

Tres generaciones de fotógrafos africanos. Pierrot Men y la estética de lo cotidiano

Hasan G. López Sanz

Pierrot Men forma parte de una saga de fotógrafos africanos que podríamos llamar de tercera generación. Pero, ¿qué significa esto? Para responder a esta pregunta es necesario desplegar el mapa de la fotografía africana, desde su descubrimiento en la primera mitad del siglo XIX hasta el día de hoy. Sin embargo, es tan difícil hablar de una Historia unificada de la fotografía africana como lo es hablar de una Historia de la fotografía europea. Por esta razón, más que de Historia hablaré de los lugares más o menos comunes. Además, prestaré atención especialmente a los territorios que fueron colonias francesas, dejando directamente de lado países como Sudáfrica, cuya industria y práctica fotográfica se desarrolló paralelamente a Europa y Estados Unidos, o la siempre independiente Etiopía, cuyas particularidades sociopolíticas hacen que no tenga parangón alguno en el continente africano. Dicho esto, advertir al lector que la clasificación en generaciones es regulativa más que normativa y presupone que han existido al menos dos generaciones anteriores de fotógrafos africanos, cuyos usos de la fotografía han sido bien diferentes.

La primera generación de fotógrafos africanos o sobre la fotografía en el estudio

La fotografía se desarrolló en algunas ciudades costeras del continente africano en el mismo momento que en Europa y Estados Unidos. Además de Ciudad del Cabo en Sudáfrica, son destacables los casos de Saint-Louis en Senegal, Libreville en Gabón, Accra en Ghana, Lomé en Togo e islas del Océano Índico como Reunión, Mauricio o Madagascar, donde la fotografía está presente a mediados del siglo XIX. Como industria emergente y ejemplo de comercio moderno, la fotografía respondía a las demandas de los europeos recién instalados en el continente o de paso en sus rutas comerciales hacia oriente. Posteriormente, en la década de 1880 se expandió hacia el interior de forma desigual teniendo mayor presencia, como en el caso costero, en las ciudades con mayor densidad de población europea.

En sus inicios, el negocio de la fotografía lo introdujeron y monopolizaron misioneros, militares y comerciantes europeos. A partir de 1880 y especialmente con el cambio de siglo, los primeros estudios fotográficos dirigidos por africanos verán la luz.¹ Muchos de estos fotógrafos habían aprendido a utilizar la cámara colaborando en estudios dirigidos por europeos o en la armada colonial. En Madagascar, Razaka abrió su estudio –Estudio Razaka– en la ciudad de Ambatonakanga en el año 1889 fotografiando especialmente a las familias malgaches adineradas.

¹ Existen excepciones como es el caso de la ciudad de Libreville en Gabón donde en 1860 los criollos ya habían abierto estudios de fotografía.

Siguieron su estela fotógrafos como Rajaofera, Ramilijaona (el fotógrafo de moda en Antananarivo en los años 30), Ramacel o Maurille Andrianarivelo. El hijo de Razaka abrió su propio estudio en Besarety tras la muerte de su padre en 1939. En Ghana Walwin Holm, mestizo por parte de padre, abrió su estudio en Accra en 1883. Lo mismo sucedió en Togo, destacando los nombres de Olimpio, Aguiar y Acolatse, y Benín.

