerres, et où par conséquent le noir et blanc est la couleur dominante, les appariements se sont faits d'eux-mêmes. Nous avons pu ainsi déterminer cinq

1 Voir André Breton, «Communication relative au hasard objectif», *Documents* 34, «Intervention surréaliste», juin 1934, p. 78; *Œuvres complètes*, t. II, p. 536-539.

2 Voir Domingo López Torres, «Aureola y estigma del surrealismo», *Gaceta de arte*, n° 19, septembre 1933, p. 1.

sections: Sauts dans le vide / Déformations / Répétitions / Spectres / Le fruit défendu. La réunion de soixante-dix photographes, représentés pour la plupart par une seule œuvre, permet de déceler des visions communes qui transcendent l'individualité de chacun.

Sauts dans le vide

Bien avant les plongées et les contre-plongées d'un cinéaste comme Orson Welles, le dessinateur Grandville (1803-1847) avait bouleversé les codes de la prise de vue dans *Un autre monde*, un livre majeur où l'utopie était teintée de satire; depuis sa montgolfière, le musicien et mathématicien Hahble usait de l'équivalent d'une caméra plongeante qui relativisait les échelles humaines et les dispositifs locaux et qui du même coup aplatisait les scènes les plus familières comme les mœurs les plus exotiques. La photographie aérienne balaye le point de vue du piéton et adopte celui de l'aigle ou de l'aviateur, du parachutiste ou du plongeur, de l'alpiniste ou du gardien de phare. Et elle se met même parfois dans la position du funambule bravant le vide.

La pesanteur est défiée. La vision opère une rotation brutale. Le sol pavé ne repose plus à l'horizontale, il se dresse fièrement à la verticale; à l'inverse, le réverbère ainsi que la passante – à l'ombre démesurément allongée – passent de la verticale à l'horizontale et voient leur taille raccourcie (Imre Kinszki, 1930). Sur une place ou dans une cour, dans une autre scène de plein air, Alexander Rodchenko capte, en 1928, des personnages qu'il a littéralement cloués au sol; l'éclairage solaire a amplifié les ombres; on se demande à quel jeu de hockey peuvent s'adonner ces huit compétiteurs tous munis d'un bâton. En 1934, le même Rodchenko contrarie à nouveau nos habitudes perceptives quand il saisit le vol plané, le saut périlleux et acrobatique d'un plongeur; le corps en position d'équerre se présente sens dessus-dessous, avec au-dessus les jambes parfaitement jointes et au-dessous les bras écartés; ce suspens est comme une crucifixion à l'envers. En 1961, c'est au tour d'Aaron Siskind d'immobiliser un plongeur en plein ciel; cette fois-ci l'homme volant est vu les bras écartés avec les jambes rabattues sur le dos; la crucifixion virtuelle du plongeur a cédé la place à une ascension extatique et joyeuse.

Fragonard a peint *Les Hasards heureux de l'escarpolette*. En 1937, Anton Stankowsky accomplit un véritable tour de force;

il saisit en contre-plongée, virevoltant dans le ciel, trois mouvements décalés de la même balançoire occupée par un homme assis et par un homme debout, les deux hommes pouvant d'ailleurs s'avérer être le même homme. Il ne nous reste plus qu'à imaginer que les trois femmes aux superbes tenues de plage, photographiées en surplomb par Norman Parkinson l'année suivante, l'une debout et les deux autres étendues sur les planches d'une station balnéaire, que ces trois femmes se balancent sur trois escarpolettes.

Juché en 1936 sur les hauteurs de l'abbaye du Mont-Saint-Michel, sur la côte Atlantique, Joaquim Gomis Serdañons fixe la mer à marée basse et les environs; on remarque les rangées de voitures des visiteurs qui stationnent au pied de l'abbaye. Qui prend de la hauteur éloigne l'horizon jusqu'au plus lointain. Mais qui plonge dans un bâtiment, descend dans un puits ou un trou noir sans fond, comme Cecilio Paniagua, la même année.

Deux plongées dans la vie urbaine, celle des usagers d'un transport en commun qui gravissent un escalier (Allan Sekula, 1972) et celle des façades de maisons ou d'immeubles avec en contrebas une circulation automobile (Unai San Martín, 2002), ont la faculté d'immobiliser et de figer les gens, de stopper les véhicules et de tout apprécier à l'aune du minéral ou du métal. Les objets eux-mêmes sont transfigurés quand ils sont pris de haut. Une batterie de coupes en métal curieusement disposées apparaît comme un foyer de lumière à combustion lente (Josep Sala, 1935). Alors que l'ombre révèle la nature et la forme d'un verre et d'une bombe de grès complètement ratatinés, elle met en valeur, par contraste, le trois de cœur disposé à découvert sur une pile de cartes (Joost Schmidt, 1928).

En 1931, sur les hauteurs ventées de la Tour Eiffel, Ilse Bing surplombe les visiteurs qui effectuent l'ascension, s'agrippent au garde-fou, retiennent leur chapeau. Elle accentue leur vertige et suscite notre propre désorientation, en situant toute cette scène sur un plan incliné. Erhard Dorner, à la même époque, se contente de fixer des serviettes de table et des sous-vêtements clairs séchant au soleil sur des cordes à linge. Ici, ni brise ni vent. Mais le suspens immobile et l'entrecroisement de tout ce linge, sur fond d'ombres plaquées au sol, nous éloignent de toute lecture prosaïque.

Les sauts dans le vide remettent en question notre perception frontale de créature bipède regardant l'horizon. Nos sens sont désorientés. Nous découvrons que notre regard qui se déploie dans la profondeur du vide peut s'enfoncer dans la matière et trouver le ciel.

Déformations

Si certains photographes ont découvert la dimension du vide, d'autres se sont penchés sur la ductilité des choses. Il n'y a pas plus aléatoire et déconcertant que la forme d'un nuage. Ce processus cotonneux est, en permanence, en voie de bourgeonnement et de dislocation, de formation et de déformation (Alfred Stieglitz, 1927). Francis Bruguière est allé dans la même direction; il a donné à voir, en superposant des éléments transparents, l'ondulation presque palpable de voilages diaphanes; le tirage provient de son film *Light Rhythms* de 1930.

