

Marc Pataut Primeras tentativas



Subjetividad en precario. Apunte sobre la actividad fotográfica de Marc Pataut en los años noventa

Jorge Ribalta

Esta publicación presenta una muestra del trabajo de Marc Pataut (París, 1952) realizado en la década de 1990. Son los años de sus “primeras tentativas”, expresión del artista tomada del educador, escritor y cineasta francés Fernand Deligny, para referirse a su actividad en el contexto institucional educativo. Con ella, Pataut pretende dar cuenta de la dimensión experimental (o mejor, experiencial) de una práctica que se mantiene al margen de los límites y los resultados predeterminados: contra la institución, pero dentro de ella. Esta naturaleza “tentativa” de su obra, procesual y colectiva, así como su función política, plantean al museo una serie de interrogantes: ¿qué es una obra?, ¿qué es un autor?, ¿cómo se construyen?, ¿cuál es el papel del público?, ¿cuál es la función del museo?

En los años noventa Marc Pataut emprendió uno de los experimentos documentales más productivos de su tiempo al retomar, en una nueva dirección, el debate sobre las políticas de la representación fotográfica y la “reinención del documental” que había planteado la generación que lo precedía. En los años setenta se había iniciado una inflexión en la cultura fotográfica y sus instituciones, estableciéndose un nuevo entramado de prácticas, discursos, políticas y economía que todavía pervive¹. Allan Sekula, Martha Rosler y su grupo de San Diego, y Jo Spence, Terry Dennett y el entorno de su Photography Workshop en Londres fueron los dos focos principales de una reformulación politizada de la cultura documental, heredada de la era del Frente Popular, que rompía con el legado humanista de la Guerra Fría. El nuevo documental autocrítico, capaz de mostrar las relaciones de poder y de superar el paternalismo y la representación victimizada de las clases populares propios del humanismo, culminó en prácticas colaborativas de reinención democrática de las instituciones artísticas².

Esa incipiente democratización institucional se truncó por los efectos de la desfinanciación cultural que comportaba la nueva agenda neoliberal de la era Reagan-Thatcher. En Europa (particularmente en Francia y España), el imperativo neoliberal pareció atenuarse durante los gobiernos socialdemócratas de la década de 1980, pero la emergencia del precariado (representado por el subempleado y el trabajador autónomo temporal que superaba el imaginario de clase basado en el obrero industrial y el parado) como nuevo sujeto político en la Francia de los años noventa marcó un punto de inflexión. La vieja dicotomía entre empleo y desempleo dejó de ser operativa ante las nuevas formas

de trabajo y de precariedad propias del neoliberalismo.

En este contexto, Marc Pataut introdujo un nuevo tipo de práctica documental que aquí se presenta según un criterio microhistórico: ¿se puede establecer un vínculo estructural entre la eclosión de un documental dialógico en la actividad de Pataut con el momento de cambio de paradigma en las luchas sociales que comporta la irrupción de los nuevos movimientos sociales del precariado en Francia?

Formado como escultor, Pataut había abandonado el fotoperiodismo profesional tras su paso por la agencia Viva en 1980. En 1981 fue contratado temporalmente para realizar un taller de fotografía con niños psicóticos en el hospital de día de Aubervilliers, en la región parisina de tradición comunista donde residía. Ese taller constituyó una experiencia fundacional. Pataut repartió cámaras Instamatic a los niños y favoreció que las usaran de la manera menos preconcebida posible, sin buscar imágenes buenas o, incluso, sin buscar imágenes. La cámara pasaba a ser un instrumento de juego y manipulación, una extensión de la mano y del cuerpo, no del ojo. Este automatismo evocaba la capacidad de la fotografía para negociar con el inconsciente y prometía un espacio de libertad dentro de la institución. Los resultados se mostraron en 1984 en el teatro comunal de Aubervilliers durante las jornadas *Les écarts de la raison*³. La experiencia con las cámaras en el hospital de día se convirtió en un prototipo de práctica que investigaba las posibilidades de los usos de la fotografía dentro de instituciones públicas de salud y servicios sociales, y que Pataut seguiría experimentando en los años siguientes. De hecho, todo su trabajo posterior puede entenderse como una consecuencia lógica de esa primera tentativa.

Si su proyecto en el hospital de día determinó una vocación de servicio público y de crítica institucional, su dimensión colaborativa y su implicación en las movilizaciones sociales del precariado, están moduladas por su participación en el colectivo Ne Pas Plier [No doblar]. El grupo, fundado en 1990 por Pataut con el diseñador gráfico Gérard Paris-Clavel, aspiraba a proporcionar “medios políticos y estéticos” a los movimientos de los precarios y desempleados, en particular a la asociación APEIS⁴. Paris-Clavel provenía de Grapus, un grupo de diseñadores gráficos franceses surgidos del 68 y activos en los años setenta y ochenta, que creó una original cartelera política con la combinación de la iconografía de protesta y de crítica a los

medios de comunicación. Ne Pas Plier continuó con los métodos de Grapus para la apropiación y tergiversación de la publicidad dominante en favor de las nuevas luchas sociales y sus actividades tuvieron un gran reconocimiento dentro de las tradiciones del arte de agitación y propaganda a mediados de la década de 1990. Sus imágenes para ser usadas en manifestaciones a modo de pancartas fotográficas o sus cintas adhesivas con mensajes que permitían improvisar puntos de información y exposición en plena calle se convertirían en herramientas recurrentes de protesta. En la manifestación del Primero de Mayo de 1996 introdujeron su *Galère du chômage* [Galera del paro] de una suerte de cubo blanco transportable que ofrecía un espacio expositivo en plena calle⁵. Poco antes, en 1995, el Stedelijk Museum de Ámsterdam había presentado una exposición de los útiles y objetos del grupo utilizados en las calles. Del mismo modo que la calle se podía convertir temporalmente en museo, el museo se podía convertir en calle. El “derecho a la ciudad” se resignificaba como el “derecho a la institución”.

Por esa misma época, en 1994, Pataut había empezado a frecuentar Le Cornillon, un solar en la llanura de Saint-Denis al norte de París donde habitaba una pequeña comunidad de gente sintecho. El lugar había sido elegido para albergar un gran estadio para el Mundial de Fútbol de 1998 y Pataut fotografió la vida cotidiana y la intimidad de los habitantes del solar hasta su desalojo en mayo de 1995. Posteriormente, en 1997, Ne Pas Plier publicó una recopilación de estas fotografías, acompañadas de textos de Jean-François Chevrier y Ghislaine Dunant. Ese mismo año las imágenes se mostraron en la documenta X de Kassel y Pataut declaró: “Con este trabajo he querido mostrar la distancia entre un lenguaje mediático (un discurso, un proyecto) –con su poder y sus herramientas de expresión, el lenguaje de los representantes electos, de los arquitectos, de los periodistas– y un lenguaje sin domicilio fijo, un habla cotidiana (actos, hechos) que surge exactamente del lugar mismo, del sitio mismo”⁶. Pataut y el círculo de Ne Pas Plier encontraron un foro público en el seminario *Des Territoires*, dirigido por Chevrier desde 1994 en la École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de París⁷ que culminó en 2001 con una exposición, comisariada por Chevrier y Sandra Alvarez de Toledo. Otro de los experimentos de Ne Pas Plier fue su colaboración con el periódico *La Rue*, publicado por y para gente sintecho gracias a la ONG Médicos del Mundo. En otoño de 1996 Pataut propuso proporcionar cámaras a los sintecho para realizar las fotografías del diario.

Una metodología que retomaba su experiencia del hospital de día de Aubervilliers y trataba de dotar de medios a los desfavorecidos para fomentar su propia actividad de manera autónoma, lejos de cualquier paternalismo⁸.

En ese mismo año Pataut inició un proceso de trabajo con la Maison de l'Art et de la Communication de Sallaumines que se prolongó hasta 2000. Sallaumines era una localidad de la antigua región minera de Nord-Pas-de-Calais en pleno desmantelamiento de la industria del carbón, en cuya economía se basó el progreso de las clases populares desde la posguerra. Durante su estancia, Pataut realizó dos pequeñas series programáticas sobre el desarraigo de los antiguos mineros. La primera, titulada *La table* [La mesa, 1997-1998], *entrevista a Marck Ligocki en casa de su hermano Wadek, rue de Dijon, sector del Pozo 10, Billy-Montigny*, escenifica la estructura testimonial del trabajo de Pataut, su posición como mediador entre los colectivos "subalternizados" y la esfera pública dominante. En la mesa hay un aparato de grabación y en la escenificación de la entrevista se reconocen algunos de sus colaboradores, como Brian Holmes (ensayista y traductor)⁹. En la segunda serie, *Du Paysage à la parole* [Del paisaje a la palabra, 1997-1998], aparece el rostro de un trabajador en el primer plano del extremo de una gran panorámica del paisaje de un distrito obrero de la cuenca minera. La compleja relación entre texto e imagen en este proyecto, otra constante en la obra de Pataut, alude justamente a la estructura testimonial y plantea un interrogante sobre su voz y su posición como autor.

En cierto modo, estas actividades eran ramificaciones del trabajo de Pataut iniciado con Ne Pas Plier aunque abiertas a otras direcciones. Este tipo de práctica colaborativa, basada en métodos testimoniales, problematiza y actualiza la tradición del documental social de los años treinta y de la fotografía humanista de la posguerra. El fotógrafo ya no es solo el mediador social entre los desfavorecidos y la esfera pública, sino que su trabajo surge de la convivencia con los colectivos representados y se prolonga mediante la acción de dar o compartir la cámara. Se trata de un humanismo crítico y reinventado, acaso "pervertido", no exento de elementos melancólicos e incluso nostálgicos, ni de contradicciones¹⁰.

Durante los inviernos de 1998 y 1999, Pataut, acompañado por Sandra Alvarez de Toledo, realizó varios paseos fotográficos por los terrenos del parque de La Haute-Île, pertenecientes al antiguo hospital psiquiátrico de Ville-Évrard en Neuilly-sur-Marne¹¹. Titularon

al conjunto de fotografías resultantes con la transcripción fonética del nombre del lugar, *LAOTIL*, planteando un juego de lenguaje que volvía enigmático el sitio representado y lo convertía en un espacio psíquico: un paisaje de la memoria. El hospital, creado en la segunda mitad del siglo XIX y destinado principalmente a indigentes, disponía de una granja y de zonas de cultivo, por donde Pataut y Alvarez de Toledo deambularon¹². La serie es una obra en colaboración constituida por las fotografías de Pataut y un texto de Alvarez de Toledo a modo de testimonio de los recorridos. La problemática articulación del conjunto de fotografías y texto es la base de su extremo lirismo alucinatorio, así como de su potencial autocrítico, como lo es su, igualmente, ambigua relación entre lo factual y lo mnemónico. En los recorridos hay encuentros con personas y con señales de ocupación de gente sin hogar, que aparecen como encarnaciones de los antiguos internos del hospital, como sus fantasmas.

Para acabar, y volviendo al interrogante que suscita la hipótesis microhistórica que subyace a esta presentación de la actividad de Pataut: si las experiencias estético-políticas son indisolubles de sus condiciones históricas, entonces la subjetividad del artista ha de interpretarse como síntoma de tales condiciones, incluso aunque sea en conflicto o contradicción con ellas. Solo así parece posible documentar, en tiempo real y a través de la experiencia singular de Pataut, la irrupción de nuevas formas compartidas de experiencia política. La subjetividad del artista se presenta como algo frágil, mutable, inscrita siempre en contextos más amplios, que se disuelve en diversas prácticas colectivas y se vuelve a solidificar en diversas experiencias personales en tensión con la época y la historia.

Lo que aquí se nos presenta es una metamorfosis: el delicado fulgor del momento de eclosión en que, súbitamente, todo se transforma. Y de esta manera podemos objetivar no solamente un momento de inflexión en la actividad de un artista, sino también la forma específica en que se manifiesta un cambio de época.

1. Para ampliar la descripción y genealogía de los debates documentales del período que he denominado los "largos años setenta", ver Jorge Ribalta (ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2015.

2. Como el proyecto paradigmático *If you lived here* (1989) de Martha Rosler en la Dia Art Foundation de Nueva York, una respuesta temprana a los efectos de la crisis de la vivienda causada por las políticas antisociales neoliberales.

3. En ellas participó Jack Ralite, alcalde de Aubervilliers y exministro del PCF. Véase su libro, *Retour de France*, Paris, Editions Sociales, 1981, que incluye diversos discursos sobre la salud mental y las políticas públicas.

4. Association Pour l'Emploi, l'Information et la Solidarité des chômeurs et travailleurs précaires.

5. La idea de sacar el museo a la calle se sitúa en la larga tradición de *agitprop* y del experimento del cine-tren de Aleksandr Medvedkin (reactualizado en el 68 francés por los grupos Medvedkin) y en las furgonetas y dispositivos artísticos públicos de carácter móvil en la Inglaterra de los años setenta por Jo Spence y Terry Dennett). Véase *Aún no*, óp. cit. supra nota 1.

6. *documenta X, short guide*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, p. 180.

7. Este seminario fue un terreno de pruebas para la *documenta X*, que contó con Chevrier como principal colaborador de su directora Catherine David.

8. De esta colaboración surgió su amistad con Antonios Loupassis, un sintecho que, a partir de esa experiencia, mantuvo una actividad fotográfica singularmente lírica.

9. El testimonio es un género literario basado en los procesos de mediación en contextos de crisis de las estructuras tradicionales de representación política. Sobre el testimonio y su relación con el dispositivo documental me remito a la exposición *Procesos documentales*, MACBA, 2001, de la que fui comisario y en la que se presentó *Le Cornillon* de Pataut. La exposición formó parte de las movilizaciones contra la cumbre del Banco Mundial en Barcelona, en junio de 2001. El texto de la exposición está publicado en *Institut de Cultura: La Capella, Temporada 2001*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002, pp. 48-63.

10. "Pervertido" en el sentido afín a las prácticas antinstitucionales y antieducativas de Fernand Deligny, en la tradición de la "psicoterapia institucional" de François Tosquelles, y no tanto de las "pedagogías pervertidas" de Maud Mannoni o René Scherer.

11. Por encargo de la administración regional de medio ambiente de Île-de-France.

12. Entre 1939 y 1943 Antonin Artaud estuvo ingresado en este asilo. Su abandono durante la guerra provocó que los internos intentaran subsistir con los escasos cultivos, provocando una gran mortandad.

Marc Pataut

Primeras tentativas

Contenidos

Procedimientos y formas documentales, escultura y lengua

Marc Pataut y Philippe Roussin

Hôpital de Jour

Ne Pas Plier

Las formas de compromiso. Prácticas artísticas y luchas sociales
Brian Holmes, Gérard Paris-Clavel y Marc Pataut

Le Cornillon – Grand Stade (Saint-Denis)

Intimidad territorial
Jean-Françoise Chevrier

La Rue

Fotógrafos de la calle
Brian Holmes

Du paysage à la parole

La cuadratura del círculo
Brian Holmes

LAOTIL

Sandra Alvarez de Toledo

(Cubierta)

Le Cornillon – Grand Stade (Saint-Denis), 1994-1995

Lunes 15 de agosto de 1994. La casa de Joël

Procedimientos y formas documentales, escultura y lengua

Marc Pataut y Philippe Roussin

Este texto es el resultado de varias conversaciones de Marc Pataut con Philippe Roussin mantenidas entre enero de 1999 y octubre de 2000. También integra notas de un diario de trabajo que Pataut llevó durante la preparación de la exposición *Sortir la tête*, Peuple et culture, Tulle, 1998.

Al volver a visitar los lugares de mi infancia durante la elaboración de un trabajo reciente, me percaté de que conservaba el recuerdo de un París de los años cincuenta, un París popular, el del distrito XIII, donde el piso en el que vivíamos era también el edificio, donde la calle y el barrio eran una prolongación del piso hacia el territorio. Nací en junio de 1952 en el hospital de la Pitié-Salpêtrière. Me bautizaron en la iglesia de Juana de Arco. Mis padres son originarios del suroeste de Francia. Mi padre viene de Gimat, un pueblo del departamento de Tarn y Garona. Su carnet de identidad lo definía como agricultor. Su madre tenía un comercio en la vecina localidad de Beaumont de Lomagne. Mi madre nació en Anglet, cerca de Bayona. Su padre llegó de Portugal en 1927. A los setenta y cinco años, tras la muerte de mi abuelo, mi madre descubrió que tenía medios hermanos en Portugal, porque su padre había estado casado antes de llegar a Francia, aunque nunca había comentado nada sobre esto. La madre de mi madre emigró de España, del País Vasco del que era oriunda. Tengo de ella un recuerdo muy lejano. Apenas conocí a mis abuelas. En mi recuerdo, la madre de mi padre era un personaje, había participado en la Resistencia y había sido condecorada por los americanos. El padre de mi padre se llamaba France y era un hombre muy severo. Vivía en Bourges, frente a la fábrica de armas. Estaban separados. Mis padres se trasladaron a París en 1949 para independizarse de la familia, pero también, como muchos otros, para encontrar trabajo y abastecer de mano de obra a la capital. En realidad, mi padre empezó a trabajar en París. Mi madre era costurera, vestía muy bien, trabajaba para las casas de alta costura de la rue du Faubourg Saint-Honoré. Para ella era un orgullo establecerse en París. Mi padre trabajaba en el mercado de Les Halles, justo en la plaza donde ahora se encuentra el Centre Pompidou. Vendía verduras y leía mucho. En su biblioteca descubrí a Restif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, a quien, por supuesto, no se me permitía leer... Mi padre dormía de día y trabajaba de noche.

París-Drancy

Durante seis años, entre 1952 y 1958, viví en la rue Domrémy de París, hoy muy próxima a la Grande Bibliothèque, junto al ferrocarril, en un edificio de cinco plantas, un apartamento tan pequeño que dormíamos todos en el mismo cuarto. Era un París popular bastante alegre. Vivíamos en casa de los vecinos, en la calle,

en el barrio. Los inquilinos eran una gran familia. Todos eran pobres y se ayudaban mutuamente. La vida casi comunitaria del edificio y del barrio imponía un concepto de intimidad muy distinto del de la puerta blindada que cierro concienzudamente cada mañana después de conectar la alarma. La intimidad y la promiscuidad estaban siempre presentes. Nuestras madres no se privaban de discutir en la escalera, en el patio o en la calle con los rulos puestos, en bata y zapatillas. Hasta iban a la compra con ese mismo atuendo. También tengo algún vago recuerdo de incursiones violentas contra la población magrebí.

En 1958 tuvimos la suerte de conseguir un piso a las afueras de París, en un complejo de viviendas sociales de la localidad de Drancy, Cité du Nord, en un edificio de seis plantas de sillería de piedra de la Sablière. En aquel lugar viví hasta 1978. Drancy, ciudad de la periferia de París. Estos términos empezaban a definirse por aquel entonces: la periferia no existía, se constituía. Había que construirla. No era la ciudad. No tenía escuelas. Vi construir la escuela infantil delante de nuestra casa. Había que lidiar con los representantes públicos, manifestarse, viajar en autocar a París para solicitar una guardería, un estadio. Jean-Paul Dollé describe muy bien, en su libro *Fureurs de ville*, la periferia urbana de aquella época.

París era insalubre, Drancy nos prometía el confort. Guardo en mi memoria las imágenes de las barriadas chabolistas de la Courneuve y de Stains. Recuerdo haber bebido leche en la escuela infantil. También allí se mantenían las buenas relaciones de vecindad y hospitalidad. La gente se conocía y abría la puerta de su casa a los demás. Todavía recuerdo el nombre de todos los vecinos. La periferia puede ser también un país, un territorio. Mis padres nunca quisieron ser propietarios. Mi madre quería poder vestirse, vestirnos, comprar comida, que “no nos falte de nada”. No sé a ciencia cierta, porque nunca se planteó la cuestión, si ese afán provenía de la guerra, de la vida que había vivido o de sus orígenes portugueses. En los años cincuenta o sesenta uno podía reivindicar el estatus de obrero o de proletario. La condición obrera era una forma de nobleza y un estatus posible.

Nunca me afilié al partido comunista ni a ningún otro. Es cierto que, durante toda mi vida, salvo en París, he estado siempre inmerso en su entorno, he vivido desde los seis años en la periferia roja. En aquella época, el partido comunista era, creo, el primer partido de Francia. También era una red de solidaridad muy fuerte. Esta red de actividades ha desaparecido por completo. Cuando alguien tenía dificultades financieras o psíquicas —trabajo, hijos, mujer—, encontraba ayuda a su

alrededor. Era a la vez una forma de solidaridad y de entrometerse en la vida privada.

Pertenezco a una generación que no conoció el 68: no soy lo bastante viejo para vivirlo de una manera que no sea como unas vacaciones, ni lo bastante joven para pertenecer a la generación siguiente. Nunca tuve un compromiso político en el sentido en que lo entendían mis amigos del instituto. El conocimiento de la historia era, para ellos, una necesidad para cambiar el mundo. Este fue un fracaso para algunos y, para otros, un trauma que los orientó hacia el pasado. Nunca fui de vacaciones a los países del Este, no conocí esta iniciación. Mi cultura es la de los años setenta. Vi a Malraux en la televisión, a Aragon en la fiesta de *l'Humanité*. Las primeras exposiciones que recuerdo: Dubuffet y Klein en el Musée des Arts Décoratifs, Soutine en la Orangerie des Tuileries, Picasso, ya no sé dónde. Vi salir a Les Malassis (Cuoco, Tisserand, etc.) de sus lienzos de la exposición de Pompidou en el Grand Palais en 1972. Esta fue también la época de Avignon y de la cultura en los comités de empresa. Asistía a los festivales de música. Escuchaba free jazz. Las fechas se confunden. Y en esa confusión me construí.

Estudio, dibujo, escultura

En sexto tengo un profesor de dibujo. Empiezo a dibujar, asisto a clases en la place des Vosges, me intereso por la fotografía. Preparaba el bachillerato de ingeniería civil con la idea de estudiar Arquitectura. No lo apruebo. Acabo entrando en Bellas Artes en 1972. Empiezo a hacer fotografía sin hacerla: veo las revistas, me compro una cámara Lubitel. Después de pasar un año por diversos estudios, me matriculo en escultura con Étienne Martin, que por aquel entonces tendría unos sesenta años. Es una elección deliberada, la primera de mi vida: la escultura frente a la pintura. Por miedo: me siento capaz, la pintura me parece demasiado fácil. Para mí es un placer insondable. El color me da miedo. Me da miedo la forma que sea forma por sí misma. La escultura me parece más conceptual. No la entiendo. Despliega estrategias que no están presentes en la pintura. Me permite escapar, enfrentarme, algo que no ocurre en la pintura y el dibujo. Elijo la escultura para ser fotógrafo.

En el estudio de Étienne Martin la enseñanza es muy tradicional, es una enseñanza con modelo vivo. Por las mañanas vamos al taller y modelamos durante tres o cuatro semanas. Hay un modelo, a veces dos, los esculpimos en barro. No ocurre nada durante tres o cuatro semanas. El miércoles y el viernes venía Étienne Martin. Cambiaba nuestra escultura con dos o tres retoques, y vuelta a empezar.

Con Étienne Martin aprendí algo acerca del tiempo, de lo atemporal: puede no pasar nada durante momentos muy largos; el primer momento del primer día de modelado es exactamente igual que el último momento del último día, cuatro semanas después. El tiempo pierde valor: el primer día es tan interesante como el último. Hay una dilatación o una abolición del tiempo. Así pues, mi relación con el tiempo es de no urgencia. En eso consistía el aprendizaje, en la relación con la luz y con el modelo, en un concepto del tiempo en que este carece de importancia. También es un aprendizaje de la mirada. La escultura es, para mí, una relación de cuerpos densa, frontal, entre el modelo, el barro, la luz y el tiempo. Un escultor realiza dos o tres esculturas al año, es muy lento. Se trata de estar presente, de perdurar. Existe ese mismo arcaísmo entre el modelo, la cámara y el fotógrafo. En el estudio de Étienne Martin hice fotos de mis esculturas.

En Bellas Artes asisto también a clase con Yvon, un curso en el que se adquirían los gestos de la Academia, se aprendía a ser un profesional del dibujo, con auténtico placer, con un ritmo. Un día pasa un profesor por detrás de mí, observa mis dibujos, me felicita y me pregunta qué hago, en qué estudio estoy, a qué se dedican mis padres: vendedor en el mercado de Les Halles, costurera. Me dice: “usted no será nunca escultor”. Es una herida. A partir de ahí me construí. La escultura forma parte de mis orígenes, tal vez más que la fotografía. Es mi formación.

Aubervilliers, hospital de día

En 1975, después de obtener la licenciatura de Bellas Artes en la especialidad de escultura, trabajo como profesor auxiliar de dibujo durante siete años en varios institutos de formación profesional de Drancy, Aubervilliers, Bondy. Doy clase de dibujo a chicas que estudian mecanografía y costura. Tengo veintitrés años y ellas, diecisiete. Empiezo a dedicarme a la fotografía. Preparo un portfolio y, en 1979, entro en la agencia Viva, que tiene por objeto la fotografía social a la francesa y representa una alternativa a Magnum y a Rapho. Observo. Somos los nietos de Cartier-Bresson. Entro en escena al final de esta historia, cuando se inicia su decadencia. Hago reportajes. Me envían a Polonia en el momento de los disturbios de Gdansk, pero voy a fotografiar la matanza del cerdo al sur del país. Es la época en que nace Solidaridad Rural. Comprendo que no soy fotógrafo de prensa.

Entre mayo de 1981 y 1982 me convierto en “enfermero eventual en prácticas a tiempo parcial” en un hospital de día de Aubervilliers. Trabajé allí durante tres períodos de tres meses en dos años. Un amigo enfermero a quien había transmitido mi deseo de hacer un reportaje en un hospital de día me tomó la palabra. En lugar de sustituir a un educador por

otro que, en tres meses, no tendría tiempo de trabajar a fondo con los niños, la idea de la institución es ofrecer ese tiempo a pintores o a gente del mundo del teatro. Yo fui allí para hacerme fotógrafo, para elaborar un gran reportaje, para denunciar el internamiento. Me encuentro con niños que sufren y educadores que están ahí para que sufran menos. Me doy cuenta de que hay que ponerse a trabajar. Monto un estudio de fotografía. Desde el principio, tengo una idea nada ergoterapéutica de la cuestión. Pongo en marcha un lugar dedicado a la fotografía.

Repartí a los niños cámaras desechables. Hice un retrato de cada uno de ellos, hice las hojas de contactos de sus fotografías y reuní el conjunto en un álbum que contiene la totalidad de los contactos, clasificados por orden cronológico. Sus fotografías me causaron una gran conmoción, fueron muy importantes y lo son todavía hoy. Vi imágenes que no tenían nada que ver con la idea que yo tenía, por aquel entonces, de la fotografía. A partir de ese momento pasó a ser algo distinto del concepto de recortar el mundo con una ventana. Cuando uno quiere representar a alguien, fotografía su rostro, no una parte del hombro ni la silla que está en la oscuridad. Aquellos niños fotografiaban una silla, aquella en la que se sentaban, o hacían tres o cuatro fotos de la persona. Sin embargo, esas fotografías son tremendamente eficaces. En ellas se percibe la enorme importancia del cuerpo. Giraban la cámara hacia sí mismos. Son fotos en las que comprendo que existe una configuración cultural de la mirada: nos fijamos en la cara para representar y lo hacemos con el ojo. Comprendo que un retrato no es solamente una cara, que la fotografía pasa por el cuerpo y el inconsciente, por algo distinto del ojo, la inteligencia y el talento, y que la posición del periodista, del fotoperiodista, no es ni la única ni la más eficaz. Del hospital de día aprendí que se puede fotografiar con la barriga, que el retrato es una relación de cuerpos: cómo coloco mi cuerpo en el espacio frente a otro cuerpo, a qué distancia.

Esta experiencia terminó, para mí, de manera brutal, a raíz de un cambio de dirección en el hospital (un psiquiatra sustituyó a un médico) y un cambio de orientación del centro. De la noche a la mañana me vi obligado a elegir entre quedarme y hacerme educador, o marcharme y hacerme fotógrafo. Fue una etapa bastante dura. Tuve que abandonar a una red de colegas y a los niños, cuando los míos tenían su misma edad.

Ser fotógrafo, Apartheid

Sabía que quería ser fotógrafo, a pesar de que no me reconocía en la fotografía o, mejor dicho, en el mundillo de la fotografía. Yo no era reportero y ya no tenía nada en común con Viva, la prensa, el periodismo. Esta es la época

en que apareció el documental de Raymond Depardon titulado *San Clemente*, que me molestó por la estetización de la discapacidad y de la locura, por la actuación del reportero. Tenía que reinventar mi relación con la fotografía. Curiosamente, en el hospital comprendí que la fotografía, la relación con los demás, pasaba para mí por el habla y el lenguaje. Para reaprender la fotografía hice fotografías de paisaje. No necesito verbalizar, hablar con el paisaje, pedirle autorización para fotografiarlo. Para mí fue un instrumento. Hay fotos en las que hablo, en las que interviene la palabra como la materia donde existe el otro, y fotos en las que la palabra no está presente: para mí son autorretratos. La palabra es un corte absoluto, el salto de una práctica a otra, de un género a otro.