Sin embargo, fueron los años 30 del siglo XX los que vieron desarrollarse y multiplicarse exponencialmente los estudios fotográficos en África, con una perspectiva específicamente comercial. En este proceso, Europa ha nutrido el mito moderno de que Mali fue la cuna de la fotografía en el continente africano. Ciertamente la fotografía tuvo una fuerte presencia en el que por aquel entonces se denominaba Sudán francés, y fotógrafos como Seydou Keyta y Malik Sidibe pasan hoy en día por ser representantes de la fotografía africana en su esencia. Sin embargo, lo que queda claro es que más allá de su virtuosismo fotográfico, no fueron pioneros ni en el desarrollo de la fotografía en Mali ni mucho menos en el continente africano. Y para muestra un botón. Erica Nimis en su libro *Photographes de Bamako. De 1935 à nos jours* ha rastreado los orígenes de la fotografía en Bamako e identificado los procesos y transformaciones sociales que posibilitaron su desarrollo. Y lo cierto es que se reproduce el mismo patrón que en el resto de países africanos costeros aunque con algunas décadas de diferencia. Por un lado, las ciudades malienses donde la fotografía tuvo mayor presencia fueron aquellas cuyo desarrollo económico fue mayor. Por otro, todos los fotógrafos malienses de esta primera generación trabajaron de ayudantes en laboratorios europeos antes de abrir sus propios estudios, aprendieron a utilizar la fotografía mientras servían en el ejército colonial francés, o mantuvieron algún tipo de relación con el mundo colonial. Por ejemplo, Felix Dialo pasó su infancia escolarizado en una misión católica en Kita y trabajó como ayudante en el estudio del francés Pierre Garnier (Photo-Hall Sudanés) antes de abrir su propio estudio, o Mountaga Dembélé que mejoró su técnica fotográfica en Francia sirviendo en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial. En Senegal hubo también una intensa actividad fotográfica durante el periodo de entreguerras destacando, entre otros, Meïssa Gaye y Mama Casset. Mama Casset se inició en la fotografía colaborando con un francés, Oscar Lataque, trabajando posteriormente en la Agencia fotográfica del AOF. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, abrió su estudio African Photo en Dakar donde fotografió a la burguesía de la ciudad. En Madagascar sucedió lo mismo especialmente a partir de 1950, con estudios como Estudio Fily, Photo Stavy, Photo Kall, Photo Monde o Photorex. El denominador común de todos estos fotógrafos fue el carácter limitado de su práctica fotográfica.

Volviendo al ejemplo de Mali, extrapolable al resto de colonias francesas, hasta 1962, año de su independencia, la fotografía quedó relegada al retrato de estudio, siendo el poder colonial el encargado de controlar, incluso mediante leyes, las fotografías tomadas no sólo por africanos sino

también por europeos. El polifacético Michel Leiris recoge en *L'Afrique fantomê* un testimonio sobre las notas, “muy severas”, dirigidas por el Ministerio de las Colonias a los “jefes de los puestos militares para que impidan que se fotografíen cadáveres o prisioneros”.² Es cierto que hasta los años 60 algunos fotógrafos ejercieron su profesión fuera del estudio, entendiendo por estudio un lugar fijo y cerrado. Es conocida y reconocida la figura del fotógrafo ambulante, que se desplazaba con todo su alambique por las ciudades y poblados tomando retratos en casa de sus clientes o en improvisados escenarios en el exterior. Sin embargo, las fotografías no dejaron de estar relegadas a una composición de retrato. Como afirman Pascal Martin y Jean Loup Pivin “la fotografía africana ha nacido de una apropiación sin complejo de una técnica sin pasar por una estética”.³ Dicho de otro modo, existen fotografías africanas, pero en un primer momento no hubo voluntad de crear un estilo. Otra cosa diferente es que la deriva de la fotografía de estudio en décadas posteriores llevase a los fotógrafos a desarrollar un estilo personal para nada susceptible de ser calificado de “africano”.

Fotógrafos africanos de la segunda generación. Del reportaje social a las agencias oficiales de prensa

Los años 40 y 50 fueron prolíficos por lo que a fotografía de estudio se refiere. Los 60, con la independencia de numerosas colonias africanas, marcaron un nuevo hito; algunos fotógrafos cuya práctica había estado durante mucho tiempo vigilada por el poder colonial y relegada al estudio salieron a la calle a fotografiar. El fin del colonialismo supuso el final de la sumisión y la opresión y los fotógrafos se convirtieron en verdaderos sujetos de discursividad. El optimismo embargaba a los ex-colonizados que creían que era posible construir y vivir en un África moderna. Los avances técnicos en fotografía y el abaratamiento de los aparatos y productos facilitaron esta apropiación. En Bamako Abderramane Sakaly y Malik Sidibe compaginaron sus trabajos en el estudio con el reportaje fotográfico en el exterior: fiestas nocturnas, celebraciones, etc. Koudjina fotografió en este mismo periodo el ambiente nocturno de Niamey.