Cecilio Paniagua (1934) joue sur les transparencies mais aussi sur les gros plans. Il s'amuse ainsi à nous dérouter. Il nous met dans l'incapacité d'identifier la texture ou la nature des objets, comme par exemple quand il cadre uniquement un angle d'un empilement de cadres vides encastrés les uns dans les autres. Jaroslav Fabinguer (1930) produit un autre effet déroutant; grâce une légère plongée, il magnifie, au premier plan et en gros plan, l'abondante et blonde chevelure d'une femme nue couchée dont il survole le visage et dévoile à peine le buste. Bernard Plossu (1990) reproduit un effet analogue: depuis l'arrière d'un autobus, où un passager de profil appuie la tête et sa chevelure blonde sur une barre métallique, on voit les barres et les banquettes se succéder à l'intérieur de l'autobus.

À Paris, à partir de 1922, Man Ray s'adonne à l'élaboration de rayogrammes ou de rayographies, en interposant entre la source lumineuse et le papier sensible toute une panoplie d'ustensiles ou d'objets familiers. C'est par hasard, en posant machinalement un petit entonnoir en verre, un verre gradué et un thermomètre sur du papier sensible mouillé et en allumant la lumière que Man Ray découvert le phénomène. Dans sa préface à *Champs délicieux*, l'album de Man Ray reproduisant douze rayographies, Tristan Tzara a noté la part prépondérante accordée par le photographe aux processus physico-chimiques: «Est-ce une spirale d'eau ou la lueur tragique d'un revolver, un œuf, un arc étincelant

ou une écluse de la raison, une oreille subtile avec un siflet minéral ou une turbine de formules algébriques? [...] la beauté n'appartient à personne car elle est désormais un produit physico-chimique³.» La rayographie dématérialise le trousseau de clés, le revolver ou le verre à pied; elle en fait des objets perturbés. N'oublions pas que Man Ray était familier de Lautréamont et de sa rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. On assiste ici à la rencontre inopinée d'un revolver et de huit lettres (1925) ou d'un tube à néon et d'une cotte de mailles détricotée (1926-1928).

La végétation, pourvoyeuse d'innombrables formes, peut atteindre à l'informe, à force de luxuriance; il en va ainsi avec l'enchevêtement rhizomatique d'un banian (Jaume Blassi, 1983). Il suffit de peu de chose, un angle particulier de prise de vue (Dorothea Lange, 1930), un ajout extérieur minime (Caballero José, 1935), ou il suffit d'un jeu de miroirs déformants pour que le visage humain paraisse défiguré (André Kertész, 1930). Mais il revient à Arnold Odermatt, dans le cadre de son métier de policier, de photographier des voitures accidentées: une auto qui a fait un tonneau (1961) ou une autre qui a été complètement écrabouillée (1964), ce qui pourrait nous apparaître aujourd'hui comme un clin d'œil aux voitures compressées par le sculpteur César.

L'autoportrait de Javier Pérez (1993), aux deux mains jointes et aux doigts démesurément allongés, est aussi spectaculaire qu'une distorsion de Kertész. Cela suggère que la pratique du photographe n'est pas seulement visuelle, elle est aussi tactile. C'est un travail élaboré, proche de l'expérimentation en laboratoire, dont Man Ray est un bon exemple. Car toute démarche intellectuelle exige un grand soin manuel.

Le découpage propre au photomontage est non seulement une affaire de doigté mais aussi de mise en scène. Au premier plan, un couple fait l'amour, sous le regard, au second plan, de huit énormes yeux globuleux et d'un lémurien interloqué (Jindrich Štyrský, 1933).

Il existe en optique des indices de réflexion et de réfraction. On pourrait affirmer qu'une photographie aboutie comporte toujours un certain indice de déformation de la réalité.

³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes I*, 1975, p. 416-417.

Spectres

Toute photographie préserve la trace d'un événement éphémère ou d'un objet voué le plus souvent à disparaître. En ce sens, elle est hantée par des revenants ou des survivants. C'est sans doute pourquoi de nombreux photographes convoquent des fantômes ou créent une atmosphère spectrale.

Le verre d'eau à moitié plein, sur le bord duquel est fiché une olive, est étonnamment translucide; les ombres du verre et du fruit semblent transparentes et fantastiques; juste à côté repose une petite boîte d'allumettes oblongue (Julio Yanguas, 1929). Comme dans un tableau métaphysique de Chirico, un véhicule et trois chalets stationnés le long d'un trottoir sont accompagnés de leur ombre tutélaire; on remarque à peine, entre deux chalets, un homme assis penché sur un journal (Imre Kinszki, 1930). Sans doute un matelot, dont on ne voit que les jambes, descend les premières marches d'une passerelle en fer accolée à la coque d'un navire; une grande ombre plaquée sur la coque dévoile toute la silhouette du matelot et donne le sentiment qu'il est déjà à quai; le trouble produit est assez semblable à celui du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (Antoni Arissa, 1930). Sur une longue façade de maisons mitoyennes, des dizaines d'escaliers identiques composés de trois marches de marbre blanc tracent une perspective impeccable; seule une ménagerie affairée sur un escalier semble s'interposer dans cette enfilade. Une autre photo, toujours sur le trottoir d'une rue; au pied d'un escalier monumental, un homme est affalé, les pieds devant, le reste du corps recouvert d'un drap; est-il mort ou assoupi? (Berenice Abbott, 1930). Un lévrier galgo, assis sur un coussin, contemple une statuette africaine; cette confrontation improbable donne l'impression d'aller de soi (Eduardo Westerdahl, 1931). Deux photographies spectrales peuvent être aisément rapportées l'une à l'autre: alors que, sur un mur, les bris d'une verrerie dessinent d'incroyables formes, dans une rue déserte, un homme, aux habits élémés de clochard, se tient debout comme il peut sur le rebord d'un trottoir (Brassai, 1931 et 1932).

Hans Bellmer s'est emparé d'une poupée à dimension de fillette, qu'il a désarticulée et réarticulée. Il a pu photographier plusieurs états d'une même poupée et différents modèles de poupée. Il a ainsi conçu une poupée sans bras ni tête, pourvue d'un tronc relié par deux jambes à terre et deux jambes en l'air; la nudité de son corps adossé à un arbuste joue le rôle d'une apparition et d'une phosphores-

cence dans la nuit. Au même moment, en 1935, la surréaliste Claude Cahun fait subir une rude transformation au mannequin métaphysique de Chirico. Elle débarrasse de son enveloppe le mannequin de couture et s'empare du treillis en fil de fer qui le soutient, puis elle n'en retient qu'un buste échancre qu'elle habille d'une chaussure et d'une orchidée, avec comme accessoires, un gant, deux présertoirs métalliques pour gants et un rostre de poisson-scie. Comme en témoigne une autre photographie, Claude Cahun modifiera cet assemblage: du buste émergera la poignée d'une épée, la chaussure sera placée plus bas, des gants joncheront le sol. Deux ans plus tard, Anton Stankowsky photographie des passants marchant sur la neige et sous la neige; le contraste est violent entre le noir des silhouettes et le blanc du sol et du ciel; au premier plan, un homme emmitouflé à la face noire et dont le manteau, la casquette et le dessus de valise sont recouverts de neige, avance vers nous, tel un spectre inquiétant.