Inicié un trabajo sobre mi cuerpo. La mano es la parte más externa del cuerpo humano. Puedo torcerla en todos los sentidos, colocarla a la luz, sin hablarle. Realicé una serie de imágenes sobre mi ojo. En aquella época había, para mí, dos modos de ser fotógrafo; por una parte, el trabajo silencioso sobre mi cuerpo en el estudio; por otra, una relación con los demás y un trabajo social. La escisión entre el estudio y el mundo, entre la actividad y el trabajo, entre el arte y lo social, me permitía funcionar. En Vénissieux ardían coches, sin que se supiera si ardían porque los fotógrafos estaban allí o si los fotógrafos estaban allí porque los coches ardían. Fue en esa misma época, en 1985, cuando conocí a Jean-Michel Montfort. Fundamos una asociación, Faut Voir, y un proyecto sobre diez ciudades de Francia, con la ayuda del Fonds d'intervention culturelle. Se consideraba que la fotografía formaba parte de la etapa de inserción. Me valí de lo que había aprendido en el hospital de día. Otro trabajo se hizo en Orgeval, en la periferia de Reims, durante un proceso de rehabilitación. En ocho meses, de los cuales dedicamos siete y medio a la preparación con los vecinos y diez días a la producción *in situ* con fotógrafos, periodistas, un taller de escritura, repartiendo cámaras de fotos en la calle a los habitantes del barrio, realizamos unos cuarenta carteles. Así trabajamos varios años y produjimos proyectos que defienden todavía hoy. Llegué a un punto de contradicción y ruptura entre el trabajo plástico —el trabajo sobre el cuerpo que investigaba— y el trabajo social, entre el trabajo personal y el trabajo militante. La asociación se convertía en una pequeña institución que operaba como una agencia: repetíamos la fórmula que ya conocíamos. Entonces decidí dejarlo y volví a encontrarme en una situación comparable a la que había vivido tras la experiencia en el hospital de día. Hay que reconstruirse, pero también hay que encontrar redes. Más red, más contacto. Este período duró un año.

En 1986 realicé una serie de fotografías de mi cuerpo, que titulé *Apartheid*, que para mí son tan importantes como las del hospital de día, porque representan otra etapa en mi labor fotográfica. Con esta serie de once fotografías de mi barriga comprendí que podía traducir el sufrimiento de otro cuerpo y producir en mi propio cuerpo la violencia infligida a los negros en Sudáfrica. Para mí era un modo de salir del estudio y un trabajo logrado mediante cierto grado de estetización. Estas fotografías fueron objeto de una doble exposición en 1989 en Blanc-Mesnil. Se expusieron de dos maneras diferentes: enmarcadas con paspartús en el vestíbulo del Ayuntamiento y en forma de serigrafías de uno por un metro presentadas en vallas publicitarias de tres por cuatro metros, una treintena por distintas partes de la ciudad. Dos exposiciones para dos públicos: el que acude a los espacios culturales y el que no los visitará nunca.

Aulnay, retrato

A partir de la experiencia del hospital de día, mi trabajo consistió en descubrir cómo llegar al retrato. El retrato es un momento preciso en la vida de alguien. Se cree que hay una democratización de la relación con la imagen, pero, en realidad, el retrato es una cosa muy poco común hoy en día. Basta con que nos preguntemos cuándo, en nuestra propia vida, alguien dedicó tres o cuatro horas a retratarnos. Ya no vamos al fotógrafo de la esquina, vamos a un fotomatón. La gente no sabe dónde colocarse ni qué hacer con su cuerpo. En el hospital de día, cuando entregaba una cámara de fotos a un niño, en la primera imagen del rollo los retrataba para recordar a quién pertenecían esas imágenes. Diez años después, abrí de nuevo ese álbum y empecé a hacer mis primeros retratos: mi padre, mi hijo, siempre personas cercanas.

Durante los años 1990-1991, gracias a una ayuda del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Educación, trabajé con una treintena de estudiantes en situación de "fracaso escolar" que habían aceptado repetir curso en el instituto de formación profesional Voillaume de la localidad de Aulnay-sous-Bois, en la periferia norte de París. Era el comienzo de los módulos. En virtud de un contrato que vinculaba a profesores y estudiantes, los primeros se comprometían a encarrilar a los segundos. El profesor de francés que me acogía se propuso estudiar las últimas cartas de cinco alumnos del instituto Buffon, fusilados por los alemanes el 8 de febrero de 1943, enviadas a sus padres desde la prisión de Fresnes. Para los estudiantes de la periferia, estas cartas de jóvenes fusilados en 1943 solo evocaban una historia muy lejana. Son cartas intensas, conmovedoras. Por la mañana escriben la última carta a sus padres; por la tarde los van a fusilar. El profesor, al repartir las cartas, tuvo la astucia de no leerlas

en voz alta, de modo que cada alumno tuvo que leerlas por su cuenta. Como primer tema de redacción les planteó si en la actualidad había valores por los que estarían dispuestos a dar la vida. Todos los estudiantes se escaquearon. Después el profesor de francés logró ponerlos en una situación de escritura. En un año pasaron de la prosa adolescente a la poesía y la escritura. Yo acompañé este trabajo con la fotografía. La identidad, para estos jóvenes estudiantes, equivale a una imagen degradante de pequeño formato, la que aparece en el permiso de residencia o en el carné de identidad de las personas documentadas. Degradante, porque se exige en un atestado policial o en un informe de control. Les propuse que cedieran su imagen, preguntándoles de qué manera sus caras de estudiantes de 1990 eran equiparables a las caras de unos adolescentes de 1943, qué valor podía tener mi cara para otra persona distinta de mí. Las amplié en gran formato. No fue hasta muchos años después cuando uno de los estudiantes vino a decirme que era de origen chileno, que sus padres habían tenido que huir por motivos políticos. Son jóvenes hijos de la inmigración, están aquí por motivos económicos, sociales y políticos, pero han perdido el hilo de su historia. En Aulnay comprendí que cada cual trabaja a su ritmo: una cosa es el tiempo del artista, que puede publicar su libro diez años después, y otra, el tiempo del profesor que, a final de curso, pierde a sus alumnos y, al cabo de tres meses, vuelve a empezar con otros.

Comunidad, Emaús, Scherviller

Después de Aulnay, trabajé con una comunidad de acogida Emaús en Scherwiller (Alsacia) durante los años 1993-1994. Estuve allí en cuatro o cinco ocasiones, quince días cada vez, durante más de un año. La comunidad iba a trasladarse de un antiguo convento a una fábrica abandonada. Los responsables querían renovar el estatuto de la comunidad y solicitaban que se les hiciera un reportaje. Yo no quería recurrir al cliché, reproducir la imagen del traperero que tenemos en mente, ni hacer un reportaje sobre su trabajo. Decidí hacer retratos.

Antes de aquel encuentro, tenía una visión muy idealizada de lo que era una comunidad. Pensaba que una comunidad era un grupo unido por un mismo ideal. Creía que todos se guiaban por el principio del Abate Pierre: ayudar al que es más pobre que uno mismo. De la treintena de personas que formaban la comunidad, dos o tres se encontraban en ese caso. Los demás estaban ahí con fines de mera supervivencia. Conocí a personas extremadamente aisladas, separadas de los demás, derrotadas, temerosas de cualquier relación, sin ningún vínculo personal, a veces sin habla, personas que bajaban la cabeza y que me daban un miedo físico. Descubrí el miedo al otro. A los fotógrafos nos dicen:

"venga, haced fotos, no tengáis miedo de la gente", cuando, en realidad, deberían decirnos: "tened miedo y haced algo con ello".

Al principio fue bastante violento. Todas las frases que utilizamos en la vida cotidiana ("buenos días", "¿qué tal?", etc.) habían desaparecido. La gente comía a gran velocidad, el queso a la vez que el primer plato. Cuando preguntaba si alguien podía pasarme la sal, nadie respondía. Tenía que procurármela yo. Durante dos días pregunté a un alsaciano de dónde era, si de Nueva York o de Brooklyn, sin obtener respuesta. Al segundo día se dio la vuelta en el umbral de la puerta y me dijo: "no lo sé". Comprendí que le había formulado la pregunta más difícil para él. La cuestión de los orígenes es la que más duele. No sabía a ciencia cierta de dónde era, no tenía familia. La historia familiar era, para todos, muy tormentosa. Venían de la Dirección Provincial de Asuntos Sociales, de la cárcel, etc. También comprendí que aquella gente errante no permanecía en ningún lugar. Se podía comer a mediodía con una persona que, por la noche, ya no estaba. Nadie sabía por qué ni cómo se había ido. De los ocho miembros de la comunidad que retraté en la primera ocasión, seis se habían marchado cuando volví al cabo de un mes.

La idea del colectivo que yo tenía al principio no se sostenía y se demostraba imposible. Entonces pensé en fotografiarlos de dos en dos, documentando la manera en que se colocaban uno junto a otro, con la mano en el hombro del compañero. Eso tampoco fue posible. La única vez en que logré reunir a dos compañeros, la cosa salió muy mal y acabó en pelea. Entonces leí el libro de Robert Antelme, *La especie humana*. Fue toda una experiencia. Me pregunté por qué nadie me había señalado la importancia de este libro y cómo era posible que a los cuarenta años no lo hubiera leído todavía. La situación de Antelme es lejana en el tiempo y a la vez muy próxima. Es extrema, pero si pienso en lo que ocurre en Chechenia o en Kosovo, es el pan nuestro de cada día. La situación no es la misma, pero estamos en una sociedad de *apartheid* y violencia. Cada cual posee una especie de barniz que tiende a desaparecer si la cultura no lo nutre y retoca permanentemente. Por ello me resultan contemporáneas las palabras de Antelme. En la situación extrema en la que se encuentra, el momento en que el hombre está lo más alejado de sí mismo, escribe que "en su peor ejercicio, el poder del verdugo no puede ser otra cosa que un poder propio del hombre: el poder del homicidio. Puede matar a un hombre, pero no puede transformarlo en otra cosa". Aunque el carcelero tenga la voluntad de convertirlo en perro, no lo conseguirá. Me quedo con esa visión de la situación, esa propuesta positiva: no se trata de contraponer imágenes de violencia a la violencia, sino de

contraponer la violencia con imágenes en las que sea posible otra posición.

Cuando leí *La comunidad inoperante* de Jean-Luc Nancy comprendí, al menos según mi propia interpretación del texto, que la idea de comunidad solo podía llevarse a la práctica y vivirse en la dimensión del trabajo. La idea de representar a la comunidad es, en sí, absurda. Fui al museo de Colmar para volver a ver el *Retablo de Isenheim*, pintado por Mathias Grünewald. Voy a verlo cada vez que viajo a Alsacia. Me sobrecogió la violencia de esta pintura, los pies de Cristo, por el modo en que aparecen representados los personajes con el retablo cerrado, como separados unos de otros, como si no hubiera ninguna relación entre ellos, como si hubieran sido pintados en momentos diferentes: Cristo, un viernes, y María Magdalena, tres meses después. Me interesaba el espacio entre las figuras. Me pregunté cuál sería la posición de un fotógrafo al que encargasen la elaboración de un fresco. Representar a una comunidad, a un pueblo, a la gente, es algo que hoy ya no se puede hacer. Sin embargo, intenté trabajar en la comunidad de Emaús con los medios de la fotografía.

Mi idea era a la vez hacer un reportaje, fotografiar objetos, retratos, abandonando poco a poco estas pistas, una tras otra, hasta concluir el proyecto. Comprender que no se trataba de un grupo, sino de una comunidad de gente separada, y que una comunidad también es eso, me obligó a inventar una forma. Tuve que plantearme cuál era el sentido de mi presencia en ese lugar, qué había ido a hacer allí. Concluí que deseaba acercarme a ellos y hacerlo físicamente. Me instalé en una habitación. Propuse a los compañeros que vinieran uno a uno a posar según un determinado procedimiento. Con mi cámara de gran formato traté de colocarme lo más lejos posible para ir aproximándome, después, todo lo posible. En la pared clavé un paño negro para indicar que era un estudio de fotografía, que estábamos en un doble campo, el del trabajo social y el de la obra. En cada uno de los retratos hubo cuatro etapas, de lo más lejano a lo más cercano: la figura (el cuerpo entero), la estatura (el peso del cuerpo, su fuerza), la cara y, por último, el cuerpo (la piel, la mano). Cuando un fotógrafo se acerca, es habitual que la gente se cruce de brazos o se tape la cara con las manos. Yannick hizo lo contrario: desde una postura inicial de miedo, con los brazos cerrados, su cara se fue iluminando a medida que me acerqué. Pasé directamente al retrato para terminar con sus brazos abiertos. Al día siguiente los demás lo excluyeron de la comunidad porque olía mal. Es un modo de decir: "soy un excluido, tú me excluyes de tu sociedad, yo te excluyo de mi cuerpo". Se colocaban en un punto. Yo marcaba con tiza ese lugar en el suelo y pedía a los demás que no ocuparan ese espacio, para que existiera el grupo, siquiera

virtualmente. Así realicé treinta retratos, algunos de los cuales se salían de esta norma. No todos respetaron el procedimiento. Algunos se marcharon antes de acabar, otros tuvieron miedo, yo tuve miedo. Pero el espectador, si se esfuerza, puede comprender lo que ocurre, lo que escapa a este procedimiento. De lo más lejano a lo más próximo, la comunidad se recompone con el trabajo de la mirada.

La Plaine Saint-Denis, Le Cornillon

En noviembre de 1993 Le Cornillon, en la llanura de Saint-Denis, fue escogido para albergar el gran estadio en el que se celebraría el Mundial de fútbol de 1998. Ese solar, limitado por el canal de Saint-Denis, más abajo de las autopistas A1 y A86, ocupaba el emplazamiento de un antiguo polígono industrial, cuyas instalaciones se habían desmantelado en los años sesenta y setenta. Antes de convertirse en el mediático escenario de un acontecimiento mundial, aquel terreno de veinticinco hectáreas era el hogar de unas pocas personas a las que se desalojó paulatinamente antes de demoler sus chabolas con el inicio de las obras. Yo sabía desde hacía tiempo que había gente viviendo en Le Cornillon, pero fue después del trabajo de Emaús cuando conseguí plantearme ir a verlo. Para entrar en aquel lugar cercado había que atravesar físicamente un vertedero de basura. Empecé a fotografiar la naturaleza, las chabolas, detrás de las ramas de los árboles, de lejos.

Si me hubieran hecho alguna pregunta, habría respondido que hacía ese trabajo porque me parecía intolerable que, en nuestra época, se pudiera vivir a la intemperie. Con el paso del tiempo, comprendí que aquella gente sabía cómo recuperar el hierro fundido o el acero, dormir al raso una noche o un mes, cosa que yo no sé hacer. No tenían nada que ver con los sintecho del metro que se abandonan. Llevaban una vida digna. Se habían construido las chabolas. Comprenderí que les había salvado su relación con el espacio, con el cielo, con las plantas y la naturaleza. Mantenían una relación de intimidad con un territorio muy extenso. Habían ganado algo en el paisaje. Pasé mucho tiempo con ellos, primero sin fotografiarlos. Cuando emprendo un trabajo como ese, trabajo yo y trabajan los demás. El tiempo me permite comprender, cambiar de posición, pero también permite que el otro haga el mismo trabajo. Es un viaje de ida y vuelta. Atraer a los demás hacia mi trabajo, hacerlos trabajar, es un momento muy importante. Me mantengo en contacto con ellos. Nos vemos cada cierto tiempo. Si está en mi mano, los ayudo. Ya no se trata de un trabajo artístico, siento la necesidad de hacerlo. Me permite desarrollar mis distintas actividades de una manera que no sea heroica o estilística.

Abstracción social, Médicos del Mundo, *La Rue*

Existe en nuestro tiempo una especie de abstracción de lo social, integrada en una virtualidad y una estetización de las relaciones sociales, que permite mantener un discurso sobre la realidad social, los sintechos, los beneficiarios de la renta mínima de inserción, sin haber entablado contacto ni haber comido jamás con ninguno de ellos. Yo necesito tocar a un sintecho para poder hablar de él. Médicos del Mundo necesita valerse del espectáculo para recaudar donativos. Es una lástima que las organizaciones de este tipo actúen como grupos de presión o apelen a la caridad, en vez de profundizar en el sentido de su labor cooperativa. Culturalmente eso solo genera confusión. Cuando Médicos del Mundo realiza un cartel de tres por cuatro metros en el que aparece un sintecho envuelto en un cartón, se ve la imagen y el cartón, pero no al sintecho que está debajo. Ni siquiera se dan cuenta de que no se le ve. Llegado el caso, no queda más remedio que pasar por encima de un sintecho para ver la imagen, aunque habría que producir instrumentos con ellos para que no se avergüencen de pedir lo que en justicia les corresponde.

En el Ayuntamiento de París vi una exposición, *Pauvres de nous*, organizada por las Hermanitas de los Pobres, que pidieron a veinte fotógrafos que presentaran imágenes de exclusión. Imagínense el trabajo de veinte fotógrafos, una acumulación de imágenes de una violencia tan intensa que resulta insoportable, monstruosa. Eso tan solo suscita caridad y compasión. Las fotografías juegan con la culpabilidad y las asociaciones lo hacen con la caridad, lo caritativo, lo humanitario. La única posición que se nos ofrece es la del espectáculo de la miseria. En lugar de ser un instrumento, la fotografía ritualiza los conflictos, mantiene a cada uno en su posición, a mí como persona caritativa, a ellos en su gueto, y los encierra cada vez más, los convierte en parias.

A través de Ne Pas Plier [No doblar], una asociación que fundé en 1990 con Gérard Paris-Clavel¹, mantenemos una relación crítica y colaboramos desde hace varios años con Médicos del Mundo en los aspectos relativos a su comunicación. Fui a ver su fondo fotográfico. Fotógrafos de prensa generosos les donan fotografías, pero son fotografías malas. Por lo tanto, se trata de un fondo inclasificable, que no sirve para nada y que más les valdría tirar la basura. Nosotros propusimos hacer imágenes de otra manera. En 1996-1997 colaboramos con el diario *La Rue*, una publicación, ya desaparecida, que tenía la particularidad de que ofrecía a sus vendedores una nómina y asistencia social. La finalidad de Médicos del Mundo era denunciar las dificultades que encuentran los sintecho para acceder a los servicios de atención sanitaria y social, a lo que se suma la escasez de dinero,

la necesidad de adelantarlo a la espera del reembolso posterior, la indocumentación, etc. Empezamos a hacer fotografías con esos sinteco en el entorno sanitario, pero les resultaba imposible fotografiar cuando regresaban al albergue. Entonces empezaron a fotografiar el uso que hacían de la calle, un uso que no es el mío. Yo creía que una persona estresada era necesariamente alguien que iba con teléfono móvil y maletín. Me di cuenta de que el estrés podía manifestarse de un modo muy diferente. Pienso, por ejemplo, en un vendedor del periódico que vivía en el distrito XIII, es decir, en el sur de París. Iba a recoger sus periódicos a Jaurès, Stalingrad, al norte de la ciudad, y después los vendía en la estación de Saint-Lazare. A mediodía iba a comer a su casa y por la noche llevaba los ejemplares sobrantes al periódico. Así que tenía el tiempo ocupado al cien por cien. Las fotografías mostraban la relación de aquellas personas con la calle. El resultado fue impresionante. Mostraban una ciudad, un París que conozco pero que no suelo ver de esa manera o, si lo veo de esa manera, no lo fotografío. Sin embargo, la posición de las fotos era de una exactitud increíble. Se hicieron desde abajo, que es también la posición de ellos. Algunas de aquellas imágenes servirán para mostrar, cincuenta años después, cómo eran las calles de París y cuál era la calidad de las tapias, que también contienen esa información.

Tulle, Peuple et culture, procedimientos de trabajo

Acabo un trabajo en Tulle. No elegí Tulle como un territorio para fotografiar o descubrir. Fue fruto de un doble encuentro: el de dos responsables de la asociación Peuple et culture la región de Corrèze, Manée Teyssandier y Philippe Salle, con mi trabajo presentado en la documenta X, en Kassel, en 1997; el de mi interés por los movimientos de educación popular que se sucedieron desde la posguerra hasta finales de los años setenta². La idea de la educación popular tiene un efecto muy poderoso en la cultura. Consiste en cultivarse, pero también en propiciar que los demás se cultiven, en producir la institución, en el ideal de la institución. Es trabajar para uno mismo y también para la colectividad, una interfaz entre el yo y el mundo. Esa podría ser mi definición de la fotografía. Según tuve ocasión de descubrir más tarde, la característica de la asociación radicada en el departamento de Corrèze, a lo largo de los años de Jack Lang como ministro de Cultura, los años ochenta, que fueron los más difíciles, es la de haber optado por no renunciar a la labor cultural y haber conservado siempre una relación con el arte, aunque las condiciones del momento la impulsasen a abandonarlo y a orientarse hacia la formación profesional. Cada año mostraban a un artista y, al año siguiente, a otro. Seguían una dinámica rutinaria y se sumaban a una

visión bastante clásica, en Francia, de la difusión del arte. Es una posición bastante cómoda, tanto para el artista como para quienes lo acogen. Por lo tanto, no deja de estar dentro de lo convencional y es un trabajo superficial.

En junio y julio de 1998 se organizó la primera exposición, *Sortir la tête*, en la que se recopilaron imágenes que cartografiaban el territorio o la red de mi trabajo, de mis colaboraciones. Fue el comienzo del trabajo sobre la región de Tulle, que inicialmente tuvo, para mí, el peso de la emoción. Tulle fue una ciudad mártir. Hoy está en decadencia, pierde su industria principal, GIAT Industries, y no tiene ningún motor de desarrollo. La ciudad está alejada de las grandes redes de comunicación y a una distancia que no ofrece interés para las pequeñas industrias ni a los industriales. En cambio, en las inmediaciones de Tulle hay otra localidad, Brive, que reúne todos los atractivos: es una ciudad llana, un territorio sin obstáculos naturales, con una autopista, por lo que representa la viva imagen de la ciudad actual. Tulle está lejos de todo, encajonada, casi inaccesible. Poco a poco se va despoblando: pasó de 18.000 a 15.000 habitantes en el tiempo transcurrido de un censo a otro. La población se va. En un primer momento se desplazó a la periferia y ahora abandona la región. Brive sigue perdiendo habitantes intramuros, pero gana población en la periferia.

Sin embargo, Tulle también es un paisaje rico. Cuando contemplo la ciudad, me veo en un paisaje, en un juego de la ciudad y el paisaje. Cuando empecé a trabajar, me venían a la mente palabras como árbol, casa, junto a imágenes que todos tenemos presentes: una cuneta, un seto, un poste eléctrico, una farola. No quería mostrar paisajes en los que se reconociera la región. No soy un fotógrafo de paisajes. Un paisaje, un territorio, no es una superficie geográfica. Son caras, son personas que lo habitan. Sus límites son límites sensibles. Una región es la ampliación de una intimidad, se compone de relaciones sensibles con los demás, las relaciones con un trabajo y con el paisaje, el hecho de estar a gusto en un lugar y no tan a gusto en otro lugar. Mi región es mi trabajo, pero me siento a gusto en Aubervilliers porque vivo ahí y mantengo una relación sentimental y cultural con el paisaje: en cambio, ya no me identifico con el territorio situado cinco kilómetros más al este o al oeste, a pesar de que sigue siendo la misma periferia urbana. Es algo irracional. Ese sentimiento, la necesidad psicológica de tener una identidad, raíces, de ser de alguna parte, puede ser positiva y no necesariamente negativa o excluyente. La región puede significar aislamiento o apertura al mundo. Cuando trabajo para construir un territorio, me acerco poco a poco, pero ese acercamiento progresivo puede llegar bastante lejos: el territorio es un perímetro, no un absoluto,

permite rupturas necesarias y desplazamientos de la metáfora. Tulle tenía concomitancias con otros territorios entonces presentes en la actualidad internacional, la de la guerra, que nos revelaba también la historia del lugar. Como me explica Véronique Nahoum-Grappe al observar mis imágenes, el paisaje de Tulle podría ser el de Kosovo, "de una extensión equivalente a dos departamentos franceses", un territorio que "parece una cadena montañosa con los pliegues centrales de grandes valles que lo atraviesan y unifican"³.

La idea consistía en hacer surgir a los personajes de un territorio. Esperé mucho antes de fotografiar. Hubo un trabajo previo discursivo para sacar a la luz y crear esos personajes. Había que encontrar a las personas adecuadas y organizarlas. Las personas que encontramos empezaron a emitir un discurso. Con el tiempo, eso me permitió localizar a más personas. Las que había encontrado inicialmente entraron en contacto y empezaron a constituir una red. La eficacia de cada persona se mostró a las demás. A partir de ahí, empecé a fotografiar trabajando sobre las ideas de testimonio, territorio y paisaje.

En la película que rodé, me permití realizar entrevistas, algo que no había hecho nunca. Mejoré en el aspecto de la escritura. Hasta entonces siempre había habido un déficit de habla en mis fotografías: trataba de integrar las palabras en las imágenes, disponiéndolas de forma contigua o trabajando en una serie. En todos los trabajos que se sucedieron desde el hospital de día hay una constante: la idea de corpus, de constituir algo, una masa, una materia, tierra, como en la escultura, que después hay que trabajar. Cuando expongo cuarenta o cincuenta fotos, a partir de trescientas hojas de contactos, ¿cuál es el estatus de las imágenes que no conservo, que no mostraré nunca y que acabaré archivando en cajas? El estatus de la palabra es idéntico. En el vídeo, el hecho de filmar la palabra (poner a las personas en una situación en la que hablan, lo que dicen y cómo puede desplazarse uno por ese discurso, por qué vericuetos nos lleva) me interesa más que la imagen. Trabajo con una cámara, tengo personas delante. Pulso el botón. Eso produce imágenes animadas con la palabra. No sé si es imagen o texto. El conflicto entre la imagen y el texto no se desarrolla igual que en la fotografía. El hecho de poder registrar la palabra de una persona, compararla con la palabra de otro, con la mía propia, combinarla con otras, recortarla, montarla, producir sentido para mí, para lo que he filmado y para quien vea la película, esta forma resultante, quiero inscribirla en el arte, no en el cine documental ni en el reportaje.

Mi estatus no puede consistir únicamente en escuchar. La posición del artista no es ni la del

periodista ni la del sociólogo. Un testimonio no existe por sí solo, sino que se fabrica. La palabra, para mí, es materia y tierra. Me permito utilizarla como la luz o la imagen. Las imágenes son palabras. Estoy más del lado del montaje que de la escritura. Documento el proceso de trabajo en un diario: son momentos de escritura que puedo montar cronológicamente, es una forma posible, pero encuentro el relato en las imágenes, no en la escritura.

La forma y las imágenes surgen de una especie de magma de fotografías. No tengo el sentimiento de querer o de fabricar la imagen. La distancia entre la foto, el vídeo y los textos permite que los entrevistados y fotografiados se conviertan en personajes. El trabajo sobre la materia se hace durante la producción de las imágenes. Aunque al final quede una sola imagen, no es una pérdida de tiempo ni un trabajo inútil. Todo lo contrario. El tiempo dedicado a encontrar personas, a hablar con ellas, a hacer mis imágenes o algo distinto de las imágenes, me es necesario: se acumula y después aparece en las fotos. Creo que es posible cargar las imágenes de tiempo, de palabras, de relaciones. Existe una "profundidad temporal", una fórmula que se puede contraponer a la del instante decisivo. Cuando realicé el montaje de las imágenes del libro del Grand Stade, no me senté delante de una mesa para decidir si colocaba aquí o allá esta imagen, antes o después de aquella. Eso surgió del trabajo a lo largo del tiempo. Las imágenes hicieron por sí solas el montaje y se asociaron poco a poco. El tiempo que separa la toma de su montaje definitivo es el tiempo de la ficción. El trabajo documental no se opone a la ficción.

El resultado fue *Sortir la tête PAYS PAROLES IMAGES*, una exposición itinerante por distintos lugares de la región y los alrededores de Tulle. Esta exposición gira en torno a una forma que pertenece al orden de la escultura: hay fotos, textos, teatro, vídeo. Entre la pared de las imágenes y la de las palabras en la que figuran textos y fragmentos de entrevistas, el pavimento, que debe de medir diez por diez metros, delimita un espacio potencial donde aparece la región, un momento en el que las personas se emocionan lo suficiente al contemplar las imágenes y también consigo mismas. No se trata de producir una exposición y un conjunto de obras, sino momentos y procedimientos, de llevar a los espectadores hacia una situación en la que la palabra y la política sean posibles. La noche de la inauguración, los espectadores manipularon las imágenes y a veces se necesitaron dos personas para darles la vuelta. Hay dos fotos escolares de 1951 y de 1952. En ellas aparecen Manée Teyssandier, una niña que sostiene la pizarra de la clase y, a derecha e izquierda, los profesores y los padres. Cuando los espectadores contemplan esta imagen, piensan que se trata de su pueblo. Durante la inauguración, uno de los visitantes pudo

nombrar una a una a las personas presentes en la foto: sabía, cincuenta años después, qué había sido de ellas, si se habían casado, con quién, etc. También hay fotografías tomadas en lugares distintos de Tulle. Al comienzo de la película aparece mi padre lanzando trozos de pan a los pájaros y hablando de su infancia y de la resistencia. Mis padres no son de Tulle, pero son mis padres. No puedo pasar dos años de mi vida haciendo hablar a los demás sin incluirme a mí mismo, en un momento dado, en la película.