En el mismo momento en que sucedió esto, aparecieron en los países africanos independizados las primeras agencias de prensa oficiales. En otros casos, se refundaron a partir de los antiguos fondos o servicios de información de la época colonial. Por ejemplo, la AMAP en Mali, la ONICEP en Níger, ANTA en Madagascar, A Foto en Angola o Congo presse en el Congo. La fotografía se puso al servicio de la propaganda política y la difusión de las buenas prácticas de los gestores del país. En el caso maliense, durante los años del gobierno socialista de Modibo Keita algunos fotógrafos de la ANIM, la Agencia Nacional de Información de Mali, convertida

² Leiris, Michel. “L'Afrique fantôme”, Michel Leiris. *Miroir de l'Afrique*, Éditions. Gallimard, París, 1996, p. 258.

³ Martin Saint Léon, Pascal; Pivin, Jean Loup. *Anthologie de la photographie africaine*, éditions Revue Noire, París, 1999, p. 79.

posteriormente en la AMAP, se formaron en países de Europa del Este como la República Democrática Alemana y Checoslovaquia. Pero, como afirman de nuevo Pascal Martin y Jean Loup Pivin, si “en el entusiasmo del principio de las independencias, esta fotografía oficial desencadenaba una adhesión total tanto por parte de los fotógrafos como de la población, rápidamente ambos se dieron cuenta de los límites trazados por el autoritarismo progresivo de un poder sufrido cada vez más... Su decadencia se observó en los años 70 sin que las estructuras mismas fuesen cuestionadas”.⁴ Los gobiernos tomaron el control de las agencias y vetaron el desarrollo de un fotoperiodismo social militante al estilo del sudafricano o keniano posterior a 1950.

Tercera generación de fotógrafos africanos o las nuevas formas de expresión

Volviendo de nuevo a los estudios fotográficos, la década de 1970 fue el principio del fin. Varias circunstancias hicieron que esto sucediese. Por un lado, aparecieron estudios de fotografía en color dirigidos por chinos, coreanos, libaneses o indios con los que no pudieron competir los laboratorios africanos. En ocasiones el coloreado a mano fue una solución rudimentaria e insuficiente para pugnar con la fotografía en color. Por otro lado, los nuevos fotógrafos ambulantes, que gracias a los avances técnicos no necesitaban un conocimiento especial para hacer funcionar una cámara, dieron el golpe definitivo a los fotógrafos de estudio y terminaron por monopolizar el negocio de la fotografía de familia.

Durante todo este tiempo, casi ningún fotógrafo dio importancia a la conservación de sus negativos y archivos personales, hecho que muestra el estatuto que tenía la fotografía para ellos, entendiéndose más como un negocio que les permitía ganarse la vida que como un medio de expresión. Esto en ningún caso impidió que cada fotógrafo desarrollase un estilo más o menos personal en función de la perspectiva de la toma, la posición de los sujetos retratados o los elementos que portan. Un vistazo rápido nos permite darnos cuenta de que las fotografías de estudio de Abderramane Sakaly, con sus fondos neutros y en ocasiones desenfocados, donde los individuos están inclinados hacia el objetivo de la cámara o son tomados de escorzo, no son comparables con las de Seydou Keita o Felix Dialó, donde se mezclan elementos de la cultura tradicional con objetos de prestigio propios de la sociedad europea: billetes, radios, toca discos o galones del ejército, y donde predomina la toma frontal. Los negativos se guardaban durante el tiempo en que se pensaba que el cliente podía regresar a pedir una copia de la imagen. De hecho, cuando el estudio se traspasaba, las cajas de negativos se vendían como parte del mobiliario, lo que explica que hayan desaparecido muchas de las fotografías de los fotógrafos africanos –salvo las que se conservaron en las Agencias oficiales de prensa- anteriores a 1970 y que, hasta 1990, momento en que principalmente desde Europa se comenzó a reivindicar la fotografía como parte integrante del

⁴ Martin Saint Léon, Pascal; Pivin, Jean Loup. *Anthologie de la photographie africaine*, op. cit., p. 197.

patrimonio cultural y artístico africano, no se emprendiesen trabajos de recuperación, identificación, clasificación e investigación.⁵