Les spectres se succèdent à vive allure. Grosse tête à ramifications végétales (Jindrich Heisler, 1943). Chapeau et manteau en suspens: le fantôme est prêt à déambuler (Václav Chochola, 1944). Ombre et soleil: une silhouette noire projette une ombre exorbitante (Koldo Chamorro, 1979). Dans la clôture d'une modeste chambre grise et monochrome, se répandent des lueurs blanchâtres de feux-follets (Dieter Appelt, 1981). À la proue de deux rangées de maisons dévalant vers la mer, cette maison imposante plante le décor d'un film à la Hitchcock (Gabriele Basilico, 1994). Collée sur ce portrait photographique, la petite pluie de flocons orange, dont deux flocons à la place des yeux, jette le trouble sur l'identité de la personne (Carmen Calvo, 1999). Assis à terre, quasi nu, les mains dans le dos, il a la tête enfouie sous une couverture et disparaît ainsi sous nos yeux (Ignasi Aballí, 2002).

Apparition d'une disparition ou résurrection d'une durée, la photographie a une nature spectrale.

Répétitions

La photo est répétition en tant qu'elle reproduit un événement donné ou construit. De surcroît, elle répète une répétition quand l'événement en question est de nature répétitive. Ce redoublement de la répétition n'a pas échappé à de nombreux photographes.

Une rangée de fauteuils identiques dans une salle de théâtre (Raúl Belinchón, 2005); le prodigieux étalage d'outils de bricolage, de jardinage, d'ustensiles de cuisine, de pinceaux, de cages à oiseaux, etc., à la devanture d'une boutique de quincaillerie (Berencice Abbott, 1935); la spectaculaire et pénible ascension d'une vaste échelle par des dizaines de personnes, toutes vus de dos, affalées, transportant sur leurs épaules un lourd fardeau (Sebastiao Salgado, 1986); une accumulation de réservoirs resplendissants dans une raffinerie pétrolière (Margaret Bourke-White, 1930); le feuilletage impeccable de la pierre mise à découvert dans une carrière de basalte (Albert Renger-Patzsch, 1930); le tranquille alignement de cabines de bain sur une plage (Joaquim Gomis Serdañons, 1945). Cette première série d'exemples de répétitions provenant d'artefacts (fauteuils, quincaillerie, réservoirs, cabines), d'une posture humaine (portefax) ou de la nature (carrière de pierre) montre que la répétition n'a rien de mécanique et que si la photographie restitue le rythme de la répétition, elle en accentue les nuances et les variations.

Vers 1930, Emili Godés Hurtado s'attache à mettre en évidence des structures répétitives. Il a recours à la micrographie pour reproduire la tête d'une mouche, où l'on remarque surtout le tapis rond des centaines de facettes de l'un des deux yeux. Il explore l'anatomie d'une fleur, le pédoncule et les pétales, le pistil et les étamines. On distingue nettement, dans un épis de blé ou d'orge, l'emboîtement et la symétrie des glumes. Enfin, quand le photographe s'empare d'un morceau de tissu, il met en valeur le motif rectangulaire, le contraste du noir et du blanc, la trame des mailles de laine et jusqu'à l'apparition aléatoire de quelques fils superficiels.

La répétition dans le textile est encore à l'œuvre en 1932. Sur le quai de Javel, à Paris, Henri Cartier-Bresson immobilise, au milieu d'un invraisemblable empilement de sacs de jute vides (de plâtre ou de farine?), quatre manutentionnaires aux habits saupoudrés de blanc. Sur un marché, à Madrid, un petit groupe nous sourit, avec au premier plan de jeunes vendeurs arborant tout un attirail de cravates. C'est par leur caractère répétitif que les sacs de jute entassés ou les cravates exhibées imposent leur présence, à égalité avec les personnes qui en ont la charge.

Un mince fil est au cœur d'une performance du duo Joko: Karin Jost et Regula J. Kopp. Photo I: les deux performeuses,

l'une brune, l'autre blonde, se font face, les seins nus. Photo II : la brune attache un fil au bout du sein droit de la blonde. Photo III: la blonde attache un fil au bout du sein droit de la brune. Photo IV: la brune attache un fil au bout du sein gauche de la blonde. Photo V: la blonde attache un fil au bout du sein gauche de la brune, en reliant tous les fils. Photo VI: la brune et la blonde se font face, les quatre seins reliés par du fil.

Vues de profil et souriantes, deux nageuses au bonnet blanc (Rudolf Koppitz, 1930); vues de face, trois jeunes choristes, partitions en mains et enveloppées de la tête aux pieds dans un vêtement noir (José Ortiz Echagüe, 1934); vues de face, un cow-boy et un sheriff, pistolet à la main, deux mannequins de cire dans un parc d'attractions de New York (Evelyn Hofer, 1963). À chaque fois, la répétition oriente notre regard et elle nous incite à chercher la différence et non la ressemblance.

Enfin, passons en revue une série de formes circulaires: papier enroulé et déroulé avec effet diaphane (Robert Disraeli, 1929); cinq bassines en fer-blanc emboîtées, saisies en surplomb (Agustín Jiménez Espinoza, 1931); une roue de voiture et la roue de secours (G. W. Harting, 1922); quelques touches circulaires d'une machine à écrire (Ralph Steiner, 1921-1922). À travers ces manifestations du cercle, nous n'atteignons pas à l'idée du cercle selon Platon, autrement dit à l'idée du même. Tout au contraire, le facteur répétitif de formes circulaires apparentées nous fait apprécier la différence dans la répétition, une idée centrale dans la pensée de Gilles Deleuze.

Le fruit défendu

Parmi les cinq critères retenus, nous avons vu que Sauts dans le vide et Déformations impliquaient notre perception de l'espace et que Répétitions et Spectres engageaient notre perception du temps. Quant au cinquième critère, Le fruit défendu, il affecte nos besoins et nos désirs. La métaphore du fruit défendu concerne la photographie. D'une part, en tant qu'image et notamment en tant qu'image de la nudité, la photographie représente le fruit défendu. D'autre part, plusieurs photographies mettent en scène la métaphore du fruit défendu.