Exponer imágenes de Tulle en otro lugar es más difícil que mostrar imágenes de otro lugar en Tulle, porque Tulle se ha constituido como una región. Ir a un lugar que no conozco y llevar allí imágenes meramente locales es un verdadero problema. ¿Cómo se puede hacer hoy un objeto, o una *pieza*, con un público mayoritariamente urbano, que no se plantea la cuestión de la región en esos mismos términos? ¿Qué es lo que tengo que añadir? Van a ver vacas, campesinos. No van a ver a Jean Mouzat y Dominique Fleygnac, como ocurre en Tulle, donde pueden llamarlos por su nombre. Ahora mi trabajo va a consistir en saber cómo presentar en París, Marsella o Berlín esta exposición que ya ha pasado por Chanteix, Gumont, Sérilhac y Tulle.

Si traslado la exposición a otro lugar, es necesario situar a los personajes y crear un contexto. Eso es lo que hice en Tulle. ¿Por qué me embarqué en un proyecto de arte contemporáneo, siguiendo la estela de la documenta, con una asociación de educación popular? Porque no están por un lado el artista y el creador y, por otro, el espectador y el consumo, porque el artista no puede limitarse a fabricar imágenes. Su responsabilidad también es dirigirse a públicos. Hay artistas contemporáneos que, a falta de público, presuponen que tienen al Estado. Ahora bien, la pregunta que se plantea no es la de "¿qué tipo de arte queremos hacer?", sino la de "¿en qué mundo queremos vivir?". Las instituciones artísticas y los centros de arte contemporáneo que intentan difundir el arte suponen siempre que el público es quien debe acercarse al arte, no a la inversa. Limitan su eficacia si no articulan su proyecto desde una perspectiva más general. Este es el problema de la educación popular, como lo fue, hasta los años setenta, el del teatro nacional popular: crear un público activo que se autoconstituya. Dado que no existe un público en estado salvaje, es necesario articular la producción de la imagen y su recepción. En Tulle, el trabajo se relaciona y se transmite: yo soy el responsable, junto con *Peuple et culture*, de los medios humanos, culturales, políticos y económicos que hacen posible nuestra actividad. Se recrea un entorno y se constituye un público en virtud del trabajo y la colaboración que impulsamos a lo largo de dos años.

Arte contemporáneo y actualidad

Mostrar a miles de refugiados, miles de tiendas y miles de fosas comunes no revela qué es una fosa común, un refugiado o una tienda. Todas las imágenes que se hacen de Kosovo se limitan a abordar la situación de extrema urgencia y solamente muestran el espectáculo. En la historia de la fotografía, el reportaje de prensa, su necesidad y su formato han abierto una fisura en la tradición documental y han contribuido a alejar el arte de ese género. Si hemos perdido la relación de escala con el mundo, si ya no somos capaces de representarlo, ¿cómo podemos conectar con Lewis Hine, Julia Margaret Cameron o Dorothea Lange? La mayoría de los fotógrafos y de sus editores se quedaron en Cartier-Bresson y Doisneau, en un momento en que la imagen se bastaba por sí sola. Mantienen una relación entre el texto y la imagen propia de los años cincuenta. Las imágenes que hizo W. Eugene Smith en Minamata están vivas en los números de *Life* donde se publicaron inicialmente, donde la relación con la página es adecuada y eficaz. En cambio, no están vivas en las copias que vi enmarcadas en la exposición del Beaubourg.

La fotografía de Henri Cartier-Bresson es un callejón sin salida para los artistas que vienen después. No transmite nada. Son imágenes bonitas de una época. Como artista contemporáneo, no aportan nada en absoluto. Hoy me cuesta mucho ver imágenes o ver en ellas algo más que su aspecto plástico. Siento la necesidad de destruir la imagen, de no aceptarla como tal. Solo me interesa la invención de formas, más que Marc Pataut haciendo imágenes bonitas en un descampado. No parto de la forma, intento retrasar el momento de producirla todo lo posible. La forma nace del conocimiento y del trabajo. Utilizo la fotografía, pero ya no me siento fotógrafo. Ya no quiero denominarme fotógrafo. Es un proceso, o tal vez un falso proceso, que me hago y que hago a la fotografía. Hay mil maneras de hacer fotos. Lo que entiendo por la palabra trabajo, en el documental, se sitúa cada vez más en una fase anterior a la fotografía. Incluso se podría prescindir de la fotografía, si se reconociesen otras formas de trabajo como las documentales o las artísticas.

Desde este punto de vista, no hay nada peor que un autor. Se reconoce en él un estilo, se le pide que repita una forma reconocida. Pensar lo que ya sabe pensar es lo que se le pide que haga profesionalmente. Este es un problema que me he encontrado en la prensa o en la difusión de mis imágenes. No me interesa su difusión como archivos. Lo que me interesa es hacerlas. Este planteamiento me obligó a tomar una decisión económica muy evidente. O me quedaba en una agencia y difundía mis imágenes como archivos que alimentaba con

mi trabajo, a medida que este se desarrollaba, o bien decía no, ya no difundí mis imágenes como archivos, concentro toda mi energía en fabricarlas y, por lo tanto, en encontrar el dinero para hacerlas, antes que para difundirlas. Son procedimientos muy diferentes. El trabajo sobre el terreno de Le Cornillon lo hice sin previo encargo, sin que nadie me lo pidiera, lo que requiere mucho tiempo y un gran sacrificio económico. El trabajo con los vendedores de *La Rue* no pude desarrollarlo durante mucho tiempo. Enseguida encontré gente que quería mostrarlo, pero no logré encontrar a nadie capaz de producirlo, de llevarlo más lejos y continuarlo. Sería interesante rehacerlo ahora, de manera científica, con arquitectos, urbanistas, etc.

Un reportero hace fotografías que muestra en otro lugar. Lo que me interesa es mostrarlas primero donde las he hecho, en el lugar donde trabajo. Me apetece trabajar donde vivo, saber cómo se capta la imagen, cómo se convierte la imagen en un instrumento, cómo puede incidir la imagen en el mundo, para qué sirven las fotografías. En el hospital de día algunos niños se comieron o colorearon el cuaderno que les había dado, otros se lo enseñaron a su psicoterapeuta. A los estudiantes de Aulnay les expliqué que iba a hacer un trabajo y que produciría una forma, fuera cual fuera su actitud. En la comunidad de Emaús, lo entendieron o no, expliqué en qué consistía mi trabajo a cada persona. Elaboré un libro para cada uno de los compañeros, con sus imágenes y su retrato, y se los envié por correo. Son gente que no suele recibir cartas. También remití el conjunto de los libros a la comunidad. En Le Cornillon, la forma que encontré fue la de copias de pequeño formato. Noël, Stéphane, Slavek, Eliane y Guy son los sujetos de un diario íntimo y de un relato, no los objetos de un reportaje. Tienen una historia. Prueba de ello es el pequeño formato de las fotografías que se presentaron en forma de friso en Kassel. Hablan tanto de una realidad psíquica como de una realidad social. Todos tienen las imágenes que les incumben, más las imágenes de los demás, cuando las quieren. Eliane y Guy tienen, en su álbum de familia, fotos de Marc Pataut, fotos que hice en Le Cornillon. Esta intimidad es la de un territorio, una relación de proximidad. También es una forma, la del acercamiento progresivo en el trabajo continuo de la palabra, de la proximidad y la intimidad. El primer público está constituido por aquellas personas con las que hago el trabajo.

Hay necesidad de encontrar lugares, territorios, grupos de personas en los que sea posible una acción. Son problemas de escala y de nivel. El hospital de día es un espacio cerrado con doce niños. La comunidad de Emaús es un espacio cerrado con treinta personas. El Grand Stade es un territorio delimitado, con diez personas. Allí hay algunas

familias. Estas pocas personas equivalen a un mundo. El mundo entero está en el espacio entre dos personas. Es la forma de la metáfora. Yo trabajo mediante un acercamiento progresivo: es así como puedo ser más eficaz, en un perímetro, con gente. Mi manera de comprender ese perímetro es construirlo. La foto por sí sola no basta. A diferencia de un fotógrafo silencioso, yo trabajo con la lengua. Si no median antes las palabras, no me interesa. Por lo tanto, creo procedimientos. Mi interés por las formas de colaboración proviene de la escultura. A partir del momento en que interviene la lengua, surge, como ocurre en Sallaumines, donde trabajo actualmente, una violencia verbalizada dirigida contra mí que me obliga a irme o quedarme y, en este último caso, a inventar. Las imágenes no son violentas, la palabra no es violenta. Lo violento es el sentido de lo que dicen las personas que tengo frente a mí, la situación en la que se encuentran. Para la revista de la APEIS (Association Pour l'Emploi, l'Information et la Solidarité des chômeurs et travailleurs précaires) entrevisté a una mujer que vive en Fontenay-sous-bois. Es martiniquesa, tiene treinta y tres años, tres hijos, está embarazada del cuarto, participa en la vida asociativa, es vicepresidenta de la asociación de padres de alumnos de la escuela de sus hijos, se ha casado en segundas nupcias con un inmigrante sin papeles y puede ser desahuciada de su piso de la noche a la mañana. Es guapa, la imagen es bonita, lo que me dice es sublime. Lo duro es la situación grotesca e inaceptable de pobreza y exclusión, su situación, que ella comprende muy bien. En la entrevista soy un interfaz que le permite relatar su testimonio; sabía desde hacía varios días que iba a reunirme con ella. Ahora me corresponde a mí ingeniármelas para producir una forma que comunique a los demás. Encontrar la forma, producir una relación en el espacio, en la luz, es algo que pertenece al orden del placer. Eso nos lleva de nuevo a la escultura. La fotografía es muda, le falta la palabra es una manera de trabajar fuera de la fotografía. También es una forma de convocar al cuerpo (la escultura), de encontrarle un uso y reivindicarlo.

A menudo me reprochan que soy un fotógrafo de lo "social". Me parece una crítica infundada o un falso debate que obedece a que la cultura del reportaje ha ocultado la práctica documental y su dimensión artística. Es lamentable que la falta de cultura visual de ciertas personas que se dicen críticos o filósofos les impida diferenciar y genere toda suerte de incomprensiones y amalgamas. Mi trabajo es una mezcla de fotografía, poesía y sociología. Consiste en ir de los lugares ajenos al arte hacia los lugares donde el arte lo es todo. Y hay una moda de lo social, del "todo social". Yo no me identifico con eso. Representa un verdadero peligro para el arte. Tratar la integración social desde una perspectiva cultural es, además, uno de los

peores medios para resolver los conflictos. No soy un fotógrafo de lo social, no soy un fotógrafo de la calle. Mi relación con lo político no es la de la masa, el mensaje, la acción. Por ello abandoné el proyecto *Ne Pas Plier*. En Le Cornillon, donde pasé dos años, donde el territorio me recordaba al París de los años cincuenta, el objetivo no era denunciar, sino generar la relación con el espacio de las personas que lo habitaban con una felicidad que no se adecua a nuestros estándares; y en Emaús, consistía en mostrar que un compañero puede ser inteligible o inteligente, en una posición humana en pie. No se trata de ofrecer ayuda, sino de crear una relación de competencia a competencia, de saber a saber.

La crítica que se me achaca, la de ser un fotógrafo de lo social, reproduce las divisiones tradicionales que se establecen en Francia entre la cultura y lo social o entre alta y baja cultura, según los conceptos estadounidenses. Estas divisiones conducen desde siempre a enfrentar el arte y la cultura, el arte y lo social. Tienen repercusiones visibles tanto en la producción como la recepción de las imágenes y la fotografía. Un fotógrafo debe mostrar sus imágenes en revistas o exponerlas en museos y galerías. Cada uno de estos espacios exige un tipo de imágenes diferente: la fotografía de reportaje es para las revistas y el pariente pobre del arte contemporáneo, la fotografía plástica, se reserva para los museos. Nos encontramos ante dicotomías arcaicas muy extendidas en la cultura media, que no es sino una profunda incultura en materia fotográfica, aceptada como tal porque aquí la fotografía no pertenece a la cultura artística, frente a lo que ocurre en Alemania o los Estados Unidos.

Exponer imágenes solo me interesa si antes he tenido, con ellas, una experiencia de lo real. Es cierto que no me esforzó mucho en mostrarlas en los centros de arte contemporáneo. Los retratos de Emaús se expusieron en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y en Francia, en la comunidad, el mismo día de la inauguración de su nuevo espacio, en forma de polípticos, y también en Auvers-sur-Oise y en Sallaumines. El FRAC-PACA [Fonds Régional d'Art Contemporain-Provence-Alpes-Côte-d'Azur] compró una de las series. En cambio, estas fotografías nunca se mostraron en Alsacia, la región donde se realizaron, y donde tendría sentido que estuvieran en un centro de arte contemporáneo. Las fotografías de Le Cornillon se publicaron en forma de revista por iniciativa de *Ne Pas Plier*. Todo el conjunto, que consta de más de un centenar de fotografías, se expuso en la documenta X, en Kassel, en 1997, y posteriormente en Inglaterra y Portugal. El FNAC [Fonds National d'Art Contemporain] las compró, pero no las ha expuesto nunca.

El hecho de que estas fotografías se hayan expuesto en museos de arte contemporáneo, más en el extranjero que en Francia, es un indicador de la realidad sobre los problemas de escala y de nivel a los que me refería anteriormente. El arte contemporáneo, siguiendo la tradición artística, se define en Francia a partir de un único centro y, a la vez, como el lugar más extremo y más alejado de lo local. Esta definición supone que este arte, proyectado a un nivel internacional, donde existe la pluralidad, pasa a ser periférico. Me resulta más fácil mostrar un trabajo de este tipo en el extranjero, donde se recibe y se comprende de manera más inmediata o espontánea como un trabajo artístico enmarcado en el género documental. Así pues, me atrevería a decir que, para mí, se trata de superar el nivel nacional dentro de un marco francés. Este es el problema de un trabajo documental que va de la escultura a la palabra, pasando por la fotografía y la implementación de procedimientos.

Aquí se contraponen artificialmente el arte y lo social, al tiempo que se expone una fotografía documental hecha en otro lugar, histórica o contemporánea, norteamericana o alemana. Estas contradicciones ponen de manifiesto las limitaciones y los complejos de las definiciones institucionales y nacionales del arte, que carecen de fundamentos artísticos. Conducen a presuponer la actualidad del arte contemporáneo, rechazando al mismo tiempo que el arte contemporáneo forme parte de la actualidad, de una actualidad que no sea meramente artística. Sin embargo, el arte puede responder también a problemas que no son solamente artísticos — así es como lo perciben, de hecho, casi todos los que lo contemplan —, del mismo modo que la eficacia artística no radica solo en la imagen, sino también en la tensión entre la actividad, el procedimiento, la pedagogía y la forma.

1. Cuando trabajaba en el hospital de día conocí a Gérard Paris-Clavel, que entonces pertenecía a Grapus, un grupo de diseñadores gráficos franceses, constituido a partir de mayo de 1968, que producía muchas imágenes militantes y se instaló en Aubervilliers al lado de mi estudio. Ne Pas Plier se constituyó en 1990 como una asociación, con el objeto de crear, producir y difundir imágenes que tuvieran sentido para causas y asuntos humanos de emergencia nacional e internacional. A partir de 1992, Ne Pas Plier colaboró con la Association Pour l'Emploi, l'Insertion et la Solidarité des chômeurs et des précaires (APEIS). Participamos con ellos en las ocupaciones de la ASSÉDIC (Association pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce), el organismo que gestiona el subsidio de desempleo en Francia. Produjimos imágenes sobre el paro y las imprimimos a través de una red de amistades vinculadas a imprentas y al Conseil général de la Seine Saint-Denis. Me enfrenté a la dificultad que tienen los parados para dar una imagen de sí mismos. Si les doy un retrato, lo pondrán en la pared, no lo utilizarán. Por nuestra experiencia y nuestro conocimiento del oficio, sabíamos que se puede pegar de una determinada manera, imprimirlo en tela y utilizarlo. Hicimos imágenes que no se exponían, sino que servían para sacarlas a la calle. De este

modo hice retratos de varios desempleados que los llevaron a las manifestaciones. El trabajo se volvió cada vez más complejo. Los grafistas proyectan palabras en el espacio público. Produjimos numerosos carteles que combinaban la intervención gráfica y la fotografía. La asociación se convirtió en uno de los grupos de artistas contra la globalización, reconocidos en Europa, en la tradición del *agitprop*. El catálogo de la exposición de Le Blanc-Mesnil fue mi primera colaboración con Gérard Paris-Clavel. El trabajo colectivo de Ne Pas Plier fue objeto de una exposición en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en abril-mayo de 1995.

2. Peuple et culture Corrèze es una asociación fundada en Tulle en 1951 por jóvenes militantes, formados en contacto con los fundadores de este movimiento de ámbito nacional, en el fecundo contexto posterior al fin de la ocupación alemana, cuando la utopía de Peuple et culture, una red de asociaciones de educación popular, sedujo a creadores como Chris Marker, Alain Resnais, André Bazin, Jean Vilar o Gabriel Monnet, un pionero de la descentralización. Desde el año 1978, la asociación se dedica a la difusión del arte contemporáneo. Organiza exposiciones, generalmente como colofón de la estancia del artista en el lugar. Colabora con la Artothèque de Limousin, con la cual puso en marcha un *Artobus* que permite el transporte de obras a zonas rurales donde se organizan exposiciones y talleres con las instituciones municipales o las escuelas. Peuple et culture Corrèze programa también talleres dirigidos por artistas profesionales, para que las actividades de los aficionados no sean solamente un modo de interacción social, sino que participen de una verdadera aventura artística e intelectual. Estas iniciativas siempre se han vinculado a otras actividades de formación del ciudadano, viajes de estudios, memoria social, publicación y edición, impulsadas por la organización.

3. *Diario de trabajo*, Tulle y Saint-Mexan, 7 y 8 de mayo de 1999: "Tulle es una ciudad mártir. El 9 de junio de 1944, unos días después de la ofensiva de los francotiradores y partisanos franceses contra la guarnición alemana, la División SS Das Reich se repliega hacia el lugar del desembarco y se detiene en Tulle. Al amanecer detienen a más de 2.000 hombres y los concentran en el patio de la fábrica de armas. Se lleva a cabo una selección absurda y perversa que consiste en capturar a los hombres y en soltar después a algunos. 99 hombres murieron ahorcados en los balcones del barrio de Souilhac y en la estación, 149 fueron deportados, 101 no volverán jamás. Al día siguiente, la División SS Das Reich está en Oradour. Esta masacre forma parte de la memoria de la ciudad. ¿Hay que olvidar el peso de la historia? ¿Cómo recordar y transmitir el imaginario de la memoria colectiva sin sumirse en ella? El pasado es un instrumento para el presente y para el futuro, para renovarse e inventar. La relación con la historia es necesaria, pero puede ser también peligrosa, al igual que los sueños. Hay que desconfiar de los sueños [...] De vez en cuando nos paramos en la carretera para escuchar. Llegamos a Chanteix, donde una multitud de antiguos combatientes se dispone a conmemorar el 8 de mayo de 1945 enarbolando las banderas. En nuestras costumbres urbanas nos alejamos de esas conmemoraciones, de las ceremonias del recuerdo. Aquí, la memoria sigue siendo un ritmo, una manera más de encontrarse en uno mismo y con los demás. El pueblo, la calle que sube hacia el monumento, la iglesia, la escuela, los hombres que podrían ser nuestros padres, todo ello está perfectamente articulado. En cinco minutos, no más, todos se desplazan al pueblo vecino para celebrar la misma ceremonia; se congregan en tres pueblos para reunir a un número suficiente de personas. Hombres que no se olvidan de levantarse esa mañana, según la expresión de Pierre Landry, el librero de Tulle. Es originario de otro lugar, de otra región donde hace frío en invierno, de Quebec. Lleva en Tulle nueve años. Me enseña un libro en el que encuentro lo siguiente: '¿Qué mal podría haceros si no

fueseis los encubridores del ladrón que os roba, los cómplices del asesino que os mata, los traidores de vosotros mismos?', Étienne de la Boétie, nacido en Sarlat, 1530-1563, *Discurso de la servidumbre voluntaria* [...] Los titulares de la prensa (*La Montagne*, viernes 7 de mayo de 1999) son: *Sortir la tête Manu: préretraités, l'angoisse du crépuscule* [Sacar la cabeza de la fábrica de armas: prejubilados, la angustia del crepúsculo] (a ocho columnas); a la izquierda, en la parte superior de la página, *L'avenir en face* [Afrontar el futuro] (a dos columnas); debajo, *Derniers appels* [Últimas apelaciones]; en el centro, a cuatro columnas, *Une logique de fermeture* [Una lógica de cierre]; abajo a la izquierda, a dos columnas, *Boutiques fermées* [Tiendas cerradas]; a la derecha, a seis columnas, *PLETHORE DE MOYENS ET PENURIE DE PROJETS* [PROFUSIÓN DE MEDIOS Y PENURIA DE PROYECTOS]: los medios financieros para la reconversión de la región de Tulle no escasean. Los instrumentos, tampoco. La penuria radica sobre todo en los proyectos. 'Aquí prevalece una cultura general pasiva de esperar a ver qué pasa', reconoce el delegado regional de la Société financière régionale pour l'emploi et le développement, la filial al 100% de GIAT Industrie, que se ocupa de facilitar la reconversión de las zonas con un elevado índice de desempleo, afectadas por el desmantelamiento industrial del grupo [...] Al atardecer, en la manifestación, aparecen los primeros eslóganes y se entona la consigna de 'Stop al declive, sí al futuro', acompañado por el canto de los partisanos musicado por el grupo Zebda. ¿Qué más se puede decir, si este es el estado de las reivindicaciones? Una triste manifestación de cuatro gatos bajo la lluvia en una ciudad muerta. Una mera autosugestión, sin ningún análisis aparente de la situación, cuando todo está ya perdido. ¿Cómo se ha de tratar a estas mujeres y estos hombres de Tulle que se equivocan? Sufren, pero se equivocan. Los políticos, los sindicatos y las asociaciones, ¿deben prestarse a ese tipo de farsa, sin ofrecer ninguna información, manteniendo a la gente en el fondo del pozo? Una apatía general parece apoderarse de nosotros, estamos dormidos, sin opinión ante las imágenes de la intervención de la OTAN en Kosovo, en Serbia. Esas imágenes nos impiden pensar, acatamos la disciplina y nos sentamos a esperar, aguardando el castigo más que la intervención. La relación con Tulle es de apatía. ¿Cuál podría ser una posición de especificidad local que integrase en el mismo movimiento la necesaria labor de la cultura, la información y el arte?"

Publicado originalmente como "Procédures et forme documentaire, sculpture et langue", en Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), «Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle», *Communications*, n° 71, 2001, Paris, Seuil, pp. 283-306.

Hôpital de Jour

26 de mayo de 1981

GRUPO DE FOTOGRAFÍA

Las imágenes son comunicación

En el 96% de los casos, la práctica de la fotografía consistía en inmortalizar los grandes momentos de la vida familiar (Bourdieu) *Un arte medio*.

Durante el trabajo preparatorio sobre la fotografía en el Hospital Infantil de Día [HID] se nos planteó la siguiente pregunta:

¿Por qué/por qué no hacer fotografía con los niños psicóticos?!

¿Qué intentamos promover en este caso?

A propósito de la confluencia entre fotografía y psicosis (de la que no se habla en ningún texto de referencia), en un primer momento escuchamos hablar a Marc sobre lo que era y representaba para él y para nosotros, y oímos lo que suponía para nosotros (Solange - Brigitte - Lionel - Monique - Francis - Geneviève - Pierre) en nuestras vidas exteriores y en nuestro trabajo de aquí. Relatamos lo que ocurrió con la fotografía en el HID. Como todo el mundo lo recuerda, no volveremos sobre ello salvo para señalar que existía, que existe como recuerdo de momentos especiales (la fiesta de Navidad, la estancia).

La llegada de Marc, fotógrafo profesional, aparentemente modificó los datos del problema de la fotografía, en el sentido de que es una persona ajena al tratamiento de los niños psicóticos. Al estar de paso, no podía posicionarse de la misma manera, ni en lo que respecta a su instrumento de trabajo ni a los niños y educadores y a otras personas del equipo.

Así pues, se constata que el trabajo debe organizarse y articularse a todos los niveles en función de la posición de Marc. La posición que le corresponde, la que asume y la que se le concede.

Este último punto es importante, ya que el discurso de Marc se topó con las diversas resistencias de las diferentes personas del grupo de trabajo, en múltiples aspectos:

- nuestras resistencias a la imagen en sí
- lo que se puede mostrar de la psicosis
- de lo que hacen los educadores con el niño
- la relación con las fotos de uno mismo

Volveremos más adelante sobre esta posición.

Los temas que la FOTOGRAFÍA nos inspiró:

- la imagen (el imaginario)
- la memoria (el recuerdo)
- la fantasmaticación
- el olvido
- la muerte
- el espejo
- la magia
- el discurso sobre [sic]

Todos estos temas deben trabajarse en relación con lo que nos evocan a nosotros y lo que evocan a los niños psicóticos.

En el momento de la toma fotográfica nos enfrentamos a una interpretación de lo que es fotografiable o no lo es. Esta cuestión suscitó

GROUPE PHOTO

Le 26 mai 1981

Les images, c'est (de) la communication

A 96%, la pratique de la photographie consiste à éterniser les temps forts de la vie familiale (Baudieu) un art moyen.

Nous avons été interpellés, au cours du travail préparatoire sur la photo à l'Hôpital de Jour Enfants, sur la question du : Pourquoi / Pourquoi pas, faire de la photo avec ces enfants là dans la psychose ?!

Que cherchions-nous à promouvoir en cette occurrence ?

De cette rencontre photo/psychose (à aucun texte de référence ne fût parlé), nous avons, en un premier temps, écouté Marc dans ce qu'elle était et représentait pour lui et nous, et entendu ce qu'elle nous faisait à nous (Solange - Brigitte - Lionel - Monique - Francis - Geneviève - Pierre), dans nos vies extérieures et dans notre travail ici. Nous avons raconté ce qu'il en avait été de la photo à l'H.J.E. Tout le monde s'en souvenant, nous n'y revenons pas, que pour pointer qu'elle a existé, qu'elle existe comme trace de moments particuliers (la fête de Noël, le séjour).

L'arrivée de Marc, photographe de métier, a paru modifier les données du problème photo, dans le sens où est étranger au traitement des enfants psychotiques, de passage, il ne saurait se situer de la même manière, tant par rapport à son outil de travail, qu'aux enfants et qu'aux éducateurs, et qu'aux autres personnes de l'équipe. Il est alors patent que c'est en fonction de la place de Marc, que doit s'organiser, s'articuler le travail à tous les niveaux. Place qui lui revient, qu'il prend et qu'on lui donne. Ce dernier point important, car le discours de Marc a souvent rencontré les diverses résistances des différentes personnes du groupe de travail, à de multiples endroits :

- nos résistances à l'image elle-même
- ce qui est montrable de la psychose
- de ce que font les éducateurs avec l'enfant
- relation à la photo de soi-même

Nous reviendrons sur cette place.

Les thèmes que nous ont évoqués la PHOTO :

- l'image (l'imaginaire)
- la mémoire (le souvenir)
- la phantasmatication
- l'oubli
- la mort
- le miroir
- la magie
- le discours sur

Tous ces thèmes sont à travailler par rapport à ce qu'ils nous renvoient à nous et aux enfants dans la psychose. Nous sommes dans la prise de vue confrontés à une interprétation de ce qui est photographiable ou ne l'est pas. Cette question a suscité



...

une longue discussion. Certains pensent que oui, d'autres que non. L'idée qui s'est dégagée : si tout peut être photographiable (problème de qui photographie - qui quoi et où), il est impossible que tout soit montré. L'ensemble du groupe tombera d'accord sur le travail nécessaire à entreprendre à partir des planches contacts (choix des photos, donner des photos possibles à accepter) avant de les présenter aux enfants.

Peut-on dès lors poser comme axe de recherche deux lignes de perspective :

A - la photo dans l'après coup devient pour les membres de l'équipe un outil de travail au même titre que la peinture, la pâte à modeler etc. ouvrant à une meilleure compréhension de l'enfant. Cette tâche peut s'effectuer dans les groupes de travail, avec la proposition que Marc y participe ou non. On pourrait énoncer que l'introduction d'une nouvelle technique, ici la photo, devient "thérapeutique" par l'équipe dans le sens où elle concourt à nous interroger plus sur la pathologie de l'enfant, sur la manière dont nous voyons l'enfant, le mettons en image donc nous le fantasmons. La photo renvoyant à des réflexions sur les thèmes pré-cités devraient nous amener à découvrir et approfondir ceux-ci.

B - D'un autre côté, disons pédagogique, la photo avec les enfants attache une grande importance à l'apprentissage du maniement de l'appareil ; "il faut tenir l'appareil photo ainsi, si tu veux voir cela sur l'image développée". Travail autour du sujet à photographier distance (espace), regarder dans un viseur - qui n'est pas l'objectif. Travail autour des albums, etc...
Autour de la question sur l'image.

l'Image :

La photo ne vient pas de notre oeil ; c'est ce que chacun comprend, là où il en est, qui sensibilise la pellicule. Il est dès lors question de rapports à sa propre image (espace du corps) dans sa globalisation ou dans son morcellement, fragmentation, dans le voir l'autre comme on se voit ou pas, dans sa représentation, apparaissant sur un papier fixé. Il est toujours question de notre représentation du monde et dans le monde.

