

Los dosieres azules

Jorge Blasco

En cualquier caso, el significado de la práctica fotográfica debe buscarse antes que en las imágenes que produce y en los usos sociales que alimenta. Este significado se organiza ante todo mediante las operaciones sucesivas que la fotografía pone en juego: sostener una cámara delante de la cara o sobre el pecho, encuadrar, apretar el disparador son formas de encuentro consigo mismo y con el mundo. Como también lo son, aunque de manera distinta, las decisiones de reverlarla, mirarla, comentarla o, por el contrario, esconderla o incluso destruirla.

Serge Tisseron

El fotógrafo Spiros Meletzis, el pintor Giannis Moralis, el crítico de arte Ággelos G. Procopiou y el pintor Dimitris Giannoukakis aparecen valorando fotografías en un jurado. Entre ellos está Voula Papaioannou; es el año 1956. Distimo, Kesariani, los centros de leche, los orfanatos, los hospitales de los heridos en el frente, las fosas, los cementerios, los niños hambrientos y el álbum negro han quedado atrás, aunque no tanto.

*

Conocer a Voula Papaioannou por primera vez en los dosieres azules los hace responsables de un cambio en la manera de entender sus imágenes, pues se ven incluidas en «frases» fotográficas que marcan nuevos sentidos y sutilezas de las imágenes individuales. En definitiva, se trata de sacar a la luz los silencios que todo archivo alberga en potencia y darles voz, de construir un ensayo sobre la práctica de la fotografía y el Fondo de Voula Papaioannou siguiendo un guión de investigación propio, a menudo afectivo, para seleccionar contactos dentro de los dosieres.

*

Encargo, escena y documento son tres términos que están detrás de los grupos de imágenes aquí seleccionados. A menudo estos no siguen un orden cronológico, sino un orden conceptual que permite entender mejor las narrativas presentes en los contactos del Fondo Voula Papaioannou; son «muestras de laboratorio» de un todo que es el archivo.

*

En el grupo 20, destaca la imagen de una mujer que lleva un pequeño retrato e intenta reconocer entre los cuerpos podridos a un ser querido. Sin embargo la foto que sostiene no está orientada hacia sus ojos sino hacia la cámara de Voula. Quizá este detalle sea una pista sobre la manera en que Voula Papaioannou movía a sus «actores». El interés que encierran estas escenas es que al contemplarlas nos convertimos en personajes contemporáneos de su práctica fotográfica.

*

En los primeros grupos aparecen esculturas y relieves de varios museos arqueológicos. Muchas de esas obras han perdido parte de su estructura con los siglos, así que abundan los muñones y los cuerpos rotos dispuestos a menudo en conjuntos. En el último grupo aparecen los cuerpos rotos fotografiados con el mismo rigor que aquella escultura con la que perfeccionó su técnica. Con una sobriedad intachable a pesar de la dureza de las imágenes, sin dramatismo ni lamento alguno, con una rectitud escenográfica que aplica a todas sus fotografías, ya sean centros florales, balnearios, escenas de la cotidianidad de los que no fueron al frente, hospitales, cementerios, calabozos, velatorios, orfanatos o retratos de sus conocidos. Todas ellas vistas en serie en los dosieres azules configuran una ligera sensación de montaje cinematográfico, probablemente provocado tanto por la composición de sus escenas como por una forma peculiar de recortar la realidad en el visor, una forma constante y metódica que deja entrever el proyecto documental de una Voula que no fue al frente, no fotografió héroes en campaña, se quedó en la retaguardia y fotografió a los que se quedaron, así construyó la realidad de la retaguardia. Tal vez por esto sus fotografías son tan sorprendentes.

Voula Papaioannou, no hay que olvidarlo, a menudo trabajó para agencias. De ahí puede provenir su peculiar forma de usar la fotografía: una mezcla de instrucciones de lo que debía fotografiar y un «cómo» marcado por su propio discurso documental, su ojo y su pensamiento. Así nos lo corrobora Fani Konstantinou, citada por Aristoula Beti,¹ que nos cuenta cómo en esos momentos trabajaba para misiones humanitarias, teniendo que cubrir las actividades de varias organizaciones y siguiendo directrices sobre qué y cómo fotografiar, lo que no le quitó la posibilidad de combinar sentimiento y profesionalidad —en el supuesto de que sea posible separarlos—.