Val Telberg associe de façon flagrante la nudité féminine et la végétation (1945 et 1947) et de façon plus brutale il repré-

sente une énorme main avide qui s'empare d'un buste féminin nu (1945). Il revient à Harry Callahan d'avoir figuré le fruit défendu: vu de dos et en surimpression, une femme nue, réduite à son tronc, est assise au milieu d'une prairie (1958).

Mettons côte à côté deux photos d'Edward Weston. Les yeux clos, une femme nue est couchée à même le sol, les mains sous les hanches, les cheveux et sa toison féminine d'un noir d'encre, les deux seins réguliers comme dessinés, les contours du corps soulignés (1923). Un poivron à la peau satinée apparaît tel un corps resplendissant avec ses reliefs et ses zones d'ombre (1930). La sensualité est aussi flagrante dans le poivron que dans la femme nue; tous deux incarnent le fruit défendu. Par ailleurs, on retrouve presque intact l'éclat sensuel du poivron dans l'épiderme et les muscles rebondis ou gravés de deux nus masculins (Robert Mapplethorpe, 1980). De même, divers nus féminins dont les seins, telles des offrandes, sont mis en évidence avec ostentation ou nonchalance (Rudolf Koppitz, 1925; Frantisek Dritikol, 1927; Sasha Stone, 1930; Man Ray, 1932; Bill Brandt, 1951) peuvent être aisément associés à des grenades éprouvées (Gabriel Cualladó, 1957).

La végétation en fleurs ou en fruits (Karl Blossfeldt, 1900; Cecilio Paniagua, 1936; Jaume & Jorge Blassi, 1976; Toshio Shimamura, un végétal fictif (Joan Fontcuberta, 1984), des fruits dans une boîte (Paul Outerbridge Jr., 1922), des légumes sur un plat (Evelyn Hofer, 1996), toutes ces expressions de la vie végétale, éclatante de vigueur, de formes et de couleurs, entrent en correspondance avec une femme nue couchée à même le roc (Anton Bruehl, 1926), à même le sol (Sasha Stone, 1930) ou flottant dans les airs (Georges Hugnet, collage, 1935).

Le tir automatique

Alexandre d'Aphrodise, le commentateur d'Aristote, a fixé dans un exemple parlant la distinction entre hasard (*τύχη*) et automatisme (*αὐτόματον*): quand un cheval échappé se retrouve sur le chemin de son maître, c'est du hasard pour le maître et de l'automatisme pour le cheval, la notion de hasard paraissant ainsi plus subjective que la notion d'automatisme. La photographie reproduit tous les dégradés du hasard, depuis le désir le plus subjectif jusqu'au hasard le plus automatique.

À la fin des années 1920, alors que les cabines de Photos automatiques popularisaient l'autoportrait, les stands de tir des fêtes foraines récompensaient les tireurs d'élite en immortalisant leur prouesse. Tout tireur, à la carabine ou au pistolet, qui touchait le cœur de la cible était flashé automatiquement et recevait en récompense l'instantané de son exploit. Il pouvait ainsi, après coup, se voir en position de tir sur la photo et découvrir le regard ou les mimiques de ses amis, s'il était accompagné.

En 1929, le tireur Paul Éluard est épaulé par deux jeunes femmes, à la fête de Montmartre. Man Ray ajuste son tir sous le regard oblique de Lee Miller. Mais la photo la plus émouvante est celle d'Henri Cartier-Bresson, d'autant plus qu'il dira plus tard que sa grande passion est le «*tir photographique*», assimilant ainsi son instinct de chasse photographique à l'automatisme des baraques de tir foraines. Dans la photo, qui pourrait dater de 1930, le tireur Henri Cartier-Bresson ouvre grand les yeux. À sa droite, l'élégante Christiane d'Hybouville, avec fourrure et chapeau cloche, fixe la cible en penchant légèrement la tête. Derrière elle, une autre élégante à chapeau cloche observe le moment fatal. Mais le personnage le plus étonnant est un jeune homme au regard franc dont la tête se presse entre Henri Cartier-Bresson et Christiane d'Hybouville. C'est Éric de Jessé, âgé de dix-huit ans, qui se fera moine en 1940 à Soligny-la-Trappe.

Il y a la nécessité propre à l'automatisme de l'appareil photographique ou à la physico-chimie des rayogrammes. Mais il y aussi le désir et la liberté du photographe. Les cent photos que nous avons choisies voient leur aiguille osciller ou trembler entre le pôle Objectivité et le pôle Hasard. Et dans cette oscillation ou ce tremblement, elles désignent un point invisible qui ouvre sur une terre inconnue. À notre sens, une photographie est un fruit défendu que l'on dévore ou qui nous fait rêver. Mais pour qu'une photo nous touche ou nous atteigne, il faut qu'elle réponde au moins à l'une de ces conditions: a) que nous fassions avec elle un saut dans le vide; b) qu'elle porte en elle un indice de déformation de la réalité; c) qu'à travers la multiplicité ou la répétition, elle donne à voir non pas l'identité mais la différence et la nuance; d) qu'elle fasse surgir les spectres et les fantômes du devenir; e) qu'elle nous trouble ou aiguiser nos désirs.

La photographie n'a d'autre but que de dévisager l'inconnu. Quand Breton a écrit *Nadja*, le récit par excellence du hasard objectif ou de la rencontre amoureuse, il a tenu absolument à parsemer son livre d'une cinquantaine de photographies et de documents. La photographie est le meilleur procès-verbal du hasard.

Objective Chance

One Hundred Photos (1900-2005)

Georges Sebag

We are harried, heckled, harassed by squalls of photos that travel the data banks in their billions. On all sorts of screens, on multiple consumer objects, on different supports, fragile or rigid, unwittingly or willingly, with an acknowledged utilitarian aim or for an obscure psychological reason, we perceive photos in gusts, we register them by reflex, we fabricate them without complex, we manipulate them with more or less address and conviction. These myriads of photos, which collide with one another and are, in addition, tossed about in an immense flood of music and other videos, of drawings and paintings, of symbols and signs, emerge from it rapidly exhausted. Do they resist their own exuberance and the assaults of their counterparts? Are they regenerated or are they degraded when they are duplicated, replicated ad infinitum? Do they preserve their specificity? The category 'photography' appears to sink into a vast swamp that could be called the Carnival of Simulacra.