Superados los años 70, la década de 1980 supuso un nuevo punto de inflexión en la fotografía. Recurriendo a la distinción harto utilizada, la fotografía dejó de ser un mero instrumento de reproducción para pasar a serlo de producción. Los fotógrafos africanos comenzaron a investigar en el campo de la creación estética, a utilizar la fotografía artística como herramienta de crítica cultural, acercamiento a la realidad social o personal, etc. Estos artistas aparecieron por confrontación con las grandes corrientes artísticas internacionales a través de la diáspora.⁶ Con todo, hay que reconocer que uno de los impulsos de la fotografía africana de este periodo vino de la mano de agentes sociales europeos: diplomáticos instalados en el continente negro, miembros de organizaciones no gubernamentales, estudiosos ávidos de nuevos campos de investigación, coleccionistas con intereses tanto filantrópicos como económicos, etc. Otro impulso que hizo que la fotografía se abriese camino fueron los festivales y encuentros en suelo africano como la Bienal de Fotografía de Bamako o el Festival de Fotografía de Adiss Abeba.

Pues bien, Pierrot Men desarrolla su obra en este contexto. Una época de transformaciones y pesimismo creciente por la deriva de un continente lastrado por fracturas generadas durante el periodo colonial, empobrecido e impedido a causa de deudas externas y dictaduras alentadas por no se sabe, o no se quiere saber, quién. En sus fotografías se observa la importancia que da a la dimensión estética de la imagen aun sin renunciar al reportaje social, al acercamiento al mundo en el que vive. Sin embargo, el vínculo con la realidad malgache no convierte a Pierrot Men en un fotógrafo militante como lo fue su buen amigo Dany-Be.⁷ Pierrot Men es un fotógrafo de lo cotidiano, un integrante –afirma Vincent Godeau– “de la familia de los grandes paseantes”.⁸ El fotógrafo malgache combina una actividad comercial en el laboratorio que dirige en la ciudad de Fianarantsoa, con un trabajo más personal donde recorre su isla convirtiendo la cotidianeidad de un país que vive en una crisis permanente en visiones poéticas. Y no es que Pierrot Men estetice la miseria, la virtud de su fotografía está en mirar lo que sucede en el día tras día de la gente común; los pescadores de Manakara, la comunidad religiosa Fifohazana de Sotanana, su “Village Blanc”,⁹ los campesinos de la meseta central que trabajan en los arrozales, los comerciantes de las ciudades, los mercados como por ejemplo el famoso de Ambalabao donde los betsileo acuden a comprar y vender ganado, los niños y sus padres en la calle o en casa realizando tareas tan fútiles que a

⁵ Ibidem., p.97.

⁶ Ibidem., p. 291.

⁷ Fotógrafo malgache, su vida estuvo ligada a partir de los años 70 a las transformaciones de la vida política en Madagascar: “fotografía los principales acontecimientos”, entre ellos la revuelta de 1971 de los niños de la calle a quienes el gobierno quería desalojar de Zoma, “entra en prisión en varias ocasiones por “perturbaciones”, le confiscan sus negativos, sale y vuelve a coger su cámara de fotos.” Ibidem. p. 340.

⁸ Godeau, Vincent. “Les sentiments de Pierrot Men”, *Croniques malgaches*, éditions de l’Oeil, 2011, p. 5.

⁹ Se refiere al color de las vestimentas de los miembros de esta comunidad religiosa, igual a la que llevaban en otros tiempos los malgaches que vivían en la meseta.

primera vista pueden parecer carentes de interés, los noctámbulos que salen a los bares a esperar no se sabe qué, etc. En este sentido, su fotografía posee una dimensión etnográfica que exige la atención del observador, que tiene que ser capaz de ir y venir constantemente desde el tratamiento exquisito que hace el fotógrafo de la luz, la composición y la geometría de la imagen, con una tendencia a la horizontalidad y los planos en picado, al sentido de la vida de la gente real de carne y hueso.