C'est à partir de ces éléments que le groupe de travail a à réfléchir autour d'une différenciation de nature dans la photo.

Existe-t-il des photos symptômes ?

Existe-t-il des photos de symptômes ?

En opposition aux photos où les enfants jouent, travaillent, s'amuse (normalement), seuls ou en groupe. Cette question renvoyait évidemment à la notion de symptôme dans la psychose comme expression inconsciente, comme défense, comme représentation de soi. Alors qu'en faire quand nous repérons le symptôme et surtout quand l'enfant est photographié dans un symptôme ou demande à l'être.

Ex : Pierre Pigeon au carnaval. Pierre demande à Marc de le photographier. Pourquoi Pierre fait-il cela ?

- parce que Marc induit sa propre mise en scène
* est ce une projection contre le regard (photo de l'autre)

* est ce une provocation (parler pour)
- est-ce qu'il veut se représenter ainsi

Passé--) il se mord la main
Présent ---) il se masturbe

Nous avons remarqué qu'il était relativement plus aisé à photographier en dehors de l'institution (carnaval etc.), dans des moments de groupe, de fête, de joie.

...

un largo debate. Unos creen que sí, otros que no. La idea que se desprende: aunque todo pueda ser fotografiable (problema de quién fotografía, a quién, qué y dónde), es imposible mostrarlo todo. El conjunto del grupo se pondrá de acuerdo sobre el trabajo que es necesario realizar a partir de las hojas de contactos (selección de las fotografías, entregar fotos que puedan ser aceptadas) antes de presentárselas a los niños.

En consecuencia, se pueden plantear como eje de investigación dos enfoques:

A - La fotografía *a posteriori* pasa a ser para los miembros del equipo un instrumento de trabajo al mismo nivel que la pintura, la plastilina, etc., lo que posibilita una mejor comprensión del niño. Esta tarea puede realizarse en los grupos de trabajo, con la propuesta de que Marc participe o no. Cabe afirmar que la introducción de una nueva técnica, aquí la fotografía, pasa a ser "terapéutica" para el equipo en el sentido de que contribuye a formular más preguntas sobre la patología del niño, sobre la manera en que vemos al niño: lo plasmamos en una imagen y, por lo tanto, lo fantaseamos. La fotografía que remite a reflexiones sobre los temas mencionados debería llevarnos a indagar y profundizar en ellos.

B - En otra faceta, digamos pedagógica, la fotografía con los niños dará gran importancia al aprendizaje del manejo de la cámara: "hay que coger la cámara de esta manera, si quieres ver eso en la imagen revelada". Trabajo en torno al objeto de la fotografía: distancia (espacio), mirar por el visor, que no es el objetivo. Trabajo sobre álbumes, etc. En torno a la cuestión de la imagen.

La imagen:

La foto no surge del ojo; lo que sensibiliza la película es lo que cada uno comprende desde el lugar donde está. Lo crucial son las relaciones con la propia imagen (espacio del cuerpo) en su globalización o en su parcelación o fragmentación, en el hecho de ver o no al otro como se ve uno mismo, en su representación, al aparecer expuesto en un papel. De lo que se trata es de nuestra representación del mundo y en el mundo.

A partir de esos elementos el grupo de trabajo habrá de reflexionar sobre una diferenciación conceptual en la fotografía.

¿Existen fotografías síntomas?

¿Existen fotografías de síntomas?

En contraposición a las fotografías en las que los niños juegan, trabajan, se divierten (normalmente), solos o en grupo. Por supuesto, esta pregunta remitía al concepto de síntoma en la psicosis como expresión inconsciente, como defensa, como representación de uno mismo. ¿Qué hacer cuando detectamos el síntoma y sobre todo cuando el niño es fotografiado o pide que lo fotografíen en un síntoma? Por ejemplo: Pierre Pigeon en el carnaval. Pierre pide a Marc que lo fotografíe. ¿Por qué hace eso Pierre?

- porque Marc induce su propia puesta en escena

* ¿es una proyección contra la mirada (foto del otro)?

* ¿es una provocación (hablar para)?

- ¿quiere representarse así?

Pasado --) se muerde la mano

Presente ---) se masturba

Observamos que era relativamente más fácil de fotografiar fuera de la institución (carnaval, etc.), en momentos colectivos, de fiesta, de alegría.



Et alors, dans des moments que nous percevons de souffrance, de détresse ? que faire
 Nous sommes renvoyés sur le plan de l'agression de l'autre.
 Il a été parlé de la mère amenant son enfant devant la glace lors d'une colère : -insupportable
 - accentuation
 - persécution
 - humiliation

Nous nous sommes interrogés de la possibilité de montrer dans l'après coup, quand l'enfant est en état de voir sa photo, dans ce moment là. Qu'en est-il de montrer sur une photo l'enfant au symptôme quand il n'y est plus ?

Cette question est ouverte à toutes suggestion ...

Lecture de l'image

Marc peut nous apporter grâce à sa technique une méthode de lecture de l'image, qui ne correspond pas avec ce que les éducateurs voient dans la photo.

Photo de Jean François

Photo de Fabrice

Il y a deux niveaux d'interprétation de la photo. déphasage entre l'image montrée par Marc et photographiée par lui et ce qu'en pensent les éducateurs s'occupant de l'enfant.

Question de temps :

Chacun sait que la photo travaille sur le temps mettant en jeu les processus de mémorisation (réactualisation du passé (souvenirs, oubli). Cette question entraîne une réponse à trouver autour de problèmes techniques, tels que, quel temps (durée) est-il nécessaire entre la prise de vue et le développement, entre le développement et l'exposition de la photo
 Cette période de délai peut s'avérer riche dans la mesure où elle autorise la confrontation entre ce qui a été photographié et ce qui sera vu entraînant des mécanismes de fantasmatisation, de déréalisation de concrétisation, de reconnaissance, de nomination.
 La question de l'utilisation de Polaroid s'est heurtée à des oppositions fondées sur cette durée nécessaire, et aussi sur ce qu'il y a de magique dans cette opération

Question de magie :

La grande difficulté à aborder le problème réside dans la perplexité devant laquelle le groupe de travail s'est trouvé lorsqu'il a été question des rapports entre la magie et la psychose. Si nous avons compris que tout un chacun a ses petites superstitions, nous avons fonctionné en miroir de ce qu'a été notre réaction à l'apparition de l'image. De toutes façons, et l'explication chimico-scientifique n'y suffit pas, se voir, voir l'autre en photo relève d'une forme magique.
 Nous n'avons pas pu cerner ce qu'il en était pour les enfants psychotiques. Le moment de développement sera-t-il révélateur à posteriori. Toujours est-il que l'utilisation de Polaroid est remise à plus tard. Question : combien de parents utilisent le polaroid.

.../...

Entonces, en los momentos en que percibimos sufrimiento, angustia, ¿qué debemos hacer?

Se nos remite al plano de la agresión del otro.

Se habló de la madre que pone a su hijo delante del espejo en un momento de ira:

- insoportable
- acentuación
- persecución
- humillación

Nos planteamos la posibilidad de mostrarlo *a posteriori*, cuando el niño está en condiciones de ver su foto, en ese momento. ¿Y si se muestra en una foto al niño con el síntoma cuando ya no lo está?

Esta pregunta está abierta a cualquier sugerencia...

Lectura de la imagen

Mediante su técnica, Marc puede aportarnos un método de lectura de la imagen, que no se corresponde con lo que los educadores ven en la foto.

Fotografía de Jean François

Fotografía de Fabrice

Hay dos niveles de interpretación de la fotografía.

Desfase entre la imagen mostrada por Marc y fotografiada por él y lo que piensan de ella los educadores que se ocupan del niño.

Cuestión de tiempo:

Es bien sabido que la fotografía incide sobre el tiempo al poner en juego el proceso de memorización (reactualización del pasado, recuerdos, olvido). Esta cuestión entraña una respuesta que gira en torno a problemas técnicos, como el de cuánto tiempo (duración) se necesita entre la toma fotográfica y el revelado, entre el revelado y la exposición de la fotografía.
 Este período de demora puede resultar rico en la medida en que autoriza la confrontación entre lo fotografiado y lo que posteriormente se verá. Este proceso conlleva mecanismos de fantasmalización, desrealización, concretización, reconocimiento, nominación.
 La cuestión del uso de la cámara Polaroid se topó con oposiciones basadas en esa duración necesaria, y también en lo que tiene de mágico esa operación.

Cuestión de magia:

La gran dificultad para abordar el problema radica en la perplejidad que se encontró el grupo de trabajo en lo tocante a las relaciones entre la magia y la psicosis. Aunque comprendíamos que todo el mundo tiene sus pequeñas supersticiones, tratamos de reflejar nuestra reacción ante la aparición de la imagen. De todos modos, y en este aspecto la explicación químico-científica no basta, verse, ver al otro en la fotografía, es una especie de magia.

No pudimos concretar cómo lo percibían los niños psicóticos. El momento de revelado será significativo *a posteriori*. Lo cierto es que el uso de la Polaroid se postergó. Pregunta: ¿cuántos padres usan la Polaroid?

.../...



6 KODAK SAFETY FILM
5 KODAK SAFETY FILM
4 KODAK SAFETY FILM
3 KODAK SAFETY FILM
2 KODAK SAFETY FILM
1 KODAK SAFETY FILM



13 KODAK SAFETY FILM
12 KODAK SAFETY FILM
11 KODAK SAFETY FILM
10 KODAK SAFETY FILM
9 KODAK SAFETY FILM
8 KODAK SAFETY FILM
7 KODAK SAFETY FILM



20 KODAK SAFETY FILM
19 KODAK SAFETY FILM
18 KODAK SAFETY FILM
17 KODAK SAFETY FILM
16 KODAK SAFETY FILM
15 KODAK SAFETY FILM
14 KODAK SAFETY FILM



Problème du financement :

Marc a obtenu le prêt de 10 instamatics.
Il faut donc encore acheter les pellicules et les papiers.
Il a été proposé d'allouer un minimum de départ de 500 francs pour démarrer l'atelier.
Il existe peut être un moyen d'être subventionnés par la municipalité.

La photo - l'enfant - les parents :

Des parents ont demandé à voir des photos des enfants prises au carnaval. Comment répondre à cela ?
Il a été proposé qu'au cours d'exposition, qui au départ était centré sur le carnaval, les parents puissent venir la voir.
Une discussion s'est engagée sur la question suivante : "est-il possible de laisser les parents acheter des photos ou seraient des éducateurs, et les ramener chez eux. Les participants du groupe ne souhaitent pas qu'il en soit ainsi. Il a été ensuite proposé que les parents puissent acheter certaines photos triées à discuter.
Nous serions dans le cas suivant :
les enfants n'emmenent pas de photo chez eux ;
les parents peuvent acheter des photos.

La place de Marc :

Marc est resté 15 jours dans l'institution sans faire de la photo. Il n'a pas mitraillé les enfants, non, non.
Cette situation a conduit les enfants à mettre à jour des demandes à son encontre. Rappelons que les enfants savaient que Marc était là pour faire de la photo. Marc, s'il n'en a pas fait de suite, il faut bien croire, qu'à cette place là, il y a rencontre avec le "on ne sais quoi" de certains enfants (Pierre, Marcos, Fabrice). Les enfants semblent avoir investi Marc par rapport à la photo plutôt que la photo à cause de Marc. A discuter.
Marc a photographié pendant le carnaval.

Marc n'a pas la même vision que la notre de la photographie, tant au niveau du regard différent (le niveau esthétique lui semblant cependant insuffisant) qu'au plan de la lecture des images. C'est au travers de sa compréhension personnelle, de son langage de l'image, qu'il nous donnera à voir.

Comment Marc répond à la demande des enfants :

"Prend moi en photo" "prend l'autre en photo"
Faut-il en parler avant pour voir et/ou dans le groupe photo dans le groupe de travail
Marcos demande à faire une photo de Fabrice et vice versa. Tous les deux demandent à Marc. Voir carnaval.
Si la photo est prise, comment retravailler au moment du développement et de la mise sur papier. Laisser émerger le discours des enfants - que leur en dire.
Nous pouvons noter que Fabrice et Marcos s'arrangent pour faire faire une photo d'eux qui nous dérange bien un peu.

.../...

Problema de financiación:

Marc obtuvo el préstamo de 10 Instamatics.
Pero también había que comprar carretes y papel fotográfico.
Se propuso una asignación inicial mínima de 500 francos para poner en marcha el taller.
Tal vez haya algún medio de obtener subvenciones municipales.

La fotografía - el niño - los padres:

Algunos padres pidieron que les mostrasen las fotos de los niños tomadas en carnaval. ¿Cómo responder a eso?
Se propuso que, durante la exposición, en el caso de aquellos niños que desde el principio se hubieran centrado en el carnaval, los padres pudieran venir a verlas.
El debate giró en torno a la siguiente pregunta: ¿es posible permitir que los padres compren fotos donde aparezcan educadores, y se las lleven a casa? Los participantes del grupo no desean que sea así. Entonces se propuso que los padres pudieran comprar algunas fotos escogidas.
Se somete a debate.
Nos encontraríamos en el caso siguiente:
los niños no se llevan las fotos a casa;
los padres pueden comprar las fotos.

El lugar de Marc:

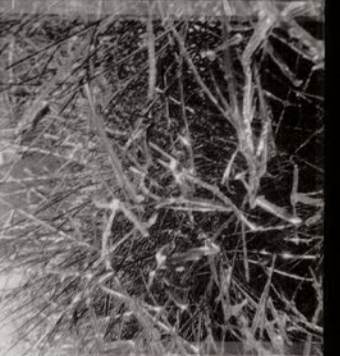
Marc permaneció 15 días en la institución sin hacer fotografías.
No se dedicó a disparar a los niños, no, no.
Esta situación impulsó a los niños a formularle preguntas.
Recordemos que los niños sabían que Marc estaba ahí para hacer fotografías. Como no las hizo de inmediato, cabe pensar que, en la posición que ocupaba entonces, se encontró con el "no se sabe qué" de algunos niños (Pierre, Marcos, Fabrice). Parece que los niños se apropiaron de Marc con respecto a la fotografía, en vez de apropiarse de la fotografía a causa de Marc. Se somete a debate.
Marc hizo fotografías durante el carnaval.

Marc no comparte la misma visión que tenemos nosotros de la fotografía, ni en el nivel de la mirada diferente (aunque el nivel estético le parecía insuficiente) ni en el plano de la lectura de las imágenes.
Nos lo muestra a través de su comprensión personal, de su lenguaje de la imagen.

Cómo responde Marc a la petición de los niños:

"Sácame una foto" "Sácale una foto al otro"
Hay que hablar de ello para ver y/o en el grupo de fotografía en el grupo de trabajo
Marcos pide permiso para hacerle una foto a Fabrice y viceversa. Los dos se lo piden a Marc. Ver carnaval.
Si se hace la foto, cómo reelaborar el momento del revelado y la impresión en papel. Dejar que surja el discurso de los niños, qué decirles sobre ello.
Se observa que Fabrice y Marcos se organizan para hacerse una foto que nos importa un poco.

.../...



Le groupe des éducateurs dans le groupe photo :

A la différence de la place de Marc il semble que les éducateurs aient un rôle important à jouer dans le choix des photos montrables. L'image étant ici un support à la communication avec l'enfant. Les psychologues travaillent aussi au choix et il est possible qu'il leur en revienne une image apportée par tel enfant dans des moments particuliers. Cf Pierre dans sa thérapie. Les éducateurs aident les enfants au cours de la prise de vue, bien entendu. Il devrait leur être possible de prendre eux aussi des photos des enfants, des lieux, des éducateurs. La cohésion de groupe pourrait s'articuler autour de la possibilité offerte aux autres de les photographier dans toutes situations de travail. S'il apparaît nécessaire d'avoir l'accord des gens pour les photographier, chacun dans l'équipe pouvant refuser ou accepter, le problème des éducateurs du groupe de travail photographiant les autres ne se joue pas dans les mêmes règles que lorsque Marc photographie. En effet c'est tout ce qui se trouve dans le réseau affectif, qui permet ou non que l'autre accepte d'être pris en photo. Nous devons pouvoir fonctionner en respectant les limites de chacun avec un principe d'accord tacite.

ORGANISATION

-:-:-:-:-

La photographie ne saurait se pratiquer tout azimuts à l'intérieur et à l'extérieur de l'H.J.E. au niveau des enfants. Il y a nécessité de structurer cette activité dans le cadre d'un atelier. Faire de la photo signifie accomplir un travail qui prend diverses formes, mais qui concerne l'ensemble de l'équipe.

Proposition de travail

Quand photographier ?

Au côté des enfants : les sorties extérieures

Les ateliers : terre
: poterie
: théâtre
: piscine

Toute situation vécue par les éducateurs
comme photographiable

Prise de vue

La photo avec les instamatic

apprentissage - tous les gens du groupe photo avec les appareils non chargés

- avec les appareils chargés sur des thèmes
- la nature noms des gens
- les objets "
- les personnes "

deux fois par semaine en groupe

Ces prises de vue peuvent fonctionner en même temps

Prise de vue avec un seul enfant

- dans la continuité d'une journée
- le laisser s'exprimer par la photo ce qu'il veut photographier

El grupo de los educadores en el grupo de fotografía:

A diferencia del lugar que ocupa Marc, parece que los educadores asumen un papel importante en la elección de las fotos que se pueden mostrar. La imagen es aquí un soporte de comunicación con el niño. Los psicólogos trabajan también según su criterio y es posible que les toque una imagen presentada por tal niño en determinados momentos. Cf Pierre en su terapia. Los educadores ayudan a los niños durante la toma fotográfica. También deberían tener la posibilidad de hacer ellos mismos fotos de los niños, de los lugares, de los educadores.

La cohesión del grupo podría articularse en torno a la posibilidad que tienen los otros de fotografiarlos en todas las situaciones de trabajo.

Si resulta necesario contar con la aprobación de una persona para fotografiarla, de tal modo que cada miembro del equipo puede rechazar o aceptar esa propuesta, el problema de los educadores del grupo de trabajo que fotografían a los demás no se rige por las mismas reglas que cuando Marc fotografía. Todo lo que conforma la red afectiva permite o no que el otro acepte ser fotografiado. Debemos poder operar respetando los límites de cada persona según un principio de acuerdo tácito.

ORGANIZACIÓN

-:-:-:-:-

Quando se trata de los niños, la fotografía no puede practicarse a todos los niveles en el interior y el exterior del HID. Es necesario estructurar esta actividad en el marco de un taller. Hacer fotos significa llevar a cabo un trabajo que adopta diversas formas, pero que concierne al conjunto del equipo.

Propuesta de trabajo

¿Cuándo fotografiar?

Al lado de los niños : las salidas exteriores

Los talleres: tierra
: cerámica
: teatro
: piscina

Toda situación vivida por los educadores como fotografiable

Toma fotográfica

La fotografía con las cámaras Instamatic

aprendizaje - todos los miembros del grupo de fotografía con las cámaras no cargadas
- con las cámaras cargadas sobre temas nombres de las personas
- la naturaleza "
- los objetos "
- las personas "

dos veces por semana en grupo

Estas tomas fotográficas pueden realizarse de manera simultánea

Toma fotográfica con un solo niño

- en el transcurso de una jornada
- dejar que exprese a través de la fotografía lo que quiere fotografiar



6

5

4

3

2

1



13

12

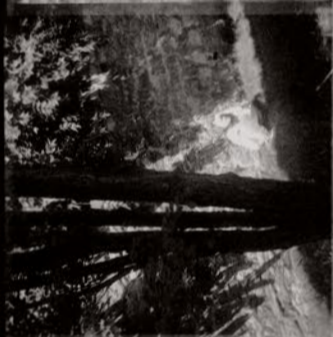
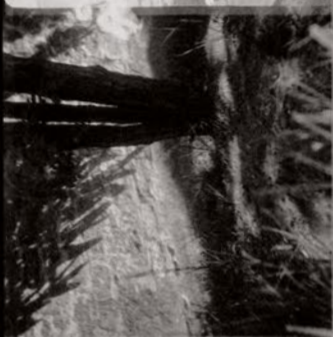
11

10

9

8

7



20

19

18

17

16

15

14

PHOTOGRAMME

Nous proposons : Odile - Jean François - Christophe

Panneaux affichés :

S'agit-il d'un affichage permanent et à grand format ?

Collage :

Travail sur la découpe.

Sur ce type de travail, nous sommes de nouveau confrontés à ce que la photo représente pour nous comme l'image du corps et pour les enfants aussi.

Ainsi si nous identifions les images du corps au corps de l'enfant, nous lui interdisons de découper de droite à gauche. Alors que si nous ressentons l'image comme une mise à distance, comme du papier où il y a représentation, nous lui permettons d'en faire comme il l'entend. Ces deux attitudes extrêmes marquent une place particulière auprès de l'enfant et pour l'enfant. Il semble que les éducateurs puissent maintenir plus facilement et justement la seconde position. Ce que l'enfant fera pendant/et du découpage pourrait être parlé en groupe de travail ensuite.

L'exposition :

Deux temps :

- 1 - Ceux qui développent avec Marc. Amène un travail fini prêt à être exposé.
- 2 - les photos choisies sont amenées aux enfants qui les organisent avec les éducateurs sur des panneaux.
- 3 - Création d'un vrai album collectif rangé dans un endroit précis si possible (armoire) assemblage des images avec les enfants et tous les éducateurs qui le souhaitent. (mémoire collective).

Photos faites par Marc, les enfants les éducateurs.

- 4 - Création d'un album individuel, pouvant contenir des photos faites par l'enfant (reconstruire sa mémoire à l'Hôpital de jour avec sa vision des choses et des êtres).

en nombre limité venant de l'album collectif - des photos

Travail de construction de l'album avec de préférence les éducateurs référents ou du groupe de travail. Possibilité laissée à l'enfant de montrer ou de cacher cet album, et aux éducateurs de voir ce qu'il en fait. Interdiction aux autres enfants de déchirer des photos de cet album. L'album reste à l'intérieur de l'institution.

Où se situe le contrôle des photos prises par les enfants

Cette question délicate est à discuter ensemble.

FOTOGRAMA

Proponemos: Odile - Jean-François - Christophe

Paneles expuestos:

¿Se trata de una muestra permanente y de gran tamaño?

Collage:

Trabajo con recortes.

Con este tipo de trabajo, una vez más, nos planteamos lo que representa la foto para nosotros, como imagen del cuerpo, y también para los niños.

Por ejemplo, si identificamos las imágenes del cuerpo con el cuerpo del niño, no le dejamos recortar de derecha a izquierda. Mientras que si sentimos la imagen como un distanciamiento, como un papel donde hay representación, le permitimos hacer con ella lo que quiera. Estas dos actitudes extremas marcan una posición determinada ante y para el niño. Parece que los educadores pueden adoptar la segunda posición de forma más fácil y adecuada. A continuación se podría hablar en grupo de lo que hará el niño durante/y con el recorte.

La exposición:

Dos tiempos:

- 1 - Los que revelan con Marc. Da lugar a un trabajo acabado, listo para ser expuesto.
- 2 - las fotos elegidas se entregan a los niños, que las colocan con los educadores en unos paneles.
- 3 - Creación de un verdadero álbum colectivo guardado en un lugar determinado, si es posible (armario). Ensamblaje de las imágenes con los niños y todos los educadores que lo deseen (memoria colectiva). Fotos hechas por Marc, los niños y los educadores.
- 4 - Creación de un álbum individual, que puede tener fotos hechas por el niño (reconstruir su memoria en el hospital con su visión de las cosas y los seres).

- algunas fotos en número limitado procedentes del álbum colectivo.

Trabajo de construcción del álbum, si es posible con los educadores de referencia o del grupo de trabajo.

Dar la posibilidad al niño de enseñar o esconder este álbum, y a los educadores de ver lo que ha hecho. Prohibición a los otros niños de romper fotos de este álbum.

El álbum se queda en el centro.

¿Dónde se sitúa el control de las fotos que hacen los niños?

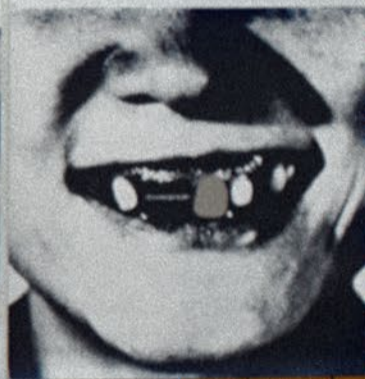
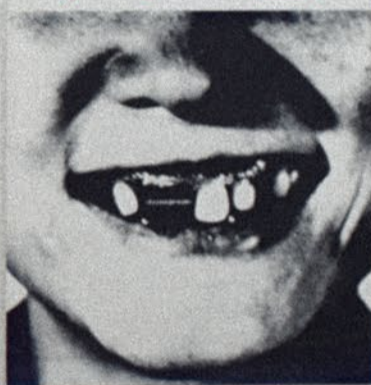
Este delicado asunto debe discutirse conjuntamente.

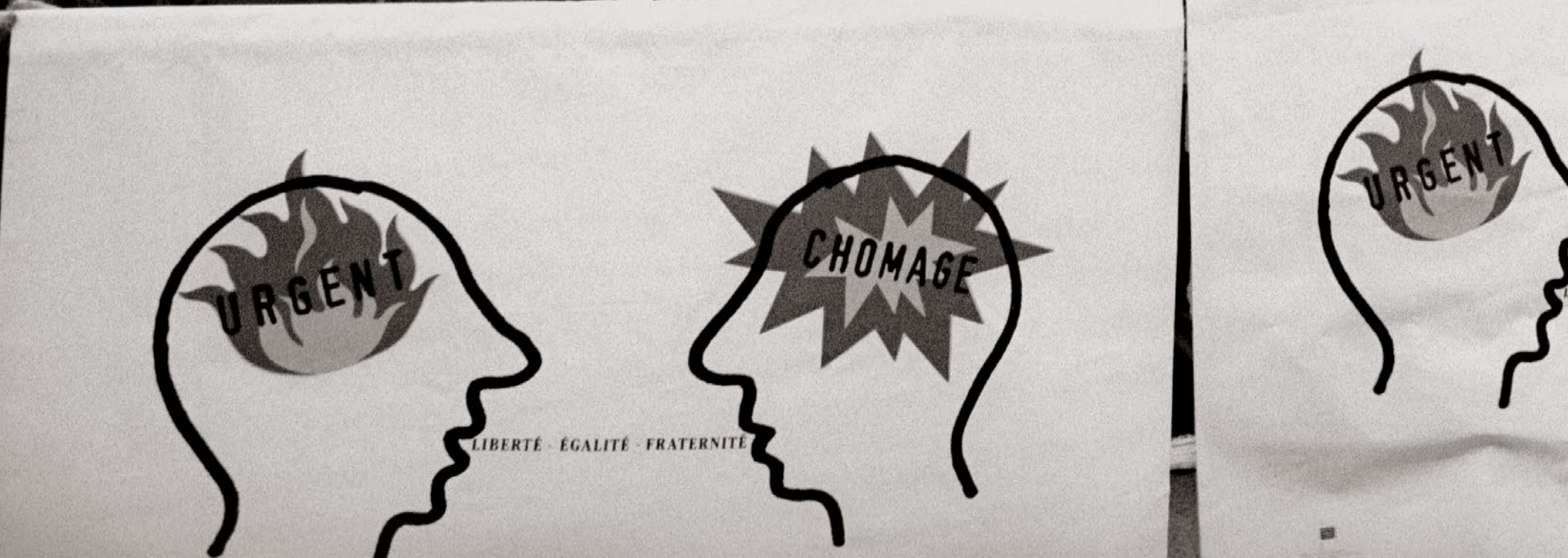
Ne Pas Plier

ANCE ACTE 1

(silence):
souffrance
-parole, parle...
(silence):
souffrance
-parole, parle...

EXISTENCE







pp. 1, 12
Exposición de Ne Pas Plier en el
Stedelijk Museum, Ámsterdam,
18 de febrero-16 de abril de 1995

p. 2, 11
Place de la République, París,
12 de marzo de 1994

El 12 de marzo tiene lugar una manifestación contra el CIP (Contrato de Inserción Profesional) en defensa de los salarios de los jóvenes. Es una convocatoria unitaria, sin precedentes, de los principales sindicatos de estudiantes y organizaciones de jóvenes franceses (CCJ-CGT, UNEF-SE, UNEF-ID, JOC-JOCF, JEC, Les Pionniers de France, Ras l'front, CEMEA, Déclyc, MJCF, JCR, MJS, UEC, RED). Las movilizaciones continúan hasta el 30 de marzo, cuando el primer ministro francés, Édouard Balladur, tira la toalla y anuncia la retirada del Contrato de Inserción Profesional. El CIP ha muerto.

pp. 3, 10
Place de la Bastille, Strasbourg-
Saint-Denis, París, 23 de marzo
de 1996

Manifestación nacional en la Bastilla, en las calles de París para exigir "Dinero para vivir". Convocada por las asociaciones de parados y apoyada por Sud-PTT y CFDT. Nos manifestamos 5.000 parados y activos que militamos en las asociaciones para la defensa de los derechos de los desempleados que reclaman un salario decente desde la mayoría de edad.



CHOMAGE

ITÉ - FRATERNITÉ

RE USIO
ART

Las formas del compromiso. Prácticas artísticas y luchas sociales

Brian Holmes, Gérard Paris-Clavel y Marc Pataut

Resumen elaborado por Christophe Soulié.