The knife embedded in the glass

We may breathe a sigh of relief for we are going to content ourselves with a hundred photos extracted from the fabulous Ordóñez-Falcón Collection of Photography. How have we selected this century's worth of photos? We have trusted in the Surrealist concept of 'objective chance,' which grants an equal share to both chance and objectivity. As we see it, these photos have been conceived in relative freedom, even when the photographers believed they had committed themselves to a precise strategy at the moment they took them. To put it another way, these hundred photos have come up against the unknown rather than the known.

An example of objective chance. On the first of May 1933, during a restaurant dinner, André Breton invites Benjamin Péret to repeat a demonstration of the phallus-like folding of a napkin before their friends Crevel, Giacometti, Éluard and Thirion. This attracts the attention of the waitress. At the moment the cutlery is changed over, the waitress lets a knife fall into Péret's wine glass. The knife transpires the glass and is embedded in it without spilling a drop of liquid. A dual source of wonderment: the knife has pierced the wine glass without breaking it and without knocking anything over; the knife embedded in the glass is in the image (as the Man Ray photograph accompanying the report shows) of the phallic napkin standing in its glass. The following month, during the exhibition of objects at the

Galerie Pierre Colle, the Surrealists bring to the notice of the public a detailed account of this instance of objective chance with all the documentary evidence: folded napkins, the glass traversed by a knife, a tobacco pouch, a crust of bread, etc. In particular, Breton states that objective chance is what the Surrealist Group intend to increasingly focus their researches on.¹ In September 1933, the first page of *Gaceta de arte* is given over to this Surrealist exhibition of objects, with a vigorous article by Domingo López Torres, illustrated by four views of the exhibition, including one showing the testimonial objects of objective chance.²

We've therefore deliberately eliminated the photos that passionately embrace the known. For they consolidate our sense of reality; they flatter our knowledge and our connivance with society; they justify the monotony of beliefs; they hammer home our prejudices and attune themselves to the collective mentality. Likewise, we haven't retained other photos, which admittedly don't conform to the known but practise the worst sorts of gesticulation: seeking, above all else, to be recognized, they strive, as in a show of haute couture, to carry off the creative prize of whatever is the fashion of the day or the tendency of the year.

One does not look at a drawing, a painting or a photo on the basis of the title—documentary, anecdotal or extravagant—that is supposed to describe, designate or symbolize them. One does not impose a discourse on the image: the image secretes its own discourse. We are faced with a twin challenge: to recognize the autonomy of each photo and to discover the links (in the world of photography and not in the photography of the world) between this or that photo. The imperative of the specificity of each photo has forced us to scrutinize each of them and the imperative of the community between the photos has led us to mobilize five concepts.

In our batch of one hundred photos, of which more than half go back to the interwar period, and in which black and white is therefore the dominant colour, the matchings have come about of themselves. We have thus been able to identify five sections: Leaps into the void / Deformations / Repetitions /

1 See André Breton, "Communication relative au hasard objectif," *Documents* 34, "Intervention surréaliste," June 1934, p. 78; *Oeuvres complètes*, t. II, pp. 536-539.

2 See Domingo López Torres, "Aureola y estigma del surrealismo," *Gaceta de arte*, no. 19, September 1933, p. 1.

Spectres / The forbidden fruit. The bringing together of seventy photographers, represented in the main by a single work, enables us to discover common visions that transcend the individuality of each individual.

Leaps into the void

Long before the high-angle and low-angle shots of a filmmaker like Orson Welles, the illustrator Grandville (1803–1847) had turned the codes of the ‘shot’ upside-down in *Un autre monde [Another World]*, a major book in which utopia is tinged with satire; from his hot-air balloon the musician and mathematician Hahbile used the equivalent of a bird’s-eye-view camera which relativized human scales and local systems, and at the same time flattened the most familiar scenes as if they were the most exotic of customs.

Aerial photography sweeps aside the pedestrian’s viewpoint and adopts the eagle’s or the aviator’s, the parachutist’s or the diver’s, the mountaineer’s or the lighthouse keeper’s. And from time to time it even puts itself in the position of the tightrope walker defying the void.

Gravity is defied. Vision effects a brutal rotation. The paved surface no longer remains horizontal, it stands proudly vertical; conversely, the lamppost as well as the passer-by—with the disproportionately elongated shadow—pass from the vertical to the horizontal and see their height foreshortened (Imre Kinszki, 1930). On a city square or in a courtyard, in another open-air scene, Alexander Rodchenko captures, in 1928, a number of figures, who he has literally nailed to the ground; the light of the sun has lengthened the shadows; what game of hockey are these eight competitors, each provided with a stick, able to devote themselves to, one asks. In 1934 the self-same Rodchenko once again upsets our perceptual habits when he seizes the gliding flight, the perilous and acrobatic leaps of a diver; the body in a right-angles position is presented upside down, with the perfectly joined legs above and the outspread arms below; this suspension is like an upside-down crucifixion. In 1961, it’s the turn of Aaron Siskind to immobilize a diver in mid-air; this time the man in flight is seen with his arms outspread and his legs folded over his back; the virtual crucifixion of the diver has given way to an ecstatic and joyous ascension.

Fragonard painted *Les Hasards heureux de l’escarpolette [The*

Swing, or The Happy Accidents of the Swing]. In 1937, Anton Stankowsky accomplishes a veritable tour de force; from a low angle he captures, flying through the air, three staggered movements of the same swing occupied by a seated man and a standing man, the two men, moreover, perhaps turning out to be one and the same. It only remains for us to imagine that the three women in their superb beachware, photographed the following year by Norman Parkinson from a high angle, one standing and the other two outstretched on the boardwalk of a seaside resort, that these three women are swinging on three *escarpolettes*.

In 1936, atop the heights of Mont-Saint-Michel Abbey on the Atlantic coast, Joaquim Gomis Serdáñons captures the sea at low tide and its environs; one notes the rows of visitors’ cars that are parked at the foot of the abbey. Whoever shoots from on high moves the horizon away into the far distance. But whoever dives into a building descends into a well or a bottomless black hole, like Cecilio Paniagua that same year.