Las primeras fotografías de Pierrot Men datan de 1978. Por encima de todo su fotografía es humanista y deudora, aun sin saberlo, de Henri Cartier Bresson, obra que conoció mucho después de empezar a fotografiar. En la Introducción al libro de Pierrot Men *Croniques malgaches* Vincent Godeau narra el encuentro del fotógrafo malgache con Bernard Descamps. El fotógrafo francés conoció a Pierrot Men cuando buscaba talentos junto con la fotógrafa François Hugier para la Primera Bienal de fotografía de Bamako. Trabada la amistad, Descamps le dijo que era “sin saberlo el heredero de Cartier-Bresson” y de los impulsores de la fotografía del instante decisivo. De hecho, las fotografías reproducidas en este libro y que forman parte de la exposición que lo inspira, han sido seleccionadas tomando esta idea como hilo conductor. Pero además Descamps influyó en su práctica fotográfica. Sigue diciendo Vincent Godeau que Descamps, le dijo en un momento: “no eres más que un clásico. Amplía tu campo de acción, ¡desencuadra!” “Y dicho y hecho”.¹⁰ Pierrot Men reconoce que desde ese momento se convirtió en un buen cortador de cabezas, algo que puede verse no sólo en sus fotografías en blanco y negro sino también en color.

Además, no es habitual que Pierrot Men desafíe la mirada del otro. En su libro *Dos à Dos*, una selección de fotografías de gente en la calle de espaldas tomadas más o menos al vuelo, reconoce que “fotografiar de espaldas es una marca de respeto que permite alcanzar lo esencial”.¹¹ Esa esencia no es el otro diferente construido de forma estereotipada según lo que se espera que debe ser una fotografía de Madagascar sino el gesto, la postura y la luz. Cuando el fotógrafo busca la mirada lo que inquiere realmente es complicidad. No desaparece detrás del aparato sino que, metafóricamente hablando, es el aparato el que desaparece de las manos del fotógrafo. A esto ayuda el hecho de no ser un *wasa*¹², de ser uno más de la comunidad y utilizar una pequeña cámara Leica que minimiza la agresión que sufre cualquiera cuando es penetrado por quien mira a través del visor, algo que hace que de inmediato redefina su identidad como “aquel que va a ser fotografiado.”

Esa sensibilidad de mirar al otro con respeto se evidencia en la serie de fotografías que dedicó a los insurgentes malgaches todavía vivos que en 1947 se enfrentaron y fueron masacrados por el ejército francés.¹³ Fotografías de cuerpos silentes, algunos con la mirada perdida, otros

¹⁰ Godeau, Vincent. “Les sentiments de Pierrot Men”, *Croniques malgaches*, op. cit.

¹¹ Men, Pierrot. *Dos à Dos. Pierrot Men*, Fianarantsoa.

¹² Término con el que los malgaches se refieren a los extranjeros

¹³ Men, Pierrot; Rahaminana. *Portraits d'insurgés, Madagascar 1947*, ed. vents d'ailleurs, 2011.

resignados esperando la muerte, algunos más con porte orgulloso el día de la fiesta nacional en que se conmemora la independencia de Madagascar. Un trabajo que es el resultado de una necesidad. En este caso no sólo comparten un relato común, una memoria, sino que los insurgentes vivos, ahora octogenarios, son supervivientes de una tragedia que también tocó a Pierrot Men. Y el dolor de los suyos es su dolor, obsesión por un recuerdo de infancia en que su familia limpiaba y arreglaba las tumbas de sus parientes. Una de ellas era muy pequeña, la de su abuela y su hija, que habían sido despedazadas por aquellos que a los ojos del mundo se presentaban como fuerzas de pacificación. Dice Raharimanana que con este trabajo fotográfico Pierrot Men, vuelve “sobre estos lugares de memoria”, olvidados como muchos otros episodios de la historia negra del colonialismo francés por Pierre Nora en su obra *Les lieux de mémoire*, “rastreado estas figuras que nunca ha visto, retratando a quienes han sobrevivido, en homenaje”.¹⁴