El 11 de junio de 1999 se celebró la conferencia del Cercle Gramsci sobre las formas del compromiso, con proyección de diapositivas y debate en torno a la relación entre prácticas artísticas y luchas sociales. École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Limoges nos cedió una sala. En este acto participaron unas setenta personas. Brian Holmes, crítico de arte y militante, hizo una exposición teórica como introducción al debate. Marc Pataut, fotógrafo, y Gérard Paris-Clavel, diseñador gráfico, pertenecientes al colectivo Ne Pas Plier, proyectaron y comentaron respectivamente diapositivas y vídeos sobre sus experiencias profesionales en torno a las formas del compromiso.

¿Cómo pueden contribuir las formas artísticas al desarrollo de una red socialmente útil, capaz de inducir un cambio social?

Por lo que respecta al tema que se considera central, esto es, las formas del compromiso (que da título al debate), Brian Holmes aborda esta cuestión precisando el objeto de su intervención: la producción y la difusión de formas visuales, que circulan de mano en mano, irrumpen físicamente en el espacio público y son interpretadas de viva voz a través de esa difusión. Se trata también de lo que Holmes denomina un compromiso de proximidad, en el que la forma visual se designa como un objeto mediador, un objeto de unión o un objeto de controversia. De ahí se deriva la hipótesis que formula del siguiente modo: “La forma misma de nuestras producciones, junto con su soporte material y su calidad artística, condiciona el tipo de relación política que podemos entablar individual y colectivamente con los demás [...] Ahora bien, la idea preconcebida de la proximidad en las relaciones políticas es discutible en una sociedad de masas, porque siempre se ha creído [...] que en ella el compromiso político pasaba por mecanismos de propaganda o, cuando menos, de difusión masiva”. Es necesario un trabajo en red para que el compromiso de proximidad produzca efectos sensibles sobre la sociedad francesa y, a la postre, europea. Esta labor se define como un conjunto de vínculos de carácter muy diverso, capaces de traspasar las barreras de clases y de castas profesionales. Para que una organización en red crezca paulatinamente y llegue a autogestionarse, se requiere un trabajo de educación popular que devuelva a la gente el interés por la complejidad.

“Nuestra labor sobre las formas de un compromiso de proximidad —explica Holmes—

nos llevó a trabajar paralelamente sobre la práctica de las redes y la educación popular.”

La educación popular

La educación popular debe ser, ante todo, una práctica de debate informado que se desarrolle a partir de situaciones concretas. Esto plantea algunas preguntas: ¿cómo se puede formar una red a partir de las prácticas artísticas?, ¿de qué manera?, ¿cómo pueden contribuir las formas artísticas al desarrollo de una red socialmente útil, capaz de impulsar cambios sociales?

De ahí surge la necesidad de examinar las formas producidas en relación con su contexto de producción y difusión. Lo más sencillo es producir con recursos propios para evitar concesiones, pero eso limita enseguida la difusión, por falta de medios y de interlocutores que difundan las producciones. Es interesante ampliar la difusión para que llegue, gradualmente, a un número cada vez mayor de personas. Para ello se necesita una coproducción, con todos los procesos que ello conlleva, en una relación triangular de creadores, personas partícipes de la lucha social e instituciones públicas. Es una situación muy interesante porque pone en contacto a una asociación militante o un movimiento marginal con una institución que tiene vocación de responder a las reivindicaciones sociales, pero que suele ser incapaz de identificarlas, comprenderlas y representarlas de manera apropiada. Mediante un trabajo independiente sobre la forma, el objeto mediador, se puede establecer un vínculo entre las instituciones y el movimiento social, preservando la necesaria distancia entre esos dos polos, para que la institución no acalle el movimiento, por ejemplo, utilizando su servicio de comunicación (lo que sucede muy a menudo). La proximidad con respecto a los conflictos sociales impide que el intermediario militante se vea absorbido o neutralizado por la institución. Cada polo debe conservar una autonomía relativa.

En esta sociedad que se disgrega con la presión de las relaciones mercantiles, el arte sigue siendo una manera de expresar una solidaridad propiamente social.

La práctica de las redes

Todo ello plantea nuevas preguntas que giran en torno a la distribución o difusión en red. ¿A qué distancia debe situarse este tipo de artista respecto de las luchas sociales, los conflictos más violentos? ¿Puede ocupar otros espacios sociales, por ejemplo, el dedicado a

la creación artística? ¿Puede participar en el contexto social de la práctica artística sin caer en el automatismo del consumo de la imagen o en la simple contemplación de la forma bella, las dos grandes trampas que encontramos en los circuitos artísticos?

Se trata de una cuestión seria, capaz de difuminar el interés primario de la actividad, que no es otro que avanzar un poco más hacia el objetivo de transformación social. Ilustran este peligro todos los artistas comprometidos que, en cuanto tienen éxito, pierden su compromiso.

Es de sumo interés volver a ocupar la esfera artística con prácticas militantes e integrarla al máximo en una red ampliada. ¿Por qué? Porque, en esta sociedad que se disgrega con la presión de las relaciones mercantiles, el arte sigue siendo una manera de expresar una solidaridad propiamente social. Esta se opone a la atomización instaurada en las relaciones por efecto de la mercancía, la profesionalización de la vida y el consumo. No obstante, es importante que esa solidaridad sea eficaz. Para ello hay que crear una intensidad afectiva comparable a la que se manifiesta en una lucha social. Hay que transformar el espacio del arte para abrirlo a las experiencias de confrontación y debate, para que las formas de cambio social se instalen en el espacio institucional. No nos referimos únicamente a las instituciones artísticas. La idea es superar todas las compartimentaciones sociales que nos remiten a otro lugar cuando preguntamos cuál es el sentido de lo que ocurre. Nos remiten a expertos que formulan un dictamen parcial sin tener en cuenta el problema en su globalidad. Hay que recuperar el sentido de todo lo que evoluciona con el tiempo. Las prácticas artísticas pueden acercarse a ese objetivo, del mismo modo que pueden abrirse a la complejidad del mundo y a la riqueza de las relaciones entre las personas. También pueden contribuir a ampliar la práctica militante.

En una red, cada elemento tiene su propia importancia, incluidas las cosas y las formas. El todo solo puede funcionar si cada elemento es traducible a los términos de otro que le sirve de enlace. Esto nos lleva a considerar las posibles articulaciones entre los elementos de la sociedad a fin de ampliar la red hasta el punto de influir en las instituciones públicas, los partidos políticos e incluso los mercados. Conviene reconocer que la autonomía de cada elemento es necesaria para impedir que el sistema se bloquee, pero que la transmisibilidad entre cada elemento y los demás es necesaria para que las cosas evolucionen y sea posible alcanzar resultados colectivos. Se trata de ver, a partir de las experiencias adquiridas, cuáles



WARRRE

plus jama

4000
MILLIARDS
DE CAPITALISME
Le vol de l'argent
Nous libère de la
MISERE
et nous fait entrer
dans l'ère de la
MISERE

1500 Frs
Pour manger !
Augmentation des " minima " sociaux, RMI, ASS...
APEIS
RESISTANCE EXISTENCE



pp. 4, 9
Place de la République, Paris,
1 de mayo de 1992

Manifestación del 1 de mayo
de 1992 con la APEIS (Association
pour l'Emploi l'Information
et la Solidarité) junto a parados
y precarios.

pp. 6-7
Place de la République, Paris,
17 de enero de 1998

Manifestaciones contra el paro,
desde la place de la République
a la place de la Nation. Los
organizadores (CGT, APEIS, ACI,
MNCP) con los que les apoyan
(el grupo de los Diez, incluido
SUD, UNEF, los opositores de la
CFDT, algunos de FO, los verdes,
la izquierda socialista).

son los procesos que dan resultado y que contribuyen también a la experiencia de cada participante. A partir de ahí, cabe plantear la cuestión de la eficacia política de dichas prácticas. Y ese es el objeto del debate.

Cuando se inicia una acción militante, la efectividad que se persigue es el cambio. Aunque la acción consista en un proceso de progresiva aproximación, el objetivo es un cambio global. Este debe encontrar necesariamente las maneras de articularse en otras fuerzas sociales y de formar parte de algo mucho más amplio que las ideas que cada uno puede forjarse acerca de su propia práctica y de sus propias ambiciones.

“No hacer arte político, sino tener una práctica política del arte”

Después de la exposición teórica de Brian Holmes, Gérard Paris-Clavel proyectó diapositivas sobre las intervenciones del colectivo Ne Pas Plier, con el objeto de ilustrar los procedimientos aplicados. Cada imagen remitía a distintas prácticas. Resulta difícil dejar constancia de este momento con nuestros medios, ya que la imagen y el comentario correspondiente de Paris-Clavel son indisociables. Tan solo nos limitaremos a redefinir los ámbitos de intervención: los sin papeles, los movimientos de desempleados, la Guerra del Golfo, el tercer mundo, Argelia, la globalización del capital, etc. El contexto eran manifestaciones, acciones, concentraciones, etc. Las imágenes se comentaban y contextualizaban con los comentarios de Paris-Clavel: “Las imágenes nos interesan como producción, pero sobre todo en virtud del modo de difusión que les confiere sentido”; “Muy a menudo la imagen se descuida al final de la producción, mientras que su dimensión política interviene en su difusión”; “No hacer arte político, sino tener una práctica política del arte”; “No conviene añadir a los signos de la miseria la miseria de los signos”; “Para nosotros, lo que cuenta no es solo el resultado, sino, también, la calidad del proceso que conduce a ese resultado”, etc.

También mostró los procedimientos utilizados por Ne Pas Plier para recopilar elementos de expresión *in situ*, como rollos de cinta adhesiva (“existencia/resistencia”)¹ desenrollados y pegados en lugares públicos, para crear un espacio de exposición fácil, de rápido montaje (entre árboles, postes, de un muro a otro, etc.). Del mismo modo, al poner en movimiento las fotografías tomadas en acciones de las Assedic (Association pour l’emploi dans l’industrie et le commerce), exhibidas por los manifestantes, se crea “una memoria inmediata y directa, mientras que los medios más clásicos, debido

a la inflación de imágenes que presentan antes y después, son más bien máquinas para borrar la memoria”. Los diagramas estadísticos circulares dibujados con tiza en el suelo presentan de forma atractiva algo muy ingrato, sobre todo cuando se refieren directamente a hechos reales como la progresiva disminución de las prestaciones de desempleo o el número de visados concedidos a los argelinos.

Otro instrumento utilizado en las acciones era *l’Engueuloir* [La bocina], un diario de protesta que se enrolla y se dobla para transformarlo en un sombrero o en un megáfono. “Eso permite pitorrearse y manifestarse a la vez”.

A continuación, Marc Pataut proyectó dos vídeos, elementos de un trabajo que desarrolla con Peuple et culture sobre el concepto de territorio. Primero una vista muy general de Tulle tomada desde lo alto de la localidad, la visión de una ciudad enclavada en su valle, seguida del testimonio de un antiguo obrero de la fábrica de armas convertido en pastor de cabras y criador palomas.

“Lo que realmente me interesó en este acto tan sencillo de las mujeres que se interponen es que, de pronto, esa celebración o conmemoración se convertía en una acción colectiva.” A este respecto, Marc Pataut explicó que se trata de mostrar que hay formas de compromiso profundo menos espectacular. Hizo referencia a los problemas que surgieron con el Ayuntamiento de Tulle, que lo obligaron a modificar su procedimiento de trabajo habitual y la evolución del proyecto. Un trabajo sobre la idea de territorio, concepto complejo abordado por las instituciones, pero también replanteado por un movimiento de educación popular, Peuple et culture, y por un fotógrafo, Marc Pataut: “Trabajar sobre la idea de territorio —explica Pataut con mucha emoción—, a la vez sobre la idea tecnocrática formulada por las leyes Voynet (de orientación para la ordenación y el desarrollo sostenible del territorio) y por las directivas europeas, y sobre una idea un poco más poética del territorio, sobre las ideas de la identidad, sobre la idea de que el territorio puede ser la mejor o la peor de las cosas, un encierro o una apertura. También la idea de conocer a gente que, en Tulle, hace cosas, vive allí y plantea propuestas, y tratar de ponerlas en red ¿Cómo lograr que ellos mismos lean lo que hacen? ¿Cómo mostrarles que eso tiene un interés, un valor, una significación? ¿Y cómo mostrarlo, calificarlo, decirlo?”.

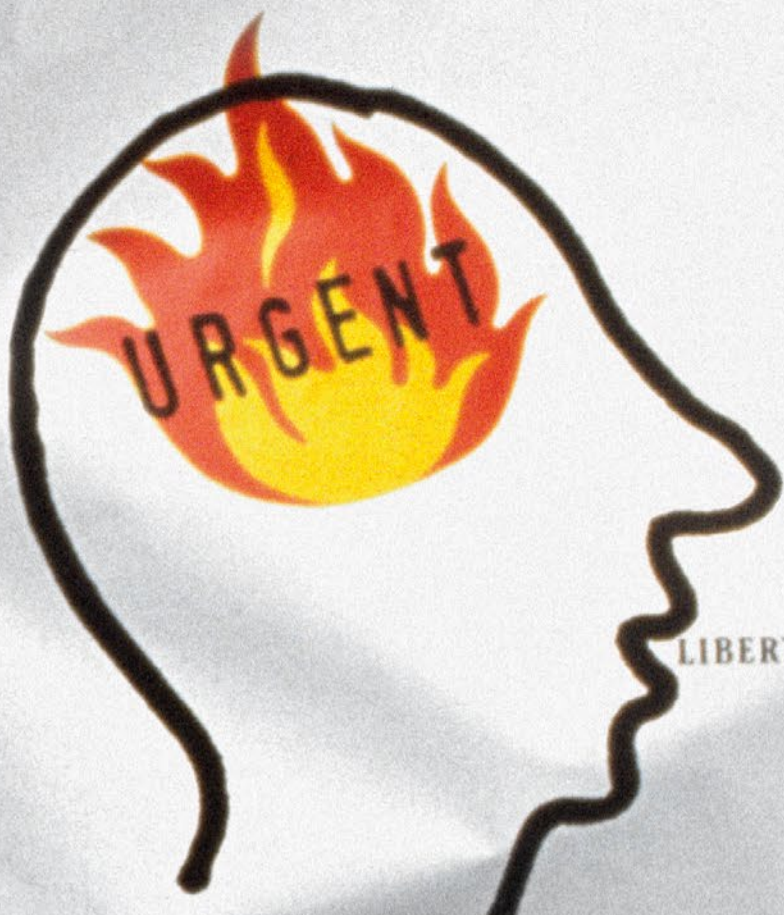
“Para mí, el compromiso sería cómo representar esta intimidad, cómo representar este riesgo”. Para ilustrar esta idea, Marc Pataut relató un acto que ocurrió este año durante la conmemoración de los

ahorcamientos ocurridos en Tulle el 9 de junio de 1944: “Se encuentra con que hay un cargo público del Frente Nacional que ya se había plantado en esta manifestación el año anterior y que volvió a aparecer este año. Hubo un movimiento de mujeres, afines al colectivo Ras l’Front (RLF: Réseau de Lutte contre le Fascisme), que se interpusieron entre ese cargo electo del Frente Nacional y los oficiales para que no pudiera participar en la ceremonia. A mí lo que realmente me interesó en este acto tan sencillo de las mujeres que se interponen es que, de pronto, esa celebración o conmemoración se convertía en una acción colectiva. Se convertía en algo que tenía un valor en el presente y que no solo tenía valor en el pasado. Son este tipo de cosas las que me apetece describir, producir, hacer sentir, presentar, etc. A la vez, esta proximidad, esta intimidad, esta relación tan próxima. Lo viví en Tulle, pero también tuve la sensación de vivirlo con los parados de la APEIS (Association Pour l’Emploi et l’Information et la Solidarité des chômeurs et travailleurs précaires) y con la gente del Grand Stade². Para mí, el compromiso sería cómo representar esta intimidad, cómo representar este riesgo. Cómo asumir el riesgo de la intimidad con el otro y, al mismo tiempo, cómo extraer de ello una forma que tenga valor para los demás”. Es algo que requiere grandes dosis de tiempo, energía y disponibilidad. Todo ello conlleva algunas decisiones vitales: “Pero el compromiso no solo es por nuestra parte. Lo que me interesa es obtener imágenes, pero también tratar de describir en el otro lo que obtengo de él, tratar de que el trabajo que vamos a hacer juntos le permita trabajar también a él”.

1. Se refiere a la característica cinta adhesiva blanca de embalar con el lema *existence/resistance* impreso, producida por Ne Pas Plier [N. del E.]

2. Hace referencia a los habitantes de Le Cornillon, el solar en Saint-Denis elegido para la construcción del estadio del Mundial de fútbol de 1998 que Pataut fotografió antes de su desalojo [N. del E.]

Manuscrito originalmente como “Les formes de l’engagement. Pratiques artistiques et luttes sociales” [<http://lecerclegramsci.com/2016/02/08/les-formes-de-lengagement-pratiques-artistiques-et-luttes-sociales/>]



LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

REPRODUCE BY M&M



PROF
DE COMPTABI
3 ANNÉE
DE CHÔMAG
RMISTE
Y'EN AMAR

CHOM
N EM
ERITA



AVEC
POUR 2 JOURS SEUL
DE TRAVAIL EN INTERM
NON PRIVÉES, SOIT UN
TRAPPEAU DE NAOÏ
RETIEN...
LES...
COMPLET
NORME
VE S.
ARRÉ

CAIRES DIST
Citoyen

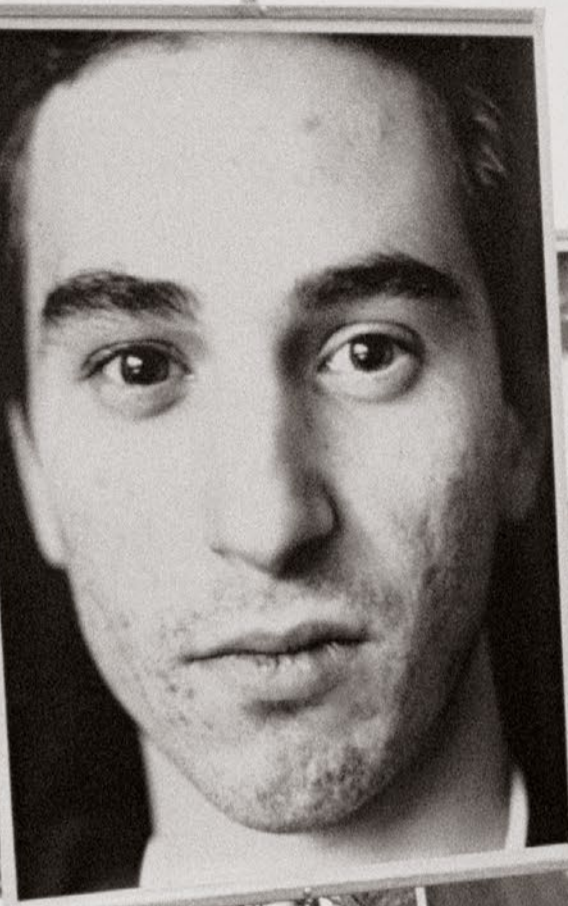
chômeurs présents
AVEC L'APES
plus jamais seul !

chômeurs présents
AVEC L'APES
plus jamais seul !

GER



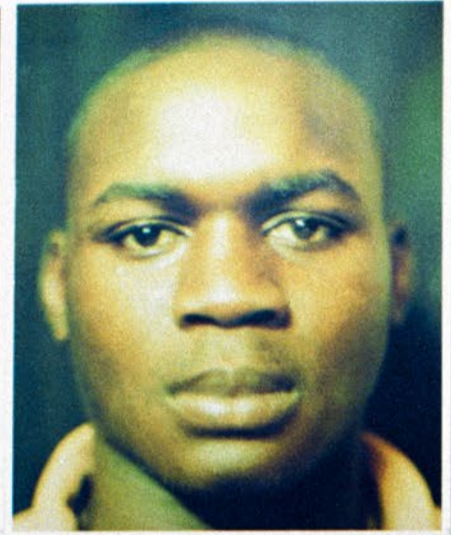
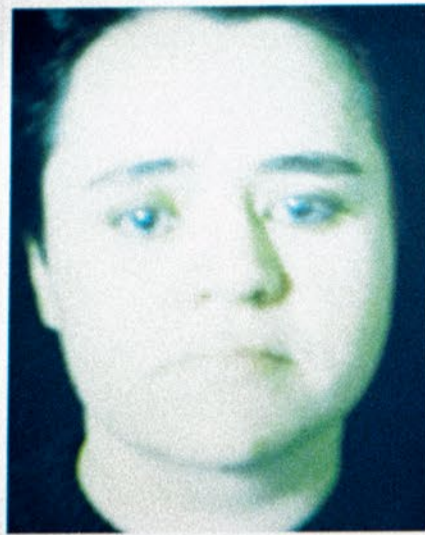
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ



LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ

LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ

RESIST



**Le Cornillon — Grand Stade
(Saint-Denis)**







Intimidación territorial

Jean-François Chevrier

La zona de Le Cornillon, habitada anteriormente por un grupo de personas sintecho, estará ocupada por una amplia estructura construida para la masa de espectadores de los próximos mundiales de fútbol. Las imágenes fotográficas de Marc Pataut circularán en un folleto artesanal, impreso a iniciativa de una asociación sin ánimo de lucro; el Grand Stade ha sido concebido como un centro de producción y retransmisión de imágenes electrónicas y participa de la industria mediática global. Le Cornillon ocupaba unos terrenos situados en una zona simbólica en las afueras de París; el estadio será una máquina de telecomunicaciones conectada a una red de transmisiones por satélite. Le Cornillon era un terreno baldío, casi invisible, de la era industrial; la monumentalidad del estadio marcará la transición hacia la era postindustrial, poniendo de manifiesto el funcionamiento de un objeto tecnológico.

De esos contrastes, podría derivarse una distinción entre dos “escalas”, local y global, articuladas en el espacio intermedio del territorio metropolitano. Con la pretensión de rehabilitar sin violencia, los técnicos del desarrollo urbano han aprendido a entender y resolver los fenómenos de discontinuidad y ruptura en términos de escala. Esta noción implica un orden de relaciones basado en un cálculo homogéneo. Permite la formalización de las relaciones perceptivas entre un objeto y su entorno, el establecimiento de una transición gradual de lo cercano a lo distante en un plano ideal. Pero Pataut explora otras relaciones y elabora otra clase de idealización.

Lo que se presenta inicialmente —podríamos pensar en los títulos de créditos de *Ordet* de Carl T. Dreyer— es un paisaje no construido, sin ninguna indicación de escala, un paisaje abierto tan solo a la inmensidad del cielo (marcado, sin embargo, por un rastro de vapor). Todo lo que viene a continuación parte de la “dimensión” de un territorio situado entre el cielo y la tierra, respaldando la móvil insistencia de la mirada que lo constituye. El territorio posee su extensión, sus fronteras —que finalmente se disuelven en contacto con la periferia urbanizada— pero no están ni circunscritas, ni medidas, ni tan solo descritas. Se trata de un territorio específico, sus habitantes poseen cuerpos, rostros, se expresan con ellos, pero también adopta el valor de una metáfora: representa a otros espacios similares. Lo que tenemos ante nuestros ojos es la zona de Le Cornillon y su recuerdo en imágenes: los retratos y las vistas de las chabolas mal construidas poseen la misma precisión que un reportaje de investigación, sin rastro de lo pintoresco,

aunque no pueden ignorarse los signos de la pobreza extrema. Pero lo que contemplamos es también la cotidianeidad del solar vacío, del terreno baldío, la figuración lírica de un ideal, directamente opuesto a la retórica de la compasión que legitima la mirada del *voyeur*.

En lenguaje urbanístico, un solar desocupado es un vacío “residual”, una “reserva del suelo”, una zona más o menos “construible”. La localización del terreno, sus dimensiones y su morfología, definen un potencial para la “intervención”. Cualquier descripción fotográfica que se ajuste a esta interpretación funcional constituye una “prospección” y puede figurar entre los “estudios preliminares” de un lugar. Pero aquí se trata claramente de algo distinto.

Desde Eugène Atget, Robert Doisneau y el neorealismo italiano, para circunscribirnos a las ciudades europeas, ha ido tomando cuerpo una historia del terreno baldío más cercana a la literatura que al urbanismo, más próxima a lo que Guy Debord llamaba “psicogeografía” que al estudio exacto de la morfología urbana. Está claro que el terreno baldío, ha favorecido el exotismo y la tradición pintoresca. Existe incluso una leyenda del terreno baldío particularmente arraigada en las grandes metrópolis, es decir, en las aglomeraciones que han cortado sus lazos con el entorno rural o lo han absorbido de un modo fragmentario en forma de vestigios asimilados a parques y jardines. Es como si los vacíos sembrados de malas hierbas quedaran automáticamente constituidos como un excedente rural, y por extensión, como un anacronismo para definir representaciones arcaicas. El intersticio abierto por la caída del Muro de Berlín es a la vez una ruptura cronológica y una interrupción de la continuidad espacial, como la “zona” parisina extramuros, fotografiada por Atget. El terreno baldío es un accidente de la historia, el recuerdo persistente de un tipo de espacio que ha desaparecido en el curso evolutivo de la ciudad y al mismo tiempo un territorio de exilio, un refugio natural para los excluidos y los juegos prohibidos. Por eso debe ser limpiado o como una mancha o extirpado como un tumor. En efecto, aunque en general se trata de un lugar aislado, localizado o periférico, puede contagiar e infectar a toda la ciudad, absorbiendo el espacio público, como hemos visto en los centros de las ciudades americanas e incluso a veces europeas (Milán, por ejemplo). Excepto en algunas islas protegidas, la ciudad en conjunto tiende al vagabundeo: una *ciudad baldía*, constituida de fragmentos vagamente conectados.

Conjugando anormalidad y anomía, el terreno baldío es un espacio antipúblico, una de las múltiples manifestaciones de la crisis de la ciudad industrial, que también es una crisis de la ciudad burguesa. Se supone que el espacio público debe guardar una correlación con el espacio privado y materializar el ideal político de la ciudad como *polis* moderna. Este ideal de *polis* se invoca constantemente para enmascarar las estructuras conflictivas inscritas en el desarrollo urbano, pero no se ajusta a la realidad. El terreno baldío es una de esas realidades. Ante el telón de fondo de la leyenda metropolitana, ha llegado a ser un ejemplo de las disfunciones de normalización y control ejercidas en el espacio urbano. Esta figura ejemplar se ajusta a los valores anarquistas y a las convenciones contraculturales de los años sesenta, ampliamente institucionalizados hoy día.

Pataut es un heredero de la contracultura, pero su obra no se limita a las variaciones sobre un imaginario preconstituido elaborado a partir de la estetización de los elementos marginales de la cultura burguesa. No ilustra la idea seductora del terreno baldío, ni pretende ofrecer una imagen característica del mismo. Muestra un lugar determinado cuando está ocupado, o mejor dicho, habitado. Los fotógrafos contemporáneos casi ya no trabajan de este modo: si logran sortear los malos hábitos del reportaje, solo es para caer de lleno en la ilustración. En las imágenes de Pataut, la zona de Le Cornillon adopta un valor de generalidad, pero precisamente por lo que tiene de específico, por las características que lo convierten en un lugar particular, irreducible a los recuentos de rasgos tipológicos o pintorescos que enriquecen la imagen altamente contrastada de la ciudad contemporánea. El terreno se muestra desde dentro, partiendo de la experiencia cotidiana de sus habitantes, o mejor dicho, de la percepción empática que tiene el fotógrafo de su propia experiencia. Más que una descripción, la serie de imágenes crean una vía, una vía que se hace eco de la apropiación del terreno por parte de sus habitantes. Los fotógrafos reproducen la transformación del terreno en un territorio: una transformación potente, en la que participan vidas y cuerpos vivientes, y a la vez frágil, ya que termina con un desalojo y con la *tabula rasa* que precede a la construcción del estadio. Lo más interesante, de principio a fin, es precisamente ver cómo un terreno baldío se convierte en territorio, para los que viven allí y para el que fue a visitarlos; cómo se fabrica este territorio en el montaje de imágenes; y cómo llega a deshacerse con la partida de sus habitantes, ajustándose al ritmo truncado del montaje.







Domingo 3 de julio de 1994.
El baño de Natacha



Domingo 3 de julio de 1994.
La traída de agua

Interpretado de este modo, Le Cornillon no es únicamente inercia, punto muerto y desenlace final, no solo supervivencia y resistencia. Todo ello está presente, pero hay algo más: rostros, cuerpos, fragmentos de la naturaleza, una movilidad sensorial, una obertura perceptiva, una abundancia de complejidades. Esos son los elementos que forman parte del lirismo y la idealización. Sin ellos sería un reportaje, la descripción de una situación, quizá un testimonio, pero no la imagen compleja de un territorio.