*

En el caso de este trabajo, el camino hasta Voula Papaioannou comienza en la calle Korai 4 de Atenas, donde el Banco Nacional Griego construyó en 1938 un moderno edificio dotado de refugios antiaéreos cuyas puertas se fabricaron en Alemania. Con la toma de Grecia en la Segunda Guerra Mundial, el ejército alemán convirtió el edificio en su Comandancia y los refugios en calabozos. Estos calabozos aún existen y se pueden visitar. Están llenos de grafitis de los prisioneros que pasaron por allí. Sin embargo no eran los calabozos de la Gestapo, estos se encontraban unas calles más allá, en la calle Merlin. De ellos no queda nada o, mejor dicho, nada del edificio, solo una de las puertas de los calabozos con la que se compuso en su día un torpe memorial. Hoy es un edificio de oficinas.

Las pistas llevaban al Museo de la Guerra, no muy lejos de la calle Merlin. En el mural dedicado a la Segunda Guerra Mundial aparecían fotografías anónimas de los calabozos, esta vez de la Gestapo, y de los grafitis de las paredes. Una en particular llama la atención: en ella una mano señala algo en el grafiti, no se sabe el qué. El siguiente paso que se dio, gracias a las pistas de los empleados del Museo de la Guerra, fue ir al Archivo Fotográfico del Museo Benaki, en busca de las imágenes tomadas por una tal Voula Papaioannou, cuyo fondo se había depositado allí.

1 Aristoula Beti, M.A., in *Political Science and Sociology*, Department of Primary Education, University of Ioannina, Ioannina, Greece.

Y aquí comienza la relación con los dosieres azules y aquí es donde la búsqueda se convirtió en un recorrido por ellos, sin un objetivo claro, en una deriva por el Fondo de Voula Papaioannou depositado en dicho archivo fotográfico. La escena, la estructura de la información y la retícula tomaban el mando. La forma de numerar, un cierto desorden puntual, que hace que aparezcan imágenes «fuera de sitio», fueron el camino. El documento en su contexto, entre sus iguales y por montaje tomaba la importancia justa fundiéndose en su agrupación documental.

*

El «síndrome de la retícula» provoca que los contactos de cualquier autor sean bien acogidos, probablemente debido al valor semántico nuevo que dan a la imagen mediante una coordenada de clasificación.² Para una mirada marcada por la práctica artística, estos contactos mutan plásticamente de manera automática, lejos de su función original de consulta. Si se tiene como base la idea de que los contactos no son una parte secundaria o periférica de la obra, casi curiosidades, sino que forman parte de ella junto con las fotografías y demás prácticas presentes, pasadas o futuras, conseguiremos que este automatismo o costumbre estetizante cambie para que puedan ser entendidos de otra manera. Una en la que, en cuanto gestores de la información, participen en la operación de dar contexto documental a las imágenes publicadas o ampliadas como parte de la práctica fotográfica de pleno derecho. El verbo *exponer* tendría que ser reconsiderado en una realidad de archivo como la actual.

Las fotografías de Voula Papaioannou habitualmente se han agrupado en trabajos de antes de la guerra, los realizados durante la ocupación, la liberación, los hechos de diciembre (*Ta Dekemvriana*), los años de posguerra, niños y hambre, la reconstrucción y los paisajes. Sin embargo, al recorrer los dosieres encontramos saltos de ritmo, huecos. Las fotografías de objetos, documentos y grafitis de los presos que tomó en los calabozos de la Gestapo de la calle Merlin, o la identificación en las fosas comunes de los muertos en la batalla de Atenas proponen otras categorías, otras formas de clasificar su obra, sin el peso de las fechas, aunque a veces coincidan.

2 Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1983.

Las series de imágenes que se encuentran en el Fondo crean un imaginario de Grecia muy alejado de romanticismos o neorromanticismos y redescubrimientos varios. Cualquiera que se acerque a Grecia a través de las pinturas románticas o del imaginario del turismo desde sus primeros tiempos y lo compara con los contactos de Voula, verá como la fascinación por Grecia se reedita, se hace más compleja, con contenidos poco visibles de una Grecia moderna, siempre algo traumatizada.

Antes de la guerra, y con la intención de promover el turismo en Grecia, Voula hizo