Two dives into urban life, that of the users of public transport who climb a staircase (Allan Sekula, 1972) and that of the façades of houses or apartment buildings with automobile traffic far below (Unai San Martín, 2002), have the capacity to immobilize and to freeze people, to stop vehicles and to appreciate everything in terms of the mineral or the metallic. Objects themselves are transfigured when taken from above. An array of oddly arranged metal goblets appears as a slow-burning source of light (Josep Sala, 1935). While the shadow reveals the nature and form of a completely shrunken glass or a sandstone demijohn, by way of contrast it shows off to advantage the three of hearts left exposed on a stack of playing cards (Joost Schmidt, 1928).

In 1931, on the windy heights of the Eiffel Tower, Ilse Bing overlooks the visitors who make the ascent, grasp the handrail, hold onto their hats. She accentuates their vertigo and beings about our own disorientation by placing the entire scene on an inclined plane. Around the same time, Erhard Dorner contents himself with capturing table napkins and light-coloured underclothes drying in the sun on clotheslines. Here, there is neither breeze nor wind. But the immobile suspense and the interlarding of all that washing against a background of shadows appliquéd to the ground, distances us from a prosaic reading of any kind.

Leaps into the void call into question the frontal perception we biped creatures have of the horizon. Our senses are disoriented. We discover that our gaze, which is deployed in the depth of the void, can plunge into matter and perforate the sky.

Deformations

While certain photographers have discovered the dimension of the void, others have studied the ductility of things. There is nothing more aleatory and disconcerting than the shape of a cloud. This cottony process is continuously subject to burgeoning and dislocation, formation and deformation (Alfred Stieglitz, 1927). Francis Bruguière has ventured in the same direction; by superimposing transparent elements, he has showed the almost palpable undulation of diaphanous veilings; the print comes from his film *Light Rhythms* (1930).

Cecilio Paniagua (1934) plays on transparency, but also on the big close-up. And so he amuses himself by confusing us. He places us in the quandary of identifying the texture or the nature of objects, as, for example, when he simply frames an angle of a pile of empty picture frames fitting inside one another. Jaroslav Fabinguer (1930) produces another disconcerting effect; thanks to a shallow high-angle shot he magnifies, in the foreground close-up, the abundant blond head of hair of a recumbent naked woman, whose face he glides over, slightly revealing her chest. Bernard Plossu (1990) reproduces an analogous effect: from the rear end of a bus, where a passenger in profile leans his head and his blonde hair on a metal upright, one sees the uprights and the seats succeed one another inside the bus.

In Paris, as of 1922, Man Ray devotes himself to the elaboration of rayograms or rayographs by interposing an entire range of utensils or familiar objects between light source and sensitized paper.

It is by chance, by mechanically placing a little glass funnel, a measuring glass and a thermometer on moistened sensitized paper and by turning on the light that Man Ray discovers the phenomenon. In his preface to *Champs délicieux*, the Man Ray album reproducing twelve rayographs, Tristan Tzara noted the preponderant role the photographer granted to physico-chemical processes: "Is this a spiral of water or the tragic gleam of a revolver, an egg, a scintillating arc or a

floodgate of reason, a subtle ear with a mineral whistle or a turbine of algebraic formulas? [...] Beauty belongs to no one for henceforth it is a physico-chemical product."³ The rayograph dematerializes the bunch of keys, the revolver or the wineglass; it turns them into perturbed objects. Let us not forget that Man Ray was familiar with Lautréamont and his chance encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella. One witnesses, here, the unexpected meeting of a revolver and eight letters (1925) or of a neon tube and an unravelled coat of mail (1926-1928).

Vegetation, the provider of countless forms, can, due to its luxuriance, attain the formless; so it is with the rhizomic tangle of a banyan (Jaume Blassi, 1983). Little is needed, a particular shooting angle (Dorothea Lange, 1930), a minimal external addition (José Caballero, 1935), or a play of deforming mirrors is sufficient for the human face to appear disfigured (André Kertész, 1930). But it falls, as part of his professional duties as a police officer, to Arnold Odermatt to photograph wrecked cars: an automobile that has become a barrel (1961), or another that has been completely crushed (1964), might appear to us today as a nod in the direction of the compressed cars of the sculptor César.

The self portrait by Javier Pérez (1993), his hands joined and his fingers disproportionately long, is as spectacular as a Kertész distortion. This suggests that the practice of the photographer is not only visual but also tactile. It is an elaborate kind of work, close to laboratory experimentation, of which Man Ray is a good example. For any intellectual approach requires great care in manual terms.

The cutting out characteristic of photomontage is not only a matter of dexterity but also of *mise en scène*. In the foreground a couple make love, under the gaze, in the background, of eight enormous protruding eyes and of a non-plussed lemur (Jindrich Štyrský, 1933).

In optics there exist indexes of reflection and refraction. One might maintain that an accomplished photograph always has an index of deformation of reality of some kind.

Spectres

All photography preserves the trace of an ephemeral event or of an object doomed, more often than not, to disappear. In

³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes I*, 1975, pp. 416-417.

that sense, it is haunted by revenants or by survivors. This is undoubtedly why numerous photographers convoke phantoms or create a ghostly atmosphere.

The half-filled glass of water, on the rim of which is stuck an olive, is astonishingly translucent; the shadows of the glass and of the fruit seem transparent and fantastic; just to one side there reposes a tiny oblong box of matches (Julio Yanguas, 1929). As in a metaphysical painting by De Chirico, a vehicle and three cabins parked along a pavement are accompanied by their attendant shadow; one barely notices, between two of the cabins, a seated man poring over a newspaper (Imre Kinszki, 1930). Without doubt a sailor, of whom one sees only his legs, descends the first few steps of an iron gangway next to the hull of a ship; a big shadow laminated to the hull reveals the sailor's entire silhouette and gives the impression that he is already on the quayside; the confusion caused is very like that of Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase* (Antoni Arissa, 1930). On a long façade of terraced houses, dozens of identical stoops consisting of three steps of white marble tracing an impeccable perspective; only a housewife fussing over a stoop seems to assert herself in this enfilade. Another photo, likewise on a street pavement; at the foot of a monumental set of steps a man is slumped, feet first, the remainder of his body covered by a sheet; is he dead or sleeping? (Berenice Abbott, 1930). A greyhound, seated on a cushion, contemplates an African statuette; this improbable confrontation gives the impression of being obvious (Eduardo Westerdahl, 1931). Two ghostly photographs can be easily related to each other: while above a wall the broken window panes describe incredible shapes, in a deserted street a man in the threadbare clothes of a tramp stands as best he can on the edge of a pavement (Brassai, 1931 and 1932).