Es sabido que los principales informativos de noticias transmiten una visión espectacular y dramática de la actualidad, que destacan los acontecimientos sensacionalistas y su impacto instantáneo más que el proceso elaborado de interpretación y que consideran necesario forzar el umbral de la indiferencia mediante una llamada masiva a la compasión y a la indignación. Pero para redescubrir el rostro oculto de la actualidad, no es suficiente cambiar de velocidad, investigar a fondo, admitir la banalidad de lo cotidiano, en resumen, dejar a un lado el clamor de “lo nuevo”. La actualidad sigue siendo incomprendible, y no puede ser contemplada de frente, excepto en la efervescencia de la fascinación. No hay acceso a la actualidad, solo procedimientos de actualización. Existen herramientas para la interpretación, modelos como las ideas de hecho y acontecimiento, la narración de testigos presenciales, el reportaje, etc. Algunos de estos modelos disponen de procesos técnicos propios, como el registro fotográfico y el montaje. Sin embargo, la actualidad no posee una existencia substancial, no destaca como una figura en el espacio. Por eso es importante mostrar el trabajo de la información, la formación de imágenes y de la historia, el proceso de la narración. Más allá de los avances informativos, Le Cornillon existía como una virtualidad narrativa, actualizada por el trabajo de la fotografía. Los habitantes del terreno no formaban parte de “los informativos”, solo aparecieron al final. Pero la narrativa de Pataut interpretó y actualizó su experiencia, inventando un territorio. Eso es la “fabricación” de un lugar, como demostró el poeta Francis Ponge en *La fabrique du pré*. Es la obra de una forma expresiva que une representaciones, figuras simbólicas, así como sensaciones, condensadas y organizadas. Las sensaciones constituyen el tejido de relaciones en el que se actualiza el imaginario. Sin ellas, el imaginario es solamente un desarrollo abstracto, abierto a la manipulación.

Territorio, imaginario: esas dos palabras se unen en la intimidad de la narrativa, a pesar de la distancia que separa a un lugar de

su representación. Hoy, el terreno baldío de Le Cornillon existe solamente en algunos recuerdos dispersos: las crónicas periodísticas, la historia de los terrenos industriales de la llanura de Saint Denis, los recuerdos de los que vivieron allí. Lo que Pataut capturó tiene otra naturaleza, ya que fue una “invención”. En su narrativa de imágenes, lo que subsiste no se sitúa en el orden de la memoria documental, sino como rastro de la experiencia. Y no basta con decir que la experiencia se distingue acontecimiento. Si no queremos simplemente dejar el ámbito de la información en manos de los principales medios de comunicación, debemos expresar lo que revela la experiencia, lo que le da forma, lo que transmite. El riesgo es crear una nueva división entre una esfera pública manipulada y una esfera privada construida como refugio de la autenticidad. En este caso, a un lado estaría el progreso monumental de la historia, ajustado a la dimensión de la metrópolis y a la monumentalidad del Grand Stade; al otro, las pequeñas historias de unas vidas desperdigadas, momentáneamente unidas en una difusa franja de terreno. A un lado, el espectáculo de masas; al otro, la intimidad de los “excluidos” (también llamados algunas veces, “parias de la historia”). En este esquema, el fotógrafo toma partido por los excluidos, convirtiéndose en su biógrafo y compartiendo su intimidad. Aparte de ser quizá demasiado hermosa para ser sincera, esta visión tiene la desventaja de restablecer la división que pretende cuestionar. El interés de la obra de Pataut, por el contrario, es desplazar los términos de esta oposición. La intimidad no se limita a la relación que él fue capaz de establecer en determinados momentos con sus sujetos, sino que se extiende a todo el territorio a través de un proceso de apropiación, integrando ante todo las sensaciones que modulan la imagen global y el imaginario del territorio.

Vista así, la intimidad ya no es el refugio elegido o forzoso en un espacio protegido con el que se suele identificar –algunas veces para denunciarlo como una negación de la relación público-privada– y que culmina en un truncamiento de la vida privada. Esta definición “privativa” de la intimidad, utilizada por Hannah Arednt para criticar a los beneficiarios del progreso moderno, se puede encontrar en la organización vital adoptada por los habitantes de Le Cornillon para sobrevivir en su refugio extremadamente precario. No se los puede acusar de ello, ya que en su caso se deriva de la imposibilidad de acceder al ámbito legal de la vida privada (y no de cerrar el ámbito privado al espacio público). Pero existe otro tipo de intimidad, constituida por relaciones más abiertas,

que excede a la relación pública-privada o la desplaza a otra dimensión. Se trata de la intimidad que mantiene un individuo, una familia o una comunidad con su entorno, más allá de los límites del refugio doméstico, cuando este es en sí mismo un vector y no una ruptura con el entorno. En su mayoría, los habitantes de Le Cornillon se vieron obligados a establecer esta relación por carecer de domicilio legal, por haber quedado excluidos del espacio urbano. Pero Pataut se niega a reducir su experiencia a las restricciones de la adaptación, aunque solo sea porque la figura de los sintecho engloba muy a menudo una gran diversidad de rutas biográficas, entre las que aún existen alternativas existenciales, como el rechazo a la integración. La intimidad territorial puede ser el resultado de un retiro forzoso, pero forma parte también de una obertura. Crea otra “dimensión” en cualquier sentido de la subjetividad, una dimensión irreducible a la división entre ámbito público y privado, que ha sido la base de la definición legal y normativa de la autonomía del sujeto desde el establecimiento de la esfera pública burguesa. Lo que surge de esta obertura no es el horizonte de un sujeto colectivo en ciernes, ni tan solo el imaginario de un sujeto alternativo creado sobre las ruinas del contrato político. La oposición binaria privado-público queda suspendida por la sustracción de la intimidad y su desplazamiento hacia la dimensión territorial. Seguramente, la experiencia de Le Cornillon no puede convertirse en un modelo de vida comunitaria, y su interpretación fotográfica está inseparablemente unida a un individuo que persigue su propia historia vital. Pero la historia descarrila continuamente, se bifurca y multiplica a través de la invención de otras relaciones y otros territorios.

Publicado originalmente como “L’Intimité territoriale”, agosto de 1997, en *Ceux du terrain* (fotos de Marc Pataut, textos de Ghislaine Dunant y Jean-François Chevrier, concepto gráfico de Gérard Paris-Clavel), coproducción de Ne Pas Plier, Le Conseil Général 93, la ville de Saint-Denis y la Maison de l’Art et la Communication de Sallaumines, 1997, pp. 35-43. [Trad. cast. publicada en Institut de Cultura: *La Capella, Temporada 2001*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002, pp. 157-163.]



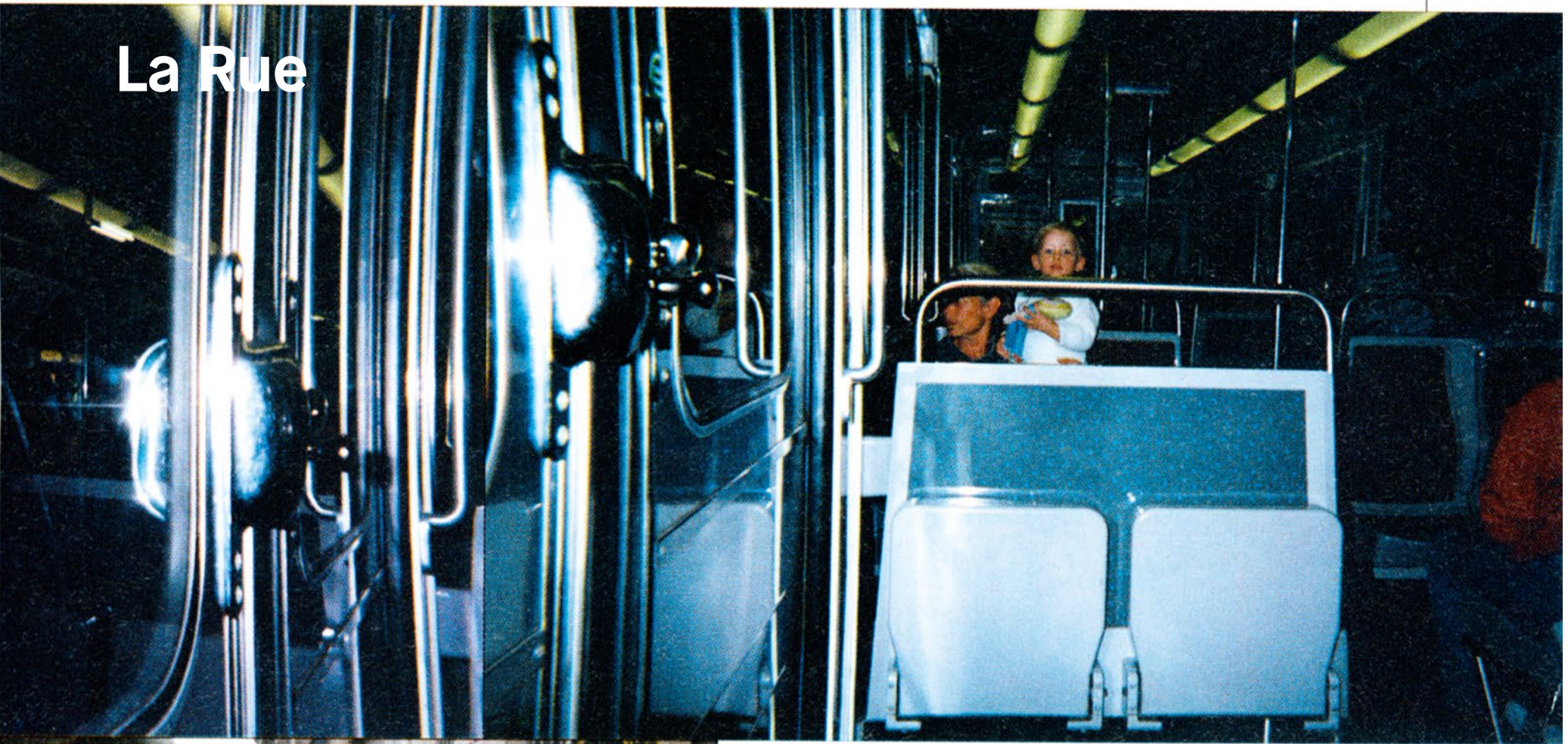
Domingo 3 de julio de 1994.
Slavek Vagil, a la izquierda,
Stéphane Lebon



Domingo 3 de julio de 1994.
Slavek Vagil y Stéphane
Lebon en primer plano



Sábado 20 de agosto de 1994.
La partida de petanca



Antonios Loupassis



Léonardo Arribas, Paris, boulevard de la Villette près de la place du Colonel Fabien. 3 novembre 1996. « C'est une histoire d'amour entre deux chiens qui s'appellent. C'est le chien du garagiste d'à côté. Il m'a dit que c'était sa copine là haut au quatrième étage. J'adore la photo. Quand j'étais plus jeune j'avais un appareil. J'ai toujours voulu prendre des situations bizarres. »



MARC PATAUT

Urgence : soins pour tous

La campagne d'information menée par MDM du 12 au 16 novembre avait pour objet d'alerter l'opinion sur le flot grandissant des personnes exclues des soins en France. Cette préoccupation n'est pas nouvelle. Depuis dix ans, devant la carence de l'Etat-providence, MDM a ouvert dans ce but une trentaine de dispensaires dans la plupart des grandes villes de France. Cette aide concrète et ses enseignements ont amené MDM à élaborer en 1995 dix propositions pour rétablir un égal accès aux soins pour tous et promouvoir une autre pratique médicale.

La première des priorités selon MDM est d'abord de soigner toute personne accueillie avant d'examiner ses droits. Promouvoir une autre pratique médicale pour une meilleure prise en compte des besoins des personnes en situation précaire implique que l'ensemble des acteurs sanitaires et sociaux ainsi que les agents des diverses administrations travaillent en réseau ; de créer des lieux uniques où toutes les difficultés physiques, psychiques ou sociales seraient évaluées et prises en charge.

MDM propose que les lieux de soins bénéficient d'une sorte d'extra-territorialité pour qu'ils ne soient plus l'objet des contrôles des services d'immigration ou de police et que les expulsions d'étrangers malades en situation irrégulière soient arrêtées ; de développer les lieux de convalescence notamment à destination des toxicomanes ; de dépénaliser l'usage de toutes les drogues ; d'avoir une autre approche de l'alcoolisme, de son traitement ; de renforcer et modifier l'action du secteur psychiatrique vis-à-vis des personnes les plus vulnérables.

V. M.-L.

**Médecins du Monde, 62, rue Marcadet, 75018 Paris.
Tél. : 01 44 92 15 15.**







Fotógrafos de la calle

Brian Holmes

¿Qué es lo que brilla en esas matas de hierbas silvestres? ¿Quién duerme en esa mancha de sombra? ¿Qué se oculta tras esa puerta cerrada? Estas imágenes las crearon los vendedores del diario *La Rue*. Son testimonios visuales de la precariedad en primera persona. Pero el *pathos* no es su mérito principal. A través de estas imágenes se entrevé la posibilidad de una información totalmente distinta sobre el futuro de la vida colectiva. Estas fotografías, producidas por habitantes del espacio público, el espacio que el ciudadano normal solo se limita a recorrer, ofrecen un primer plano de la ciudad contemporánea. Sin embargo, la evidencia de esta visión se desdobra en un enigma, el del sujeto que está detrás de la máquina, el sujeto invisible, la cara oculta: el otro de nosotros mismos. El enigma del fotógrafo anónimo acentúa la evidencia de las cosas, la objetividad de la información. Se cierne sobre los adoquines, las vallas, los muros y las ventanas de la ciudad, transforma el espacio público en preguntas. Esta búsqueda fotográfica que se emprende en diálogo con Marc Pataut descubre una asombrosa perspectiva sobre la evolución de nuestra sociedad, vista por actores olvidados desde hace demasiado tiempo.

El punto de partida del proyecto fue una colaboración entre Médicos del Mundo, el diario *La Rue* y la asociación Ne Pas Plier. Se trataba de pedir a un grupo de personas en situación de precariedad que produjeran imágenes sobre la dificultad de acceso a la atención sanitaria, con el objeto de recopilar materiales visuales destinados a una campaña de sensibilización pública. De este modo Marc Pataut intentaba superar las contradicciones de la imaginería humanitaria, que aliena en un sufrimiento, hecho espectáculo, a las mismas

personas a las que pretende ayudar. Más allá de esta posibilidad de aplicación inmediata se perseguía otro objetivo más ambicioso: constituir un fondo de imágenes de la ciudad tal como la viven los más desfavorecidos, los que casi nunca tienen acceso a los medios de representación; continuar la tradición de la fotografía documental que va de [Eugène] Atget a [Robert] Doisneau, pero a partir de un diálogo ampliado; aprovechar este trabajo para intercambiar experiencias de manera que todos los interlocutores adquirieran conocimiento, autonomía, capacidad de expresión y comunicación.

Marc se puso en contacto con los vendedores de *La Rue* y les explicó el proyecto. Los que aceptaron participar, no más de una decena, iniciaron la búsqueda de imágenes con las cámaras desechables que les facilitaron para ello. Desde las primeras fotografías se puso de manifiesto que el tema, por su carácter excesivamente abstracto, resultaba imposible de captar para la gente poco habituada al manejo de la cámara. Sin embargo, lo que aparecía en las imágenes era muy sorprendente: una búsqueda de verdad y de expresión personal en un entorno urbano de uso habitacional, no solo de tránsito y decorado. Una visión interior, íntima, de la condición de exterioridad radical que denominamos "exclusión". A la luz de estos primeros resultados, que confirmaban el profundo alcance del proyecto más allá de su aplicación inmediata, se decidió continuar la experiencia en una línea ya totalmente experimental, como una búsqueda individual y colectiva en el territorio ignoto de la existencia urbana. Durante un período aproximado de un mes, los vendedores convertidos en fotógrafos deambularon con sus cámaras en busca del sentido que podían crear, de la ira o la felicidad que podían

expresar, de los mensajes visuales que podían lanzar desde el nivel de la calle donde habitan o desde el subsuelo del metro que los aspira cada día en trayectos sin fin.

Los resultados de la primera fase del trabajo circulan hoy en un pequeña "caja de imágenes"¹ que presenta nuevas perspectivas del universo de la precariedad. Pero la búsqueda dista mucho de haber concluido, y las imágenes presentadas en la "caja" perderían su incipiente sentido si se relegasen a las paredes de un museo. Sería un ejemplo del "no quiero saber nada de eso", según la fórmula de la negación denunciada por [Jacques] Lacan. Pues una exposición precipitada reduciría casi inevitablemente estas imágenes a su contrario: el voyerismo posmoderno de tantos artistas-fotógrafos profesionales, que buscan el escalofrío efímero de la privación y la escoria para ocultar los compromisos más duraderos. En cambio, sería posible franquear la puerta del inconsciente social y ver la ciudad contemporánea, lenta y plenamente, desde una perspectiva distinta de nuestra mirada ciega.

Urbanistas, sociólogos y asistentes sociales tendrían mucho que aprender de esta mirada desde abajo, que transita a ras de suelo, que se cuela furtivamente a través de los cristales o los barrotes. No porque en ella fueran a encontrar información complementaria, una técnica psicológica, un remedio para atenuar el dolor. Lo que podrían aprender es un modo muy particular de relación que genera autonomías recíprocas. Si Marc Pataut interviene aquí como artista, es porque se abre a ese modo de relación en la que toda la expresividad del otro, desde el placer y la risa hasta el *pathos* y el cinismo más sombrío, es un signo en el juego lúcido de una interacción que, en el fondo, gira en torno al destino ciego





pp. 2, 11
Leonardo Arribas. *Historia de amor*, boulevard de la Villette, cerca de la place du Colonel Fabien, París, 3 de noviembre de 1996

Es una historia de amor entre dos perros que se llaman. Este es el perro del mecánico de al lado. Me dijo que era su novia allá en el cuarto piso. Me encanta la imagen. Cuando era más joven, tenía una cámara. Siempre quise sacar fotos de situaciones extrañas.

pp. 3, 10
Antonios Loupassis. *La luz apaga todo*, rue de Flandre, París, octubre de 1996

Me gusta esta imagen porque la luz apaga todo. La gente va y viene, desaparece. Es felicidad y el infierno. Esperanza y desesperación. A la luz, todo desaparece.

p. 4
Antonio Loupassis, Sin título, rue de Tanger, París, 31 de octubre de 1996

pp. 6-7
Antonio Loupassis, Sin título, rue de Rivoli, París, 28 de octubre de 1996

p. 9
Antonios Loupassis. *La vida moderna*, rue de Tanger, París, 31 de octubre de 1996

Son basura. Monumentos de la vida moderna. Una escultura impuesta. No hay camuflaje. No es bonito. No es nada, eso es todo. Es real. Simplemente, existe.

y la voluntad de vivir. Para los vendedores de *La Rue*, este juego es visiblemente una manera de recuperar y reforzar su autonomía. Para Marc, y quizá también para nosotros, los espectadores, el efecto es similar: el juego compartido de la expresividad es una manera de abrir los ojos, de anular la exclusión social. Desde el inicio de la crisis se estrechan los horizontes y se cierne un cielo plúmbeo sobre la vida colectiva. La brecha entre las condiciones sociales se transforma, incluso para las personas bien intencionadas, en un estrecho pasillo de la visión, como si estuviéramos completamente rodeados de superficies reflectantes, de paredes lisas de metales indistintos, alineados como las columnas de un periódico que se prolongan hasta el infinito. Los medios de información, las múltiples técnicas de visión son pretextos para no ver. En cambio, aquí cada fotografía, al hablar de la vida y del entorno de un sintecho cualquiera, con sus grandes fondos de colores y sombras, describe ese terreno compartido donde la libertad de cada persona ya no es separable de una condición común, compleja y contradictoria, pero no necesariamente rota y fragmentaria. Siempre se habla de soluciones para “integrar a los excluidos”. Esta labor de intercambio y autonomía recíproca, llevada a cabo con un equipo más amplio y trasladada al espacio público, mostraría lo que los urbanistas, sociólogos y asistentes sociales empiezan a comprender desde hace cierto tiempo: que la integración social se produce a los dos lados de la barrera, por encima y por debajo de los umbrales de pobreza. Los testimonios fotográficos, a veces corroborados con textos y entrevistas en vídeo, trasladarían este mensaje al público.

Los trabajos artísticos en contacto directo con la realidad social disfrutan hoy de cierto predicamento entre el público, cada vez más sobrecogido por la evidencia insoslayable de

que la “crisis” es, en verdad, un cambio de régimen económico, y de que nada volverá a ser como antes. Es importante aprovechar el momento para presentar proyectos experimentales como este, que se sitúa deliberadamente en la zona de máxima ambigüedad entre la intervención social y el arte contemplativo. El desafío institucional es de magnitud considerable: ¿será posible organizar exposiciones de arte que no solo reflejen, sino que prolonguen, una labor de diálogo que vaya más allá de la figura del artista único? En el ámbito del arte contemporáneo hemos visto que una “actividad artística” concebida inicialmente como un proceso de experimentación intersubjetiva puede reducirse fácilmente a sus despojos, es decir, a los accesorios plásticos de un acontecimiento cuyo único valor es el de haber sido “original” en un determinado momento de la historia del arte. La incitación de prolongar la experiencia desaparece en aras de una contemplación estética e historicista. Un artista por sí solo a duras penas puede evitar esa reducción, puesto que se halla profundamente inscrito en las tradiciones culturales. De hecho, en los museos todavía perdura la fijación acerca de la soledad del artista y su libertad privativa. Por el contrario, convendría generar una dinámica más amplia, capaz de implicar a todo un conjunto de actores sociales —investigadores, movimientos asociativos, “excluidos”, asistentes sociales, responsables culturales— en el esfuerzo de generar prácticas de producción y recepción en las que el trabajo intersubjetivo, capaz de trascender las diferencias de clase y de condición social, ya no se perciba como una disolución de la autonomía y del poder innovador del arte.

Lo que busca Marc Pataut, tanto en ese trabajo con los vendedores de *La Rue* como

en otros proyectos suyos, es exactamente eso: un nuevo espacio cultural para la fotografía de tipo documental, más allá de la práctica individual del libro, al margen del reportaje que ya no existe en el periodismo actual, al margen de la competencia internacional de las galerías y los museos, que anula el alcance social del trabajo. Un espacio de exposiciones y de debate público que se abra a los conocimientos sociológicos y urbanísticos, pero sin reducir la autonomía de expresión de los sujetos-participantes. Un espacio de creación colectiva que empiece a responder al fatalismo del todo-económico. En la Francia actual, con un gobierno de izquierdas, en un momento en el que el público está profundamente sensibilizado por la degradación de las condiciones de trabajo y de vida, y particularmente en el parque cultural de La Villette, dedicado, por su emplazamiento en la periferia de la ciudad y por la voluntad de su equipo y de su dirección, a una labor de experimentación social, la creación de este espacio cultural parece de nuevo posible.

1. Se refiere a la exposición itinerante que se organizó con el *Char du chomage* de Ne Pas Plier [N. del E.]

Manuscrito originalmente como “Photographes de la rue”, enero de 1998.



Christ à l'Œuvre

MOBILITÉ VOYAGES





Handwritten graffiti in pink and purple colors, including stylized letters and symbols.

Handwritten graffiti in light blue and purple colors, including stylized letters and symbols.

Large handwritten graffiti in blue, consisting of stylized letters.

Handwritten graffiti in red and purple colors on a metal shutter, including stylized letters and symbols.

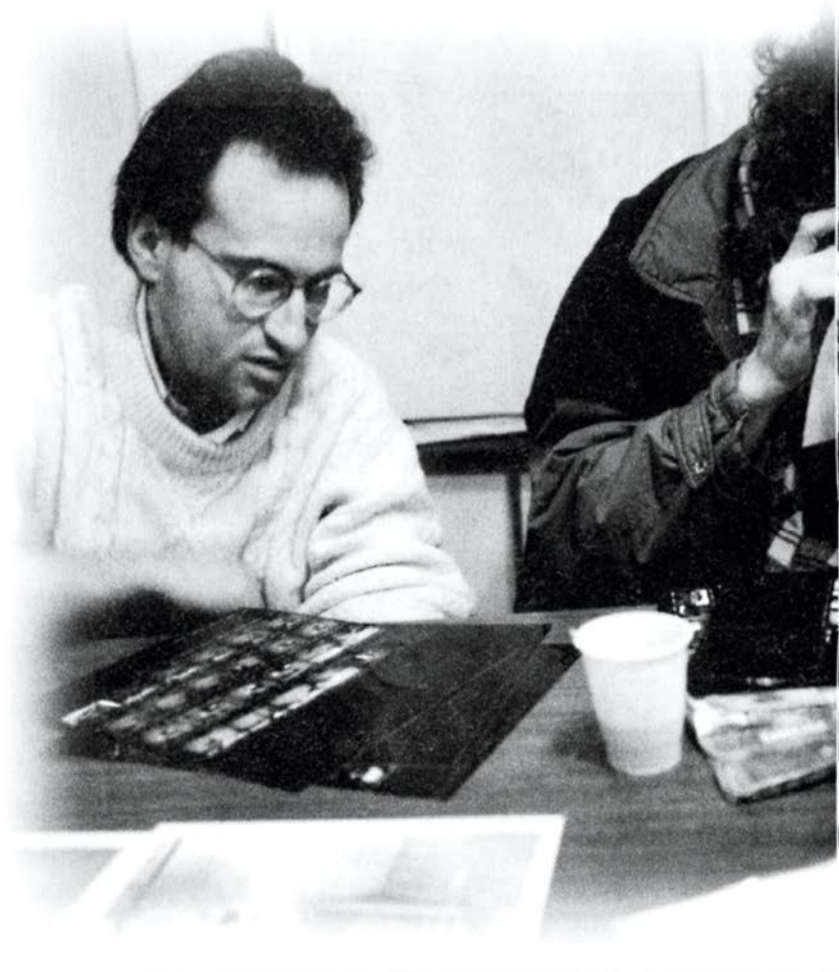


**Albert Vannier, Tuileries, Paris.
2 novembre 1996.**
« Le robot a pris mon travail mais pas les charges. John Mitchell, de l'association 4 X 8, défend la réduction du temps de travail et la taxation des machines. »



Antonios Loupassis

**Antonios Loupassis, Paris,
rue de Tanger. 31 octobre 1996.**
« Ce sont des déchets. Des monuments de la vie moderne. Une sculpture imposée. Il n'y a pas de camouflage. Ce n'est pas beau. C'est rien, c'est tout. C'est réel. Ça existe, simplement. »



Du paysage à la parole

La cuadratura del círculo. Interrogantes para un proyecto artístico en el ámbito social

Brian Holmes

Desde el momento en que la fotografía prescinde de los objetos y los paisajes para enfocar a las personas, requiere la participación del otro, se transforma en diálogo. A lo largo de su trayectoria, Marc Pataut ha recalcado la importancia de la dimensión dialógica de la fotografía para formular una práctica a la vez artística y política, abiertamente militante en las acciones de la asociación Ne Pas Plier, atravesada por una reivindicación más sutil en sus proyectos personales. Basándose en el documental para descubrir incipientes procesos de transformación individual y social, definió un método de intervención que desplaza el trabajo artístico del ámbito estrictamente estético y museístico hacia otros públicos, otros usos y disfrutes, otras interpretaciones. En nuestro tiempo, con el apremio de la crisis social e institucional, este enfoque empieza a interpelar a un público relativamente amplio y a algunos responsables culturales que se preocupan por los problemas del paro y la exclusión. El resultado es que el trabajo, realizado “por encargo”, se enmarca en una encrucijada entre el arte y la política, entre lo social y lo cultural. En el coloquio abierto a partir de su trabajo de Sallaumines se tratará de abordar esta práctica en sus cuatro facetas, *artística*,

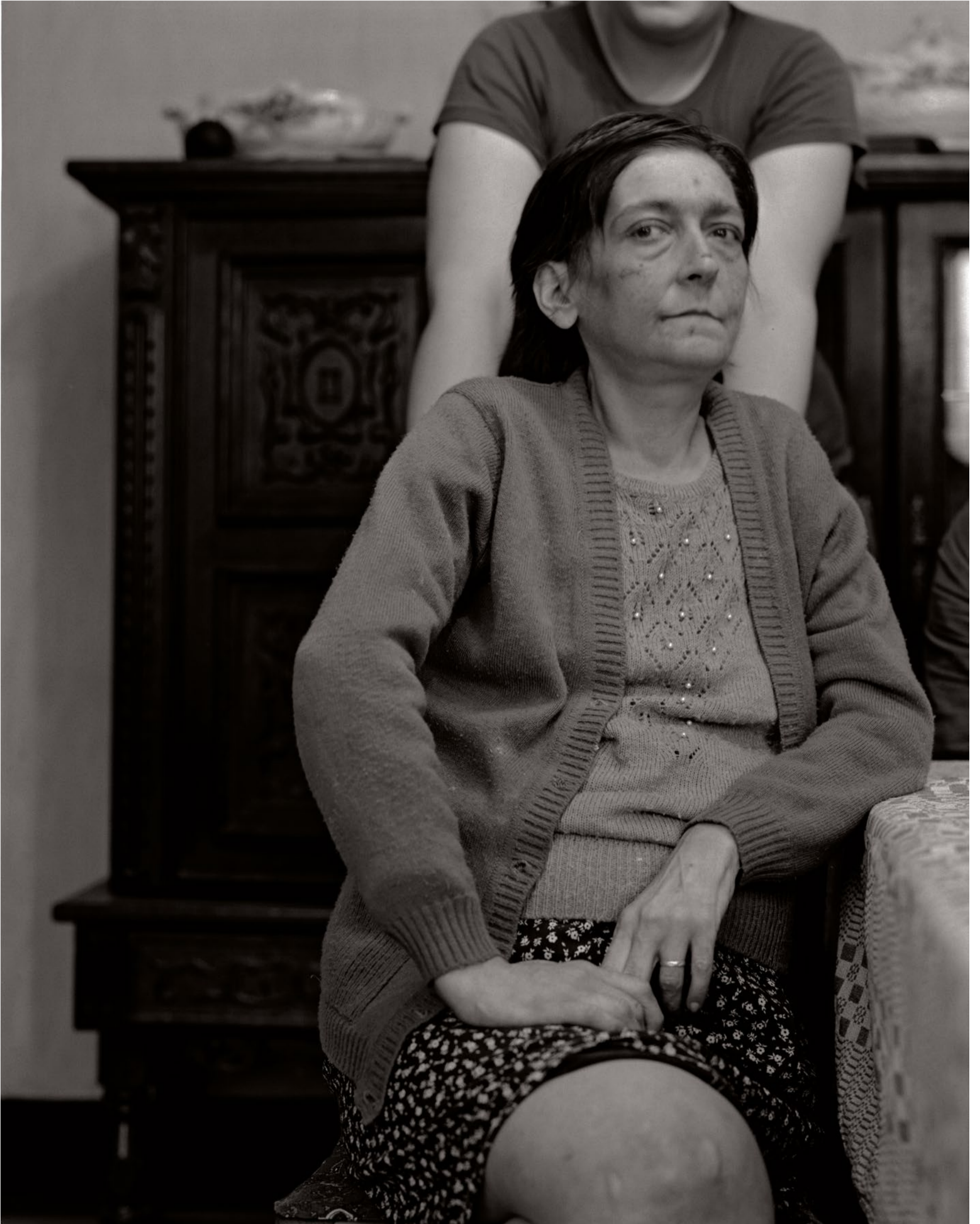
política, cultural y social, intentando profundizar en sus complementariedades, sus conflictos y sus posibles interrelaciones.