Dice Pierrot Men sobre sus fotografías que cuando las toma, en ocasiones comprende inmediatamente lo que ve, pero que esto no ocurre siempre. A veces experimenta las cosas sin comprenderlas, confiando en su instinto, dejando libertad a la captación del instante. Y continúa diciendo el fotógrafo que es de ese modo, día tras día, como intenta buscar y desvelar pequeños fragmentos de vida, de tiempo, a falta de las palabras exactas. Para él pensar una imagen, es decir, el acto de pensar la fotografía que se quiere cuando se tiene la cámara en las manos, es arriesgarse a verla desaparecer. Teniendo en cuenta el consejo de Bernard Descamps de llegar a ser algo más que un clásico, este testimonio sitúa la práctica fotográfica de Pierrot Men en una línea que reconcilia la idea del “instante decisivo” con la de una fotografía menos ligada a la construcción geométrica y pictórica de la imagen, a la conciencia intencional. Dicho de otro modo, para Pierrot Men una buena fotografía es aquella que capta el momento justo, el “instante decisivo” en una serie temporal sin que esa toma sea siempre el resultado de un acto voluntario dictado por el sentido de la vista: encuadre, composición, expresión de los personajes, luz, etc. Desde esta perspectiva, no desprecio la influencia, también sin saberlo, del Cartier-Bresson posterior a 1955 cuando descubre el libro de Eugen Herrigel *Le Zen dans l'arc chevaleresque du tir à l'arc*, texto fundador de su estética fotográfica en que propugnará el olvido de sí, la espontaneidad del “non-vouloir”, etc.,¹⁵ de Walker Evans o de Pierre Verger, quien defendió que la fotografía era una práctica más ligada a la intuición y al instinto que a la comprensión. De hecho, cuando Pierre Verger empezó a investigar -a intentar comprender las cosas dice en alguna ocasión-, y a escribir sobre las religiones afro-brasileñas en la década de 1950, abandonó la fotografía: “De forma consciente o inconsciente, quería tomar mis fotos. Digo inconscientemente, porque hay una gran parte de inconsciente cuando se hace una

¹⁴ Men, Pierrot; Rahaminana. *Portraits d'insurgés, Madagascar 1947*, op. cit.

¹⁵ Véase Jérôme Souty. *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, ed. Maisonneuve & Larose, París, 2007, p. 27.

fotografía”.¹⁶ En definitiva, Pierre Verger viene a defender que en la práctica fotográfica se capta en ocasiones lo que la conciencia todavía no ha organizado pero que reverbera en la vida psíquica del fotógrafo.

Así las cosas, cuando hablamos de las fotografías de Pierrot Men entramos en el universo de la reconciliación posible entre el documento social y la obra de arte. Ahora bien, las condiciones que hacen que la balanza se decante de un lado o del otro son difíciles de determinar, ¿si es que realmente se puede! El problema se hace todavía más complejo si diferenciamos la fotografía como práctica de la fotografía como resultado, objeto material. En este último caso, por ejemplo, Jean-Marie Schaeffer en su investigación sobre la revolución conceptual introducida por el signo fotográfico se interesó en la imagen como un signo de recepción caracterizándolo por su flexibilidad pragmática. La fotografía estaría al servicio de unas estrategias comunicacionales -algo que no debería suceder según la autora si pudiésemos hablar de un “arte fotográfico”- que trascienden a la propia imagen y que son capaces de modificar su estatuto semiótico, que sería cambiante en lugar de estable.¹⁷ Quizás podamos apelar al saber lateral del observador, a la complejidad conceptual del signo fotográfico, al tratamiento que se da a la imagen en una publicación o, por qué no, en una exposición, o como decía Gisèle Freund, y damos el salto del documento al “arte fotográfico”, al tiempo. Cuando una imagen llega a tocar el fondo de tu alma y la memoria es capaz de fijarla de forma absoluta se puede decir que ella revela el arte.¹⁸ Pero recordemos que para Gisèle Freund esta gesta no es nada fácil desde el momento en que reconoce que durante toda su vida sólo una quincena de imágenes han permanecido en ella “vivas a lo largo del tiempo.” Desde esta perspectiva y por lo que a las fotografías de Pierrot Men se refiere, tal vez tengamos que esperar a que se deshaga lo que puede ser un nudo gordiano. Mientras tanto, que cada cual disfrute de sus fotografías como quiera y pueda.

¹⁶ Souty, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, op. cit.

¹⁷ Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 7-8.

¹⁸ Freund, Gisèle. *Gisèle Freund. Portraits. Entretiens avec Rauda Jamis*, éd. Des femmes Antoinette Fouque, Paris, 1991, p. 138.