Hans Bellmer availed himself of a girl-sized doll, which he disarticulated and rearticulated. He was able to photograph many states of the same doll and different models of doll. Thus it was that he conceived a doll without arms or head, equipped with a trunk connected by two legs to the ground and two legs in the air; the nudity of her body leaning against a sapling plays the part of an apparition and of a phosphorescence in the night. At the same moment, in 1935, the surrealist Claude Cahun has De Chirico's metaphysical mannequin undergo a harsh transformation. She deprives the

dressmaker's dummy of its outer covering and avails herself of the wire mesh that sustains it, then of it she retains only a V-shaped bust which she decks out in a shoe and an orchid, with, as accessories, a glove, two metal display units for gloves and the rostrum of a sawfish. As another photograph shows, Claude Cahun will modify this assemblage: from the bust there will emerge the handle of a sword, the shoe will be placed lower down, gloves will be strewed on the ground. Two years later, Anton Starkowsky photographs passers-by walking on and in the snow; the contrast between the blackness of the silhouettes and the whiteness of the ground and sky is violent; in the foreground, a well-muffled man with a black face, whose overcoat, cap and briefcase-top are covered in snow, advances towards us like a disturbing spectre.

The spectres succeed one other at a rapid pace. A giant head with vegetal offshoots (Jindrich Heisler, 1943). A trilby and overcoat in limbo: the phantom is ready to roam (Václav Chochola, 1944). Shadow and sunlight: a black silhouette casts an exaggerated shadow (Koldo Chamorro, 1979). The enclosure of a modest bedroom, monochrome grey, is pervaded by the whitish glimmerings of will-o'-the-wisps (Dieter Appelt, 1981). At the prow of two rows of houses descending towards the sea, this imposing house sets the scene for a film à la Hitchcock (Gabriele Basilico, 1994). Stuck to this photographic portrait, the light rain of orange flakes, with two flakes instead of eyes, creates confusion as to the identity of the person (Carmen Calvo, 1999). Sitting on the ground, all but naked, hands behind his back, he has his head buried under a blanket and so disappears before our eyes (Ignasi Aballí, 2002).

The apparition of a disappearance or resurrection of a duration, photography is possessed of a spectral nature.

Repetitions

The photo is repetition inasmuch as it reproduces a given event or construct. Moreover, it repeats a repetition when the event in question is repetitive in nature. This redoubling of repetition has not escaped many a photographer.

Row after row of identical seats in a theatre (Raúl Belinchón, 2005); the prodigious display of home improvement and gardening tools, kitchen utensils, brushes, birdcages, etc., in the storefront of an ironmonger's (Berenice Abbott, 1935);

the spectacular and painful ascent of a vast ladder by dozens of people seen, bent double, from behind, transporting on their shoulders a heavy burden (Sebastião Salgado, 1986); an accumulation of resplendent tanks in a petrol refinery (Margaret Bourke-White, 1930); the impeccable laminations of stone exposed in a basalt quarry (Albert Renger-Patzsch, 1930); the tranquil alignment of bathing huts on a beach (Joaquim Gomis Serdàñols, 1945). This first set of examples of repetitions deriving from artefacts (seats, ironmongery, refinery tanks, huts), from human posture (porters) or from nature (a stone quarry) show that repetition has nothing mechanical about it, and that while photography reproduces the rhythm of repetition it accentuates the nuances and variations of it.

Around 1930, Emili Godés Hurtado applies himself to drawing attention to repetitive structures. He has recourse to microphotography to reproduce the head of a fly, in which one particularly notices the circular carpet of hundreds of facets of one of its eyes. He explores the anatomy of a flower, the peduncle and the petals, the pistil and the stamens. One clearly distinguishes, in an ear of wheat or barley, the interlocking and the symmetry of the glumes. Lastly, when the photographer gets hold of a piece of fabric, he emphasizes the rectangular motif, the contrast between black and white, the woof and weft of the wool weave, and even the aleatory appearance of a few surface threads.

Repetition in the textile industry is still at work in 1932. On the Quai de Javel, in Paris, Henri Cartier-Bresson immobilizes, amidst an incredible pile of empty burlap sacks (of plaster or of flour?), four warehousemen, their clothes coated in white. In a market in Madrid, a small group smiles at us, with, in the foreground, a few young salesmen bearing an assortment of ties. It is through their repetitive nature that the burlap sacks or the exhibited ties impose their presence, on an equal footing with the persons in charge of them.

A thin thread is at the heart of a performance by the Joko duo: Karin Jost and Regula J. Kopp. Photo I: the two performers, one a brunette, the other a blonde, face each other, their breasts bare. Photo II: the brunette attaches a thread to the end of the blonde's right breast. Photo III: the blond attaches a thread to the end of the brunette's right breast. Photo IV: the brunette attaches a thread to the blonde's left breast.

Photo V: the blond attaches a thread to the end of the blonde's left breast, joining together all the threads. Photo VI: the blonde and the brunette face each other, the four breasts joined together by a thread.

See in profile, two smiling female swimmers in white bathing caps (Rudolf Koppitz, 1930); seen head on, three young choristers, scores in their hands and enveloped from head to toe in a black garment (José Ortiz Echagüe, 1934); seen head on, a cowboy and a sheriff, sixgun in hand, two wax dummies in a New York amusement park (Evelyn Hofer, 1963). Each and every time, repetition directs our gaze, prompting us to look for difference and not resemblance.

Lastly, let us inspect a series of circular forms: rolled and unrolled paper with a translucent effect (Robert Disraeli, 1929); five nesting zinc basins, taken from above (Agustín Jiménez Espinoza, 1931); a car wheel and the spare (G. W. Harting, 1922); several circular typewriter keys (Ralph Steiner, 1921-1922). Via these manifestations of the circle, we do not attain the idea of the circle according to Plato, in other words to the idea of the same. On the contrary, the repetitive factor of related circular forms allows us to appreciate difference in repetition, a central idea in the thinking of Gilles Deleuze.

The forbidden fruit

Among the five chosen criteria, we have seen that *Leaps into the void* and *Deformations* involved our perception of space and that *Repetitions* and *Spectres* enlisted our perception of time. As for the fifth criterion, *The forbidden fruit*, this affects our needs and our desires. The forbidden fruit metaphor affects photography. On the one hand as image, and notably as an image of nudity, photography represents the forbidden fruit. On the other hand, many photographs act out the metaphor of forbidden fruit.

Val Telberg blatantly associates feminine nudity and vegetation (1945 and 1947) and in a more brutal manner he depicts an enormous, avid hand that seizes a naked female bust (1945). It falls to Harry Callahan to have represented the forbidden fruit: seen from the back and in double exposure, a naked woman, reduced to her trunk, is seated in the middle of a meadow (1958).

Let us compare two photos by Edward Weston. Eyes closed, a female nude, the future photographer Tina Modotti, is lying on the ground, hands beneath her hips, hair and feminine fleece an inky black, breasts as regular as if they were drawn, the contours of her body stressed (1923). A pepper with a satiny skin seems akin to a resplendent body with its reliefs and areas of shadow (1930). The sensuality is as flagrant in the pepper as in the naked woman; both embody the forbidden fruit. On another note, one finds the sensual sheen of a pepper almost intact in the epidermis and the well-rounded or etched muscles of two male nudes (Robert Mapplethorpe, 1980). Likewise, various female nudes whose breasts, akin to offerings, are highlighted with ostentation or nonchalance (Rudolf Koppitz, 1925; Frantisek Drtikol, 1927; Sasha Stone, 1930; Man Ray, 1932; Bill Brandt, 1951) can easily be associated with ripening pomegranates (Gabriel Cualladó, 1957).

Vegetation in flowers and in fruits (Karl Blossfeldt, 1900; Cecilio Paniagua, 1936; Jaume & Jorge Blassi, 1976; Toshio Shimamura, a fictitious plant (Joan Fontcuberta, 1984), boxed fruit (Paul Outerbridge Jr., 1922), vegetables on a plate (Evelyn Hofer, 1996), all these expressions of plant life, bursting with vigour, shapes and colours, enter into correspondence with a naked woman lying on a rock (Anton Bruehl, 1926), on the ground (Sasha Stone, 1930) or floating in the air (Georges Hugnet, collage, 1935).

The automatic shot

Alexander of Aphrodisias, the commentator on the writings of Aristotle, defined, in a spoken example, the distinction between chance ($\tauύχη$) and automatism ($\alphaὐτόματον$): when a runaway horse finds itself on its master's path once again, this involves chance for the master and automatism for the horse, the notion of chance thus seeming more subjective than the notion of automatism. Photography reproduces all the shadings of chance, from the most subjective desire to the most automatic chance.

At the end of the 1920s, as automatic photo booths were popularizing the self-portrait, fairground shooting galleries rewarded crack marksmen by immortalizing their prowess. Any marksman with a rifle or a pistol who hit the bulls-eye was automatically flash-photographed and rewarded with a snapshot of his exploit. In this way he could see himself afterwards in the shooting position and discover the look or

the mugging of his friends, if he were in company.

In 1929, the marksman Paul Éluard is flanked by two young women at a festive gathering in Montmartre. Man Ray adjusts his aim under the sideways glance of Lee Miller. But the most moving photo is Henri Cartier-Bresson's, all the more so since he will say, later on, that his great passion is the 'photographic shot,' thereby likening his instinct for the photographic hunt to the automatism of the fairground shooting gallery. In the photo, which could be dated to 1930, the marksman, Henri Cartier-Bresson, has his eyes open wide. To his right, the elegant Christiane d'Hybouville, in fox fur and cloche hat, gazes at the target while slightly tilting her head. Behind her, a second elegant woman in a cloche hat observes the crucial moment. But the most astonishing character is a young man of forthright gaze whose head is squeezed between Henri Cartier-Bresson and Christiane d'Hybouville's. This is Éric de Jessé, aged 18, who in 1940 will become a monk in Soligny-la-Trappe.

There is the necessity specific to the automatism of the camera or to the physico-chemistry of the rayogram. But there is also the desire and the freedom of the photographer. The hundred photos we have chosen find their needle oscillating or trembling between the pole of Objectivity and the pole of Chance. And in this oscillation or this trembling, they designate an invisible point that opens onto terra incognita. In our view a photograph is a forbidden fruit which we devour or which makes us dream. But for a photo to touch us or to affect us, it must correspond to at least one of these conditions: a) that with it we make a leap into the void; b) that it bears within it an index of the deformation of reality; c) that through multiplicity or repetition, it reveals not identity but difference and nuance; d) that it conjures up the ghosts and phantoms of the future; e) that it disturbs us or whets our desires.

Photography has no other goal than that of looking the unknown full in the face. When Breton wrote *Nadja*, the narrative par excellence of objective chance or of the amorous encounter, he was bent upon strewing his book with fifty or so photographs and documents. Photography is the finest statement of chance.

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Carlos Alonso Rodríguez

Gerente
Jerónimo Cabrera Romero

**Director Insular de Cultura, Educación y
Unidades Artísticas**
José Luis Rivero Plasencia

Dirección Artística TEA

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración

Conservador Jefe de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Presidente
Carlos Alonso Rodríguez

Conservadora Jefe de Exposiciones Temporales
Yolanda Peralta Sierra

Vicepresidente
José Luis Rivero Plasencia

Departamento de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Secretario
José Antonio Duque Díaz

Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García

Vocales
Amaya Conde Martínez
Antonio García Marichal
Roberto Gil Hernández
María Isabel Navarro Segura
Virgilio Gutiérrez Herreros
Pedro J. Suárez López de Vergara
Coromoto Yanes González

Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Diseño Gráfico
Cristina Saavedra

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Departamento Administrativo CFIT
Rosa M. Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

EXPOSICIÓN**Comisario**

Georges Sebag

Coordinación

Isidro Hernández Gutiérrez

Registro

Vanessa Rosa Serafín

Asistente de registro

Sara Lima Lima

Gestión CFIT

Rosa Mª Hernández Suárez

Diseño gráfico

Cristina Saavedra

Producción

Estíbaliz Pérez García

Montaje

Patricia Vara

Carlos Nicanor

Taller de enmarcados

Arte Drago S.L.

Comunicación

Mayte Méndez

Seguros

AXA ART

CATÁLOGO**Producción**

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Coordinación

Centro de Fotografía Isla de Tenerife

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes

Fundación COFF

Textos

Georges Sebag

Información e Imagen

Sara Lima Lima

Vanessa Rosa Serafín

Fotografías

Kike Armas

Diseño

Cristina Saavedra

Maquetación

Lars Petter Amundsen

Impresión

Gráficas Sabater

© TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2018

© De los textos y fotografías, sus autores

© VEGAP, Tenerife, 2017 para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-947065-4-7

Depósito Legal: TF 653-2018

TEA
tenerife espacio de las artes