El proyecto de Sallaumines asume el riesgo de la experimentación artística en el campo de los servicios sociales en colaboración con los profesionales del sector. Durante la primera fase del trabajo, Marc Pataut decidió elaborar una serie de folletos sobre el tema general de la herida, combinando el retrato fotográfico con testimonios grabados y transcritos. Este proceso respondía al doble objetivo de implicar a algunos habitantes de Sallaumines y alrededores, principalmente parados, beneficiarios de una renta mínima de inserción, jubilados, jóvenes en riesgo de exclusión y ciudadanos indocumentados, en la creación y difusión de las obras, propiciando a la vez el acercamiento del artista y de su equipo al mundo cotidiano de la región, con sus interlocutores locales y su historia particular, tan difícil de captar para los foráneos. Fiel a sus costumbres, Marc Pataut adquirió el hábito político de interrogar a sus interlocutores sobre las condiciones de su existencia y sus actitudes frente a los problemas de la vida. Con el tiempo, esta investigación debería dar lugar a una exposición fotográfica y a una

publicación, eventualmente en forma de periódico, con profusión de testimonios recogidos *in situ* y textos teóricos útiles para abordar no solo la cosa artística, sino sobre todo las cuestiones económicas y políticas planteadas en las reivindicaciones de quienes figuran e intervienen en primera persona en los folletos. Es decir, el arte, aquí, es cualquier cosa menos inofensivo, neutro, abstracto. Su objetivo es reactivar el diálogo en un terreno concreto, no aportando certezas ni ideas preconcebidas, sino una transparencia auténtica y una búsqueda de ideas y actitudes novedosas, latentes en la interacción entre el artista y el conjunto de los participantes del proyecto, a pesar de las dificultades o contradicciones que puedan surgir en el proceso.

Los resultados de la primera fase nos permitirán plantear un conjunto de preguntas capaces de contribuir a la articulación de la siguiente fase. Más en general, trataremos de profundizar en la comprensión de los desafíos y las posibilidades de un trabajo artístico en la confluencia de una multiplicidad de lógicas, más allá del criterio de la mera evaluación estética. Los siguientes interrogantes pueden vertebrar este debate, que planteamos del modo más abierto posible.

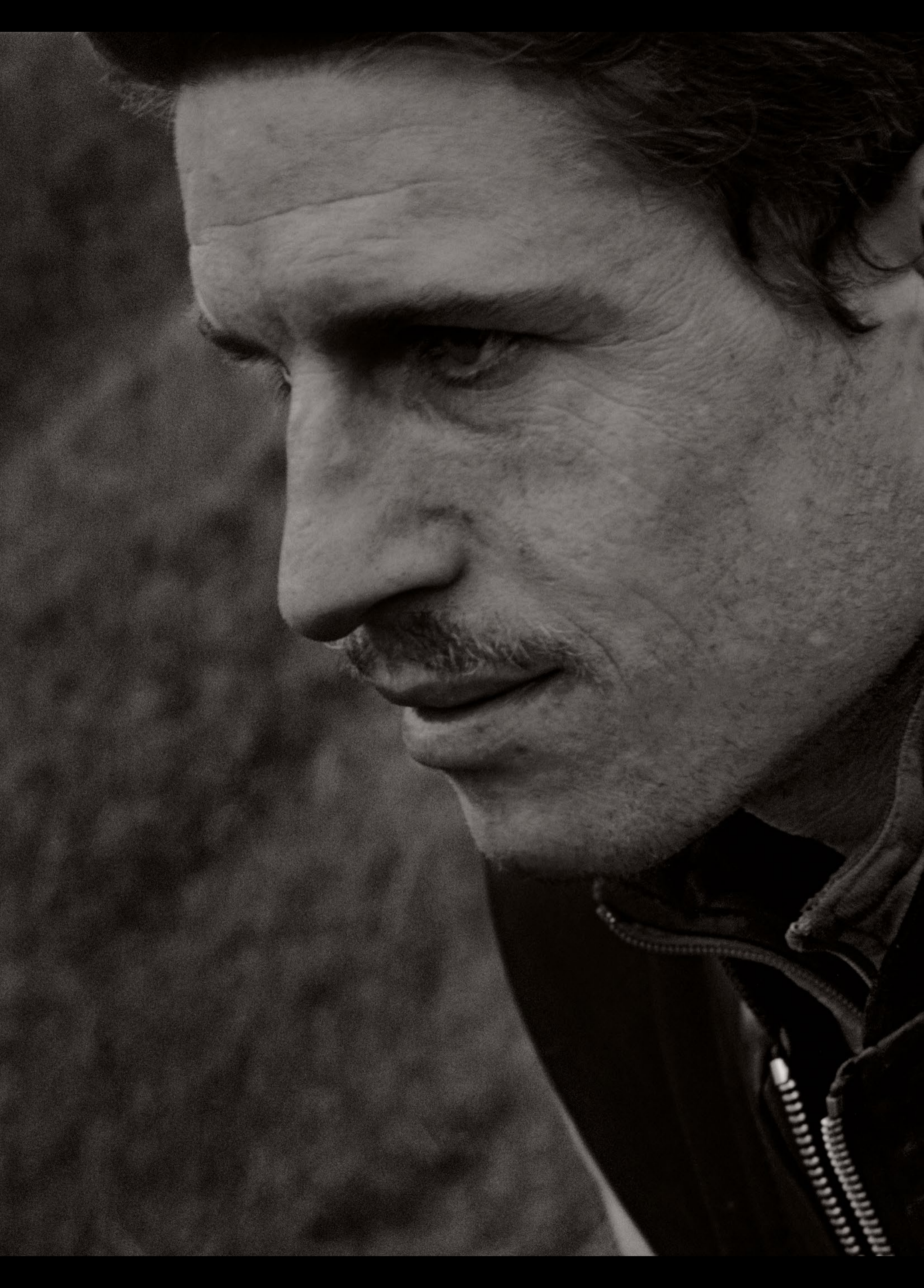




















pp. 2, 4, 6, 7, 9, 11

Du Paysage à la parole, 21 de marzo de 1998, Billy Montigny, panorámica del sector del pozo 10 de la compañía minera Courrière desde el escurial nº 101, en compañía de Laurent Letor. Montaje original de nueve copias fotográficas y nueve folletos

pp. 3, 5, 8, 10

La table [La mesa], entrevista a Mark Ligocki en casa de su hermano Wadek, rue de Dijon, sector del pozo 10 de la compañía minera de Courrière, Billy-Montigny (Francia), montaje de cuatro copias fotográficas, realizado con motivo de la exposición *Marc Pataut / Humaine*. CRP-Centre Régional de la Photographie Hauts-de-France, 12 de mayo-30 de septiembre de 2012

Dominio artístico

¿Cuáles son las referencias históricas de un trabajo artístico que trata de compartir el poder de representación, transformando la relación con la obra, el arte, el artista, etc.?

¿Qué relaciones pueden establecerse entre procedimientos de diálogo y formas plásticas?

¿Hasta qué punto la autonomía contemplativa del objeto artístico puede trasladarse a la autonomía activa de la expresión de una opinión política?

Dominio cultural

¿Cómo exponer un trabajo sobre la relación social y política de forma que se amplíen los públicos potenciales?

¿Cómo tratar el estatus del autor en un trabajo dialógico que abarca el documental y el testimonio?

¿Cómo definir y defender la autonomía de una institución cultural cuando los proyectos presentados transgreden los límites habituales de la ficción, la abstracción y el imaginario?

Dominio social

¿Qué formas y procedimientos de intervención artística son más aptas para contribuir verdaderamente a la realización de los participantes? ¿Hay públicos o interlocutores especialmente apropiados?

¿Con qué criterios cabe evaluar la repercusión social de un trabajo artístico?

¿Cómo reaccionar a las expresiones críticas de los usuarios que participan en un trabajo artístico?

Dominio político

El uso de la palabra, representada por un trabajo artístico en colaboración con ciertas personas, sobre cuestiones de ámbito local y nacional, ¿puede dinamizar la participación de los ciudadanos en la vida política local?

¿Cuál es la distancia y/o la proximidad que conviene mantener con respecto a un artista cuyo trabajo no consiste en representar el poder, sino en favorecer la expresión ciudadana?

El surgimiento de conflictos relativos a las cuestiones del reconocimiento de las personas, la igualdad de estatus y la justicia social, ¿hasta qué punto constituye una ocasión u oportunidad para elaborar y actualizar un programa de partido?

Manuscrito originalmente como "La quadrature de cercle: Questions pour un projet artistique sur le terrain du social", abril de 1998.

LAOTIL

Sandra Alvarez de Toledo

Sábado 7 de noviembre de 1998. LAOTIL. Me quedaré con su nombre. La extrañeza absoluta del lugar, del que yo no sabía nada, no debía saber nada, me indujo a llamarlo así: LAOTIL. Estaba Laos, por supuesto, lugar lejano, exótico —lo lacustre, digamos—, exógeno [DRAE: (de *exo-* y *geno*). adj. De origen externo. *Biol.* Dicho de un órgano: que se forma en el exterior de otro, como las esporas de ciertos hongos. *Geol.* Dicho de una fuerza o de un fenómeno: que se produce en la superficie terrestre]. La suspensión del final en “IL” le confería un aire travieso. Hoy flota luminoso, favorecido, junto a su “verdadero” nombre: LA HAUTE-ÎLE.

Niebla densa. A través de la cinta de muselina con la que Marc me ha vendado los ojos —no verás nada, no sabrás nada, no pensarás nada—, se filtra el halo dorado del sol tras la bruma. Circunvalación interior, el cuerpo se inclina hacia la derecha, hacia París. La Villette, La Géode, los molinos de Pantin, Samsung-Toyota, AGFA-TDK, puerta de la Chapelle, los grandes zombis proyectan sombras sobre la muselina. Después, nada más antes de Bofill, en Marne-la-Vallée, gigantesco muro acolchado, silo medieval disuelto en la bruma, vuelvo a ver (mentalmente) Noisiel, la chocolatería Menier (la elisión de la u, el chocolate MeUnier de nuestra infancia, todavía me incomoda), hiato, hablemos, no estoy de humor para hablar ese día, casitas con jardín, Neuilly-sur-Marne, los compañeros de Emaús, ¿ya había estado ahí o no, con Michel Vincenot, llamado Chérubin, para comprar aquel buró de formica hace quince años?

Caravanas frías, apiñadas unas contra otras al otro lado de la alambrada. Especie de cabañas, pues la gente —¿qué gente?— viene aquí el fin de semana a descansar. El gallo de esta veleta ya no volverá a girar, oxidado. El Marne está a la derecha, a lo lejos, no se ve. El canal es salobre. Una barcaza inmóvil, con un coche en la proa, remueve esta sopa opaca. Hace frío. Marc camina delante de mí, a paso ligero, con sus zapatones negros todavía limpios.

El camino de sirga está ligeramente elevado. Un bosque estrecho desciende en suave pendiente hacia un camino paralelo. ¿Atajos abiertos por quién? Nada es hermoso, todo es frágil, confuso, detalles. Cascadas de matorrales parásitos, chozas, cofias gigantes, formaciones antropomorfas, salvajes, delicadas. Los entramados salen al asalto de los árboles. Entramados, túmulos, justo la forma del cuerpo de un hombre acostado. Este árbol no es un roble: tiene las hojas dentadas, pero demasiado pequeñas. ¿Son nenúfares esas grandes hojas verdinegras a la orilla del agua? No podemos nombrar. Un puente emerge de la bruma. Me encamino hacia una barrera de hierro y alambres de púas. La masa del hospital de Ville-Évrard, a lo lejos entre la bruma y al otro lado de los árboles. Silencio. Me envuelve una cúpula de lluvia fina. Vuelvo sobre mis pasos. Al otro lado del puente el camino está pavimentado, estuvo pavimentado. Pavimentar la carretera de los locos hasta los campos cultivados.

Algunos pasos (¿cuáles?) han trazado caminos entre las zarzas. Signos, juego de pistas: un cordel atado marca un paso entre dos

ramas. Hay troncos apilados al pie de un arbusto. Tú ve a la izquierda y yo a la derecha. “¡Marc!” Hay una forma, allí otro túmulo de hojas secas. Si hay alguien allí, yo molesto. Avancé un poco. Hay unas botas. Marc se me adelanta y dice: “Buenos días”. Evidentemente había que dar los buenos días. Una tienda. Justo la forma del cuerpo de un hombre acostado.

No se mueve. Una cara en el suelo, con una aureola de pelo musgoso. Marc se agachó delante de la tienda, en posición de entrevista. Las preguntas son precisas, técnica y psicológicamente. El ritmo es bueno. El tipo habla. Dice cosas. Sabe que no trata ni con un sociólogo ni con una asistente social. Se aproxima, acerca el cuerpo a su cara. Sus botas de goma, bolsas de plástico llenas y latas de comida de perro a la entrada de la tienda, todo está ordenado, nítido. ¿No pasas frío? Por encima de 5 °C se está bien. El viento se aguanta. La lluvia es más difícil, húmeda. La RMI (Renta mínima de inserción), sí. La salud, todo bien. ¿Cómo te llamas? Patrick (¿por qué se pregunta siempre el nombre y nunca el apellido?). Venía allí cuando era niño, con su madre y su hermana; volvió hace algún tiempo, cuando su hermana se marchó... “Yo era guardia de seguridad en los grandes almacenes de ahí al lado, Mammouth, ¿los conoce? Ya no se llaman Mammouth, ¿qué nombre tienen ahora? Escucho la radio. ¿Los libros? Demasiado caros. ¿Qué libros? La colección Voici, ¿la conoce?, está bien, esto. Los coipos vienen por la noche, les doy de comer, pero no tengo muy claro que les gusten las latas. Y nada más, aparte de eso, nadie. Sí, los homosexuales son un asco, los hay a montones por todas partes, se citan por aquí cerca, ahí... ¿Los locos? Ya no hay.” Le gustaría comprarse una bicicleta. Una bici de montaña. Cinco mil francos. Para ir a Burdeos, a las Landas. Marc saca fotos, muchas, sin dejar de hablarle. La cara sigue ahí, pálida, entre los dos paños de la cortinilla blanca. Cabeza cortada en el suelo en el bosque. Solo tienen vida los ojos negros, febriles. Ni siquiera una mano. Uno de estos días pasaremos a verlo. Marc, por supuesto, le llevará libros la próxima vez, no la colección Voici, que debe de ser malísima.

Ahora llueve. Vamos a seguir por ahí. No hay camino. Levantar las rodillas para aplastar las zarzas. Desprenderse de la alucinación de la cara del ermitaño. Retiro fantasmagórico, absurdo, en las inmediaciones de la ciudad. El Marne se ha desbordado; discurre veloz, impulsado por la corriente; en las orillas se estanca, hostil, frío. Hay que dar media vuelta. Yo camino delante, a buen paso. Patrick sale del bosque, casi un *playboy*, alto (¿dónde se plegaba su cuerpo?), vigoroso, pantalón vaquero zapatillas cazadora gorra que sujeta una pelambarrera de chivo. Camina a grandes zancadas tirando de un carrito de la compra de tela marrón. Va al Mammouth. “Por cierto, a los homosexuales los vi el otro día, así desnudos, dando vueltas sobre sí mismos...” (y él da vueltas sobre sí mismo) —imagino cuerpos macizos dando vueltas a la intemperie, una invocación al sol en la gran llanura de LAOTIL, vuelvo a ver a los hombres desnudos como monos sobre las rocas a orillas del mar en el extrarradio de Atenas—, sus ideas fijas resuenan en el silencio, miro a Marc, no dice nada, me mira, Patrick se adentra en el camino ancho paralelo al bosque, su





silueta se curva como preparándose para una larga caminata habitual.

Bordeamos la orilla del canal por un camino estrecho que cae en vertical, el suelo se hunde aquí o allá, ten cuidado, Marc levanta a cada paso la gran masa de barro pegada a sus talones, como si llevara raquetas de nieve. El camino se ensancha, aprieto el paso para volver, hace frío, el sol no ha llegado a salir, los nenúfares erguidos sobre sus tallos han bajado la cabeza de gamuza negra, sucias viudas desconsoladas a la orilla del agua. Me gustaría ver Ville-Évrard, enganchar un mojón de piedra, un peso muerto, al territorio móvil de LAOTIL. Tan solo tengo esa masa borrosa al otro lado de la barrera de hierro.

Lunes 14 de diciembre de 1998. Nos veía recorriendo el mismo trayecto, exactamente el mismo, el mismo itinerario, los mismos gestos, las mismas imágenes, el bosque apenas se habría movido, unos colores, ramajes doblados aquí o allá, minúsculas variaciones, comprobar si Patrick seguía allí, todavía vivo, ¿habrá resistido el frío?, en caso afirmativo, cómo, su sitio estará vacío, ausente, y registrar esas minúsculas variaciones, abrirlas como se abre una brecha o alisarlas como una costura, disfrutar de ese espacio, sutil, entre dos recorridos semejantes.

Venga, volvamos, repitamos, no, no vamos a volver, vamos a Ville-Évrard. Ve allí, sigue al coche, te dejarán pasar. Plegado, pliegue según pliegue. Coge LAOTIL, la hondonada de Gorre, Gorre otra vez, el Bois Disa(?)ne —falta una letra en el plano fotocopiado de 1894— y el resto del territorio, y vuelve a plegar esta forma abombada sobre el huso de Ville-Évrard por encima del canal de Chelles, las dimensiones coinciden, la forma a grandes rasgos, la parte más profunda de la tierra pantanosa del Marne se desborda un poco sobre Maison-Blanche.

La verja está cerrada, los locos ya no van a los campos, ya nadie sale de Ville-Évrard por este lado. LAOTIL está desamarrado, territorio flotante y solitario allí a lo lejos. Un pequeño grupo recorre la valla, un enfermo camina delante, el otro cerca de los enfermeros de blanco. Los altos cedros sobre el césped cuidado frente a los edificios de principios de siglo del sanatorio, motivos *art nouveau* en cerámica verde claro sobre las fachadas. El depósito de agua se perfila en el bosque, circuito deportivo, carrera de vallas, barras paralelas, las bolas de muérdago han caído sobre la alfombra de hojas muertas verde agua, esta todavía está verde, aquella muerta, negra, una corona de espinas.

“Pasaban muchas cosas en el parque. A mí no me parecía tanto un espacio sumamente bonito cuanto un espacio sumamente animado. Sabíamos muy bien dónde se acostaban unos con otros, donde se traficaba con cigarrillos. Era alrededor de las estatuas, algunas de las cuales eran territorio y propiedad de micromafias. Había dos o tres personas que estaban siempre allí, que en nuestra mente estaban asociadas a ese lugar. He olvidado sus nombres pero recuerdo que tenían funciones un poco diferentes. En el parque había un personaje bastante inquietante, que controlaba el territorio de una estatua —no sé si existirá todavía— donde había mucho trapicheo de comida. No creo que eso haya bastado nunca para contrarrestar la hambruna, pero al menos había ese trueque clandestino, sin dinero: cigarrillos a cambio de hortalizas, un trozo

de carne, leche, todo lo que conseguían robar aquí y allá, a la administración. Y la prostitución... Todas estas historias quedaron en la clandestinidad; cuando yo era interna, cuando era médico-asistente no se hablaba de ello... Que los enfermos hicieran el amor era probablemente uno de sus únicos alivios afectivos. Había verdaderas parejas, pero como estaba prohibido —estaban las mujeres por un lado, los hombres por otro— se encontraban en el parque... Todo ocurría en este parque.” (Danièle Sivadon, fragmento de la película de Paule Muxel y Bertrand de Solliers, *Histoires autour de la folie*, 1993.)

Entramos. Hay cola frente al mostrador de venta de tabaco. Seres negros, amorfos, anamorfoseados, que se dan la vuelta una y otra vez lentamente. Nos abrimos paso hacia la izquierda, en la parte de cafetería. En la barra alguien me mira y me espera, yo no lo vi, su cara está muy cerca de la mía, no, me tendió la mano antes de atraerme hacia sí, una cara radiante de infancia, precisa, clara, que destaca entre las formas lánguidas, “un beso, un beso”, dice, ¡ah, eso es!, el beso, él espera, yo acerco la mejilla, nuestras caras se cruzan, ha dicho algo alegre después de besarme, ya no me acuerdo, la escena acaba ahí, cortada.

Fuera, la misma lentitud, la misma molicie. Hay una mujer que va de un pabellón a otro, llama a una puerta, aparece una cara al otro lado del cristal, se abre la puerta y la mujer entra, luego vuelve a salir, me roza sin verme y se aleja bordeando la verja, tras la cual un obrero en un tractor, gorra y *walkman* en la cabeza, trabaja un cuadrado de jardín entre dos edificios.

“Ya no hay nadie, nada más que cuatrocientos pacientes, la mayoría de los cuales recibirá atención cerca de su domicilio. ¿Qué será de Ville-Évrard? No se sabe... La granja, la Haute-Île, yo conocí esa época, hace solo diez años. ¿Por qué? Vayan a la SERHEP (Société d'Études et de Recherche Historiques En Psychiatrie), detrás de la capilla, en la segunda planta.”

SERVICIOS GENERALES. GASTROENTEROLOGÍA. Entramos en una galería negra, rezumante, por el lado izquierdo, algo más abajo, pasan voces silenciosas. El hueco de la escalera está pintado de rosa. En la primera planta la biblioteca está impecable, desierta, salvo por una joven que se acerca, soy nueva aquí... “¿Tienen algo de Deligny, por favor, o documentos sobre LAOTIL, la Haute-Île, la granja, el trabajo agrícola?”

SERHEP, Sociedad de estudios e investigaciones históricas en psiquiatría, a la entrada dos maniqués de celuloide de tamaño natural, traje de varón enfermo de hacia 1945, traje de enfermera de la misma época, qué elegancia ese paño azul marino, modelos de camisas de fuerza en la vitrina de la derecha —una voz detrás del biombo, “los soldados de la guerra del 14...”—, el retrato de Freud justo encima de una mesa metálica de contención, carpetas amarillas y verdes en el resto de las paredes. Poca cosa sobre la actividad agrícola. ¿Imágenes? Las imágenes están prohibidas, no se fotografía a los locos. Hay una en la que paca un rebaño de vacas en un campo grande colindante con un bosque. ¿El bosque de donde salía Patrick el otro día? No hay ninguna carpeta sobre la granja. Deberían ir a ver a André Roumieux. Me levanto. Veo ahí la carta, enmarcada, en una vitrina al lado de las camisas de fuerza, una carta escrita en tinta negra por una loca del sanatorio, dos letras tramadas, dos

pensamientos urdidos, uno horizontal, otro en diagonal doblando con cuidado el primero, escribo como hablo, como pienso, demasiado rápido, demasiado, demasiado complicado y tan sencillo a la vez, no le busques ningún sentido, mira los bonitos pliegues...

Pabellón de Artaud. Nombre: TRAMONTANA (n. f. tomado del italiano *transmontana* —se sobreentiende aplicado a *stella*— “estrella polar”, de ahí “norte” y “viento del norte”... La palabra se tomó prestada en francés con el sentido de “estrella polar”, ya en desuso, de donde provienen en la época clásica el sentido de “guía” y la locución figurada *perdre la tramontane*, “estar desorientado”). La verja está entreabierta. El largo edificio de piedra amarilla está desafectado. A lo largo del sendero serpenteante, pobre fantasía del jardinero, vuelvo a ver zigzaguear al hermano Francisco, el gran burgués impotente y paranoico de la película de Luis Buñuel *Él*.

La antigua zona de abono está abandonada, terreno baldío. A esta hora la cafetería está cerrada, el pasillo central está desierto. La granja está a nuestra derecha, frente al “Ayuntamiento”, con las banderas fuera. Detrás de nosotros, LAOTIL, mi querido LAOTIL. ¿Y Patrick? ¿Se ha quedado acostado todo este tiempo, al lado de su radio? Se aleja, pierde nitidez. Enfrente, justo antes del paso a nivel que libera a Ville-Évrard, el comedor moderno, una suerte de gran yate estibado de través a una ciudad encantada, y los edificios del siglo XIX, negros, pesados, anclados, antiguamente previstos para los alcohólicos.

Viernes 12 de febrero de 1999. Circunvalación este. Cementerio de Montmartre. Samsung/Toshiba. Mazda/Konick, vuelto recto. Bosch/Firestone. Panasonic. France-Soir, a lo lejos, Plaine Saint-Denis, Grands Moulins de Pantin. Montreuil/Rosny-sous-Bois. Jardines obreros a los pies de las barras de Rosny. A86, avenue Louison Bobet en Fontenay-sous-Bois. Marc conduce y yo tomo notas. No veo nada, tomo notas, anoto nombres, anoto sonidos, Auchan, Neuilly-Plaisance, Auchan Baobab (música). Neuilly-sur-Marne, reconozco el ayuntamiento acristalado. Bajamos. Plaza mayor vacía, luz blanca de invierno, quiosco al fondo. Dentro de un rato jugarán a los bolos. Camino de la esclusa, el puente, la carretera desciende suavemente. LAOTIL. La bruma ha desaparecido, la bruma nunca ha existido. LAOTIL irrumpe con crudeza. Barcazas y barcos de recreo amarrados en el Marne. Parking, coches, restaurante, club náutico. La luz lo ha revelado todo. Una organización triste, convenida. Reluce el césped. Marc ya ha salido, camina delante de mí, la bolsa de la comida azul atada a su mochila le golpea las corvas. Ante nosotros, el trayecto rectilíneo del canal de Chelles. El antiguo camino inmerso en la bruma de donde surgían los paseantes se ha ensanchado. Las sombras de los árboles caen en perpendicular y van a morir a la superficie del agua.

Enterrar, desenterrar. Hundo los pies en la ceniza todavía cálida de un fuego. El calor sube lentamente. “Cúbranse la cabeza de ceniza”, decía Anatole Dauman. ¿Qué duelo? Alrededor todo es gris, brillante. Tramo de canalización desportillado, el agua del canal se ha salido y se esconde allí, en un pequeño lago helado. El ramaje en el barro está envuelto en una escarcha translúcida que ha empezado a fundirse. Tesoro. Me he sentado un momento. El sol lo atraviesa todo. Resbalo en el barro. El barro recubre la ceniza de mis botas.

Las casas proyectan sus sombras simples en el Marne. A la izquierda, el camino más abajo de la carretera adoquinada de los locos. Camino

enlodado, surcado de huellas de pasos. Qué pasos. No se forma la imagen de los locos en los campos. Nadie habla. No hay imágenes. Marc se ha quedado atrás, lejos. Vuelvo a sentarme, espero. Ladra un perro a lo lejos. Ladra un perro, cerca, detrás del muro del restaurante de carretera, en la trascocina. El perro aúlla, aúlla a la muerte. El restaurante se vacía, muy rápido, la imagen se acelera bajo el efecto de una gran tensión, veo al personal de negro, ya solo quedamos nosotros, mi padre, mi madre y yo, tendré unos diez años, veo las palomas heladas en el brocal del pozo, “el abuelo acaba de morir, el abuelo acaba de morir”. El avión, cuyo ruido se materializa en rastro, pasa la esponja, lo borra todo. Espero otro ruido, algo, ya nada más. Ya no hay perros, las facciones se pierden, mis facciones se pierden, siento que mi figura se vacía, todo cede, el sol toca un lado de la nariz, cierro los ojos. “No quiero dinero, busco un ruido” (El niño ciego de la película de Mohsen Makhmalbaf *El silencio*). El ruido de una motosierra. Me tumbo, está detrás de mí. Me doy la vuelta, sigue detrás de mí. Fragilidad del lugar rodeado de ruidos por todas partes. LAOTIL, flotando, amarrado a los ruidos.

No hemos oído llegar la barcaza. Se desliza por el canal. ¿Por qué la miramos pasar, como vacas? Avanza entre los árboles. Se desliza la puerta corredera de la cabina del timón. ¡Está desnudo, está desnudo...! Es cierto, aparece un esbelto cuerpo cobrizo, un cuerpo alto y lozano de un guaperas rubio, totalmente desnudo, solo, en la cabina de su barco, en un precioso día de invierno. ¿Él qué ha visto? Dos seres vestidos detrás de los árboles mirándolo como vacas, tan pasmados que ha vuelto a cerrar la puerta corredera y el esbelto desnudo ha desaparecido rápidamente.

¿Marc piensa en Patrick? No dice nada. Yo sí pienso en él, lo veo, con su cabeza pequeña de San Juan Bautista en la escotadura de su tienda. Entramos en el sotobosque. La luz lo destaca todo. El bosquecillo es otro bosque. Las señales han desaparecido. ¿Aquí? ¿El emplazamiento de una tienda en este lugar? ¿Vivo, muerto? ¿Presente, ausente? Ninguna tumba, ningún tesoro. Existencia anónima, contingente. Ninguna memoria. ¿Todavía aquí? La luz nos delata, es la luz la que descubre esos árboles caídos. Nada. Desisto.

Paisaje al descubierto en la tierra pantanosa. Una gran excavadora amarilla, KOMATSU, excava y retira la tierra. Los arqueólogos van y vienen, se ponen de acuerdo, ¿qué hacen? Aparece Marc, sudoroso. Estaba buscándome, está pálido, me ha llamado, yo no lo he oído. Ha encontrado el lugar de Patrick, ya no está allí, apenas lo escucho, se acabó. Se ha puesto a charlar con el arqueólogo jefe. “Las prospecciones han bajado unos siete u ocho metros. Con la excavadora no se puede abrir un hoyo demasiado profundo, por motivos de seguridad y porque la capa freática está bastante alta: estamos a 1,80 más o menos. Alcanzamos los aluviones cuaternarios, donde obviamente no puede haber ocupación humana estructurada. Por encima de ese nivel pueden estar todas las ocupaciones humanas, al menos desde el año 10.000 hasta el 500 a. C., con interrupciones. Las ocupaciones estructuradas que nos interesan van desde el asentamiento de cazadores paleolíticos, del 12.000 al 10.000 a. C. hasta asentamientos más permanentes, cuando los pobladores pasan a ser agricultores. Aquí puede haberlos, en determinados períodos en que el clima era más suave, menos húmedo, en sectores que ya no eran inundables. También podemos tener asentamientos ligados a los ríos, pesquerías galorromanas o medievales. Aquí existen en potencia; también se sabe que no es posible reconocerlos en este





tramo, que no es más que un surco en una extensión de cincuenta hectáreas. El presupuesto no nos permite una sangría enorme...”

Cae la luz del día. La sombra cubre las orillas del canal. Arden fuegos cada veinte metros. Cuatro hombres con monos verdes van de uno a otro fuego, se cruzan. Marc ha seguido andando. Veo sus gestos deformados en las volutas de humo. Habla con uno de los leñadores, oigo carcajadas. Me acerco. La motosierra. De este fuego solo quedan cenizas, aquel todavía arde. La zanja, ¿para los arqueólogos? No, para pasar cables, el satélite. Mire el trayecto que hemos hecho en dos días. Todo es estrecho en la mirada del leñador; una cara de zorro pelirrojo, ojos amarillos, Robin de los bosques, ágil de pensamiento y de gestos. ¿Cómo hace usted para quemar toda esa madera gruesa y húmeda? Ponemos un neumático y rociamos petróleo. Hundo los pies en la ceniza todavía cálida. ¿Hay gente que venga a pasear por aquí? No mucha gente; nos encontramos un cuerpo el otro día. ¿Dónde? ¿En el bosque de allí? No, en el talud, cerca del canal. ¿Un hombre? Una mujer. ¿Ville-Évrard? No se sabe, la policía nos jodió, la cosa fue para largo.

Volver, rápido. El camino es estrecho entre el Marne y la alambrada que bordea el camping. Un hombre solo se dirige hacia un barracón en el extremo del camping. Camina con la cabeza baja al otro lado de la alambrada en sentido opuesto al mío, hacia LAOTIL. Lleva un traje gastado, arrugado. Lo vi, lo olvidé, lo imagino, nítido en su anonimato, nada o poco conforme consigo mismo. El Marne es opaco, denso, las barcazas y los barcos de recreo siguen ahí. Paseantes de club, jóvenes en bicicleta, fresco de una tarde de invierno. El mundo se recupera, se repone. El espacio se abre, unificado por la luz. Se acabó el enigma. Estamos tan cerca de LAOTIL, mi querido LAOTIL, y ya tan lejos...

En una noche la llanura quedó anegada. Cada vez hay menos inundaciones, aunque siempre habrá. Hoy el Marne está alto, ¿cómo es posible que haya subido tanto? ¿Ve cómo gira? En este meandro, en cuanto se desborda, toda el agua invade la llanura. Se pensó en subir la altura de la orilla, en plantar árboles, pero no se podía hacer nada: en cuanto subía, refluía por la hondonada que hay allí. En los años sesenta, hicieron sondeos para explotar una cantera de grava, pero no encontraron gran cosa y el ingeniero me dijo: sus terrenos son solo buenos para el cultivo. Para hacer pasar la autopista, hará cerca de veinte años, bajaron a cuarenta y tres metros y encontraron selenita. Yo no pude bajar, se marcharon y me quedé sin mi trozo de selenita de cuarenta y tres metros de profundidad. Y no iré ahora a buscarlo.

Nací en el departamento de Côte d'Or. Mi padre tenía una pequeña explotación agrícola. Yo no quería dedicarme a la agricultura, pese a haber pasados dos años en la escuela de formación profesional. Trabajé en una fábrica de quesos. En 1955 comencé el servicio militar en los Bomberos de París. Me quedé tres años. En el 58, cuando entré en Ville-Évrard, tenía veintidós años. Estuve siete u ocho años de servidor público, luego fui capataz y al final jefe de cultivo. Ya en los años sesenta se hablaba de suprimir la explotación. Me quedé en la granja treinta y un años, de 1958 a 1989. Cuando llegué, la granja empleaba a una docena de trabajadores y a cerca de cuarenta pacientes. El rebaño contaba con cincuenta vacas lecheras, sesenta marranas reproductoras, dos o tres verracos, y entre doscientos cincuenta y trescientos cerdos de cebo. Había dos porquerizas —una de cebo y otra de reproducción— y ciento treinta hectáreas de cultivos.

Se cultivaba hasta La Pointe de Gournay. No se hablaba de la Haute-Île, lo llamábamos la llanura, ir a la llanura. Salíamos de la granja, había una barrera, cruzábamos el puente del canal y bajábamos por allí. El camino que salía de Ville-Évrard estaba cubierto de piedras hasta abajo, hasta los caminos de tierra que llevaban a los terrenos de cultivo. Durante mucho tiempo tuvimos caballos para ocupar a los enfermos, caballos ya viejos y dóciles que terminaban sus días en el hospital. Los pacientes se encargaban sobre todo del trabajo manual. En época de siega había un equipo en la llanura, que cargaba la paja o el heno en los remolques, y otro que descargaba en los hangares bajo la supervisión de un enfermero-monitor. Para la cosecha de patatas, que a veces duraba un mes, llegábamos a juntar cien enfermos.

Se dividió el campo en parcelas. Había veinte hectáreas de maíz en una parte, y diez de trigo o quince de alfalfa en otra, para la rotación de los cultivos. Cada parcela tenía un nombre: Blanche chemise, la parcela de la Morgue, el Marais, la Justice, el Avenir. Había un huerto de siete hectáreas con frutales, era el terreno de abono. Dependía de otro jefe de servicio. Los cereales se vendían a la cooperativa agrícola de Corbeil. Para los animales se compraba pienso, que era más completo. Al final vendíamos todos los cereales; suponía una entrada de dinero inferior a lo que se gastaba en la compra de alimentos compuestos. Para el hospital solo nos quedábamos con las verduras, la carne de cerdo, la leche y la fruta. La granja siempre fue deficitaria. Si se mantuvo hasta 1989 fue en gran parte gracias a la ergoterapia: los médicos estimaban que el trabajo en la granja era beneficioso para los pacientes.

El jefe de cultivo había creado el puesto de los “colonos” en los años cuarenta. Vivían en la granja, que disponía de un refectorio y de un dormitorio común. Se les asignaba una tarea a cada uno y se los vigilaba. Los médicos o los vigilantes nos decían: mira, este de aquí estará bien en la granja. En los grandes pabellones de la época, como por ejemplo el pabellón de los alcohólicos, donde trabajaba el doctor Dublineau, había entre doscientos cincuenta y trescientos pacientes, había que tenerlos ocupados. Se intentaba; algunas veces, si al cabo de tres días la cosa no funcionaba, volvían a ingresar. Llegamos a tener ocupados hasta cuarenta, a los que dábamos alojamiento y comida. No eran siempre los mismos, iban rotando. A mí me tocaba decidir dónde meter a cada cual, si en el establo o en la porqueriza, según la corpulencia del tipo, sus aptitudes, etc. Teníamos sobre todo a enfermos etílicos. Entre ellos, varios peones agrícolas. Neuilly-sur-Marne era una zona de mucha horticultura. Las cosas han cambiado, ¿qué hacemos ahora? Yo incluso diría que la locura no es la misma que entonces.

Cuando bajó el número de pacientes, fui reduciendo progresivamente algunas actividades. La mano de obra disminuía, el material envejecía, se decía que a la granja le quedaban solo unos años de existencia, ¡no lo sabíamos! Alguien debía tomar una decisión. Cambié los principios: suprimí la remolacha y la patata, que exigían muchísima gente; hacíamos dos siegas, en julio la del trigo, en otoño la del maíz. Eso partía las vacaciones. Los últimos quince años llegamos a cosechar ciento diez quintales por hectárea, cuando la media nacional era de sesenta. Hay que decir que la tierra era excelente para el maíz; para el trigo era un pelín demasiado húmeda, lo cual favorecía las enfermedades criptogámicas; hubiera sido necesario utilizar tres fungicidas. Yo viví dos o tres inundaciones: bastaba con cinco o seis centímetros, el agua no se iba, el terreno no es

llano. Si antes del invierno no se había hecho la labranza, era imposible remover la tierra; era hormigón, trozos de bordillo. Lo de los tipos que vivían en cabañas lo he visto siempre; a menudo eran antiguos enfermos de Ville-Évrard que volvían al lugar. No nos molestaban, les dejábamos hacer. Me acuerdo de dos que vivían juntos. Yo tenía un pequeño huerto; un día llego y veo que se lo han llevado todo, los tomates, las patatas, los melocotones; voy a verlos y me los encuentro durmiendo a orillas del canal; encontré todo en sus bolsas y les di uno de esos correctivos... Más tarde mataron a un compañero suyo y lo arrojaron al canal: lo encontraron en la esclusa, era un antiguo paciente de Ville-Évrard. La policía judicial de Neuilly fue a buscarlos, ingresaron en prisión y nunca más se supo de ellos.

Con el paso de los años, la granja y el hospital se revelaron incompatibles. ¡Se dice que el director de hospital psiquiátrico de la región de París rechazó el puesto de director de Ville-Évrard cuando supo que había vacas! Las últimas cosechas de maíz se hicieron en otoño de 1989. Cuando la granja se clausuró, el 31 de diciembre de 1989, la Dirección nos reconvirtió. Con una veintena de compañeros, me ocupé del mantenimiento general del hospital. “Colgué mis botas” y mi manojito de llaves el 1 de junio de 1998. He vuelto a mi Borgoña natal, y me llevo como recuerdo la triste imagen de un hermoso erial. Mis dos hijas nacieron en la granja; una trabaja en Ville-Évrard, en el servicio de tutelas; la otra en la unidad de cardiología de la Salpêtrière. (Michel Boudefroy, jefe de cultivo de la granja del hospital de Ville-Évrard entre 1958 y 1989)

Miércoles 31 de marzo de 1999. Tomar hacia LAOTIL a la inversa, por la entrada de la N34, después de Maison-Blanche, tomar hacia Castil a la inversa, allí donde se juntan el canal y el Marne. ¿Cómo escribir a la inversa? ¿Otra historia? Sin embargo ahí está Patrick, el mismo, en el centro, exactamente en el centro. Hacia él nos encaminamos. Hace un día soleado, y cálido; todo es nuevo, irreconocible.

Me oriento con la barra blanca. Se desplaza. El canal está cerca, bajo la rampa que conduce al puente. La sombra del puente titila en la superficie del agua. Hay que franquear la barrera, que está absurdamente cerrada. Hace calor, y vamos vestidos de invierno. “En este sitio no urbanizado, no es posible garantizar la seguridad de los bienes y las personas, principalmente por los riesgos de hundimiento de las orillas del Marne.” Camino detrás de Marc. Me paro a leer el cartel que anuncia las excavaciones arqueológicas. No leo. Todo me aburre, disfruto del sol. Las orillas del Marne son blandas, tienen razón. El nivel del agua ha bajado. Las raíces están al descubierto, color de barro, harinosas, y los grandes troncos llevan la marca de las crecidas. Por el camino que bordea el río hay árboles en flor, flores blancas, musgosas, flores de primera comunión. Sigo con la vista el recorrido de una rama que se divide en dos y atenaza un roble tumbado, hasta confundirse con él, ya en sí fagocitado por la hiedra, hiedra viva, verde, y hiedra muerta, rosa. Todo es verde y rosa. El invierno ya no está. LAOTIL tampoco.

El Marne se estrecha en este lugar. Las barcazas amarradas al otro lado parecen cercanas. El camino que bordea el río se ha perdido en el barro cerca de la ribera. Se reabre enseguida hacia la derecha y desemboca en un claro. Hay troncos esparcidos por el suelo.

Los otros son blancos, descortezados, las ramas rectas tachan el azul del cielo. Escritura desgarrada, equilibrios precarios, ceremonias secretas; vida propia de la naturaleza, extrañeza del visitante. Velocidad de los fenómenos naturales, lentitud de la descripción.

Salimos del claro por un arco. Al fondo, túmulos de arena. La zanja ha llegado hasta aquí. A pleno sol. Lugar de un crimen, estamos al descubierto. Los arqueólogos no están, la tierra seca se ha hundido en la zanja, la cinta roja y blanca se ha soltado. El espacio se abre ante nosotros y llega hasta el horizonte, inundado de luz. Hace mucho calor. Un grupo de cuervos aguarda en un árbol, a unos treinta metros. Marc está en cuclillas, a pleno sol, con la cámara en una mano, el teléfono móvil en la otra. Tiene un semblante serio, habla, la boca pegada al teléfono. Le oigo decir: “Hay un problema en la representación del cuerpo”.

Un hombre, de pie junto a su bicicleta. Está en la maleza como un animal. No se mueve; solo se le ve la parte superior del cuerpo, y el manillar. Nos mira unos segundos y luego se acerca, empujando la bicicleta. Tiene unos sesenta años, entradas, una camisa rosa, una chaqueta de tela y un vaquero gastado. Avanza despacio, con aspecto de disculparse por irrumpir así. Marc le pregunta si vive en la zona, si viene aquí a menudo, desde hace cuánto. Él dice que sí, desde hace mucho, desde siempre, en realidad; pero últimamente no ha venido, le sorprende ver la zanja que llega hasta aquí, por lo tanto, hace varias semanas. Se acuerda perfectamente de la época en que LAOTIL era un territorio agrícola. Sabe que en la zona hay gente sin hogar, traficantes, exhibicionistas. No conoce personalmente a Patrick. ¿Muertos? Aparecían con frecuencia, sobre todo ahogados, en el canal. Un día que estaba en el puente de Ville-Évrard, vio a unos locos desnudos que se tiraban al agua para atravesar el canal. Uno de ellos se fue a pique. Él lo vio, estaba acodado en la barandilla del puente. Mientras habla, no se ha movido, sigue sujetando el manillar con la mano derecha, la izquierda en el bolsillo. ¿Nadie se tiró a salvarlo? Dice que no, se hundió y punto. ¿Y usted se quedó mirando? Dice que no sabe nadar. No oigo lo que sigue, veo locos, desnudos, que se sumergen, el agua que salpica, el canal agitado en ese punto, un hombre que mira desde el puente, tranquilamente acodado —¿en la escena, fuera de la escena?—, los locos vuelven a salir desnudos al otro lado, ascienden por las orillas del canal gesticulando, grandes cuerpos blancos y flacos, hay uno que se ha quedado en el medio, se resiste —¿grita? la escena es bastante silenciosa—, el agua hace espuma a su alrededor, se hunde, el agua ocupa su lugar, nada más desaparecer (apartado de la vista) ¿se le considera como si nunca hubiera existido? Una vez muerto ¿se le da por desaparecido (como si nunca hubiera existido)?

Ahora es tarde, hay que tratar de volver a encontrar a Patrick. El bosquecillo ofrece algo de sombra urdida por la maleza. La primavera ha ido más despacio aquí que en la orilla del Marne. La hierba tierna tapiza el suelo, pero el matorral todavía está seco. Marc encuentra el camino enseguida. El lugar de Patrick está ahí, Marc lo conoce, lo localizó la última vez. A lo lejos veo dos cuerpos muertos que penden de dos árboles. En los tres metros que median entre los árboles, los arbustos han formado un arco. Dos figuras humanas, dos espantajos azules, de un azul de gran belleza. Dos grandes capullos azules acoplados a los árboles. Patrick enrolló sus mantas y sus grandes plásticos y los colgó con correas a la altura de un hombre. Me acerco, toco. Las mantas están secas, el aire ha absorbido todo lo





orgánico de la lana. Retiro la mano enseguida, por miedo de verlos caer al suelo. ¿Dónde está Patrick? Ya es hora de que vuelva, si lo ha previsto todo. Marc no está tan seguro, llega a decir que, a fin de cuentas, tal vez aquel no era su lugar. No sé qué le hace decir eso.

Lunes 18 de octubre de 1999. El camino que bordea el Marne es un túnel de verdor surcado de luz. Las motos han dejado roderas irregulares. Árboles desconocidos, miles de especies, esencias, cuyo nombre, o ausencia de nombre, ya no me interesa. LO VAMOS A ENCONTRAR. LO VAMOS A BUSCAR Y A ENCONTRAR. “Dicen que eres el especialista en personas sin hogar, que serías capaz de encontrarlas en pleno desierto”. El Marne está más abajo. Nunca hemos llegado a ir al otro lado. LAOTIL está aquí, no en otro lugar. No hay emoción; un moderado júbilo, que viene de la luz, del aire, de la extrañeza, siempre renovada, siempre diferente. Caminar al sol, juntos, entre la vegetación, un lunes por la mañana, entre el Marne y el Canal de Chelles. No se le ha ocurrido a nadie. No hay nadie, y no habrá nadie. LAOTIL ha perdido sus muertos, sus resucitados, sus alegorías. Es un territorio soberano, bañado de luz. Existe de pleno derecho, despojado de fantasmas que le acechen.

El Marne se desbordaba exactamente ahí. El espacio es irreconocible, de un gris violeta que toca el azul del cielo. Caminos en todas partes, limpios; paseantes conscientes. Aquí, allí, por todas partes, los caminos se entrecruzan. Las cintas de los arqueólogos ondean en el cruce de los caminos. Los bordes de la zanja han acortado distancias. La tierra hace su trabajo, sutura. Dentro, uno se siente bien, a salvo. El tipo de la bicicleta que presencié el ahogamiento de los locos estaba allí. En la zanja oigo el silbido de la autopista. Estoy en una máquina. En esta máquina, tengo mi despacho: un escalón de tierra apartado, al sol. Aquí es donde recibo visitas. La zanja es mi dominio, mi máquina, el lugar donde he instalado mi actividad. Frente a mí, el muro de tierra ayuda a la concentración. Se absorben los pensamientos vagabundos. Muro de prisión, punto. Papel secante, decoración, papel pintado. Los pequeños caracoles blancos adornan el muro aquí o allá, regularmente. No me dejo distraer. Los clientes vendrán de la derecha, como en la notaría. “Venga, hagan un pequeño esfuerzo; un millón cien, un millón quinientos, la distancia es grande, si no hacen un pequeño esfuerzo. Venga, señor, usted es vendedor, y usted, señor, comprador, de estas sesenta hectáreas...”

“No hay un gato”, dice Marc. Pasa un cuervo muy cerca, saqué mi cámara de fotos como un fusil; lo seguí, gesto tomado del cazador, memoria de especie. ¿Ya habían cerrado la zanja en ese lugar? Imposible, no hay ni rastro. Los túmulos son irreconocibles, ocultos en el pelo que ha crecido por todas partes. Este está recubierto de nenúfares; este, de un caos de hierba, plantas y flores. Marc se ha subido a uno de ellos, yo al otro, enfrente de él. LAOTIL está a nuestro alrededor, LAOTIL parte de nosotros y se despliega, somos la cabeza de LAOTIL, isu cabeza, su pezón, su lengua! Yo canto, él canta, la voz debe llevar, cubrir el conjunto de la llanura, la voz es la medida, el verdadero signo de pertenencia, el instrumento del canibalismo, “¡sepan que mueren...!”. Los gestos acompañan la voz. Hay otra persona de pie sobre este túmulo, y allí también, un cuerpo erguido, cantando, profiriendo, de pie sobre cada túmulo, interpretaremos una pieza, una ópera hablada, una oda a LAOTIL, a la soledad y al antifascismo, elegiremos un fragmento de *Conversación en Sicilia* de Elio Vittorini, será estupendo, seremos

los locos cantantes de LAOTIL, qué mejor conmemoración, bajo este sol que nos convertirá en histriones, monos, viejos zadules (Grégoire Solotareff) que se divierten, y daremos vueltas en redondo, como los homosexuales de Patrick y los del extrarradio de Atenas...

“No, te digo que no hay cursos de agua en este lugar.” Hemos perdido nuestras marcas. Ya no nos adentramos en el bosque de Patrick. Todo ha crecido recto, recubierto de cortinas semiopacas. Los cardos atacan, se pegan a los guantes, a los pantalones, atraviesan hasta la piel. Las lianas tienden trampas. Sigo a Marc, creo que se equivoca, se dirige hacia el Marne. ¡Aquí está, aquí! ¿Dos capullos azules? No, uno azul, uno de rayas naranjas y amarillas, del color de los árboles y de la luz, es otro lugar, las mantas son recientes, recientemente colgadas de los árboles, Patrick (¿Patrick?) no está, nunca está, acaba de marcharse, camina con la espalda encorvada hacia el Mammouth, es otro que lo ha sustituido, menos meticuloso, menos mañoso, los sacos de dormir están atados de cualquier manera, ¿tenía heridas en las manos o las tibias, con todos estos tubos de Biafine esparcidos por el suelo? La escena es realista, el alma de Patrick ya no está, volvió a su lugar en la pequeña tienda, a ras de suelo, el sábado.

7 de noviembre de 1998. El puente de Chelles es azulado. El follaje se ahueca formando miriñaques hasta el agua. Hoy todo es suntuoso, con un aire dieciochesco. Los adoquines —la carretera adoquinada de los locos— son nítidos. Veo por primera vez un pequeño pontón de madera, en paralelo a la orilla. Veo a los locos allí agarrados, los que se ahogaban delante del tipo de la bicicleta que estaba acodado exactamente donde me encuentro yo ahora. El pontón da verosimilitud a la escena. A veces basta con un objeto. *Cauchemar* [pesadilla]: es el nombre de la barcaza que avanza y va a pasar por debajo del puente de los locos. Cauchemar-Couzereau-Chappe-Denain 59. Pasa en silencio, majestuosamente. Nadie a la vista. A popa, una antena parabólica, una hélice de emergencia azul. Después, no hay más colores. Todo es verde: el camino (ya ni rastro de fuego) los árboles, el agua, la luz. Las viudas cierran hacia arriba los cálices de sus grandes hojas. La silueta de Patrick bordea la orilla opuesta del canal. La distancia que nos separa da la medida exacta del tiempo transcurrido: sabemos, ahora, que él ya no está.

Dos mujeres caminan hacia nosotros. Una va vestida de oscuro, otra camina detrás, con una chilaba (¿?) clara, una rama grande en la mano. De lejos, parece que la primera tira de la otra mediante esa rama. Caminan a paso regular, juntas. La joven mira recto al frente, al vacío. La mujer mayor sostiene la rama con una mano y pasa la otra mano por el interior de su traje de lana beige, que no es una chilaba; es un gesto curioso, que no viene a cuento. Sus caras pasan rápido por delante de nosotros, una tras otra. La de la hija, luego la de la madre, que no le insufla ninguna vida. Los locos han llegado a LAOTIL. Buscamos sus rastros sin verlos, están ahí, vivos, libres, a nuestro alrededor, en nosotros.

Publicado originalmente como «Les parages de la folie», en Jean-François Chevrier y William Hayon, *Paysages territoriaux. L'Île-de-France comme métaphore*. Marsella, Éditions Parenthèses, 2002, pp. 333-342.

Hôpital de jour [Hospital de día], 1981-1982. Fotografías de Marc Pataut y de los niños participantes en el taller de fotografía coordinado por Pataut. Realizado en el Hôpital de jour d'Aubervilliers - Ville Evrard. Con la colaboración del Service Culturel de la municipalidad de Aubervilliers; Théâtre de la Commune, Aubervilliers; Musée de la SERHEP Société d'Études et de Recherches Historiques en Psychiatrie, Ville-Evrard; y Kodak Francia.

Ne Pas Plier

APEIS- Association Pour l'Emploi, l'Information et la Solidarité -http://www.apeis.org
Ne Pas Plier - www.nepasplier.fr

Le Cornillon – Grande Stade (Saint-Denis),

1994-1995. Conjunto de 387 fotografías realizadas durante el desalojo de los habitantes del solar destinado al estadio. En la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La Rue [La calle], 1996. Fotografías de Léonardo Arribas, Lionel Bozetti, Alain Fonteneau, Antonios Loupassis y Albert Vannier. Realizado con la colaboración de Médecins du Monde, el periódico *La Rue*, y la asociación Ne Pas Plier.

Du paysage à la parole [Del paisaje a la palabra], 1997-1998, y **La table** [La mesa], *entrevista a Mark Ligocki en casa de su hermano Waddek, rue de Dijon, sector del pozo 10 de la compañía minera de Courrière, Billy-Montigny (Francia), 26 de febrero de 1998*. Realizados durante un período de trabajo en Sallaumines, Nord-Pas-de-Calais, entre 1996 y 2000. Patrocinado por la MAC, Maison de l'Art et la Communication, Sallaumines, el Conseil général du Pas de Calais, y la DRAC Nord-Pas-de-Calais. Con la colaboración de Brian Holmes, Catherine Nisack, Gérard Paris-Clavel, Véronique Nahoum Grappe, Benjamin Danon, David Poullard. Participación de François Dubois (DRAC Nord-Pas-de-Calais), Francis Lacloche (Caisse des Dépôts et consignations) Guy Carpentier (MAC, Maison de l'Art et la Communication de Sallaumines) y la asociación Peuple et culture.

LAOTIL (Neuilly-sur-Marne, Hôpital psychiatrique de Ville-Évrard), 1998-1999. Fotografías de Marc Pataut, texto de Sandra Alvarez de Toledo. Patrocinado por la DIREN (Direction Régionale de l'Environnement d'Île de France).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente

Óscar Fanjul Martín

Vocales

Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Felipe Martínez Rico
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villiel
Michaux Miranda Paniagua
Vicente Jesús Domínguez García
Francisco Javier Fernández Mañanes
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Pedro Argüelles Salaverria
José María Álvarez-Pallete
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Salvador Alemany Mas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla Álvarez de Tejera
Guillermo de la Dehesa (Patrono de Honor)
Pilar Citoler Carilla (Patrona de Honor)
Claude Ruiz Picasso (Patrono de Honor)

Secretaria de Patronato

Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villiel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina
Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas

Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca

y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Director del Centro de Estudios

Carlos Prieto

Subdirección General de Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Esta publicación se edita con motivo de la exposición Marc Pataut. Primeras tentativas celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 25 de abril al 27 de agosto de 2018

Comisario

Jorge Ribalta

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Sofía Cuadrado

Leticia Sastre

Responsable Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Apoyo a la Gestión

Inés Álvarez

Registro

Clara Berástegui

Iliana Naranjo

David Ruiz

Restauración

Juan Antonio Sáez

(Restaurador responsable)

Margarita Brañas

Montaje

Intervento

Diseño de montaje

OIKO arquitectos

Transporte

ORDAX

Seguros

Poolsegur

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea dar las gracias, en primer lugar y muy especialmente, a Sandra Alvarez de Toledo. Este proyecto se inició con ella y sigue siendo suyo de algún modo. Un agradecimiento especial a Gérard Paris-Clavel. Gracias también a Anaïs Masson, Pia Viewing, Jean-François Chevrier, Élia Pijollet, Brian Holmes e Yves Bélogrey.

Edita el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Jefa del Departamento

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico

gráfica futura

Traducciones

Marta Pino y Juan de Sola

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica

La Troupe

Imprenta

Willing Press

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018

Del texto de Jorge Ribalta y la traducción, CC BY-NC-ND 4.0 International



© del resto de los textos, sus autores

De las imágenes de Marc Pataut © Marc Pataut

ISBN: 978-84-8026-565-2
NIPO: 036-17-033-X
DL: M-7723-2018

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://sede.educacion.gob.es/publventa/

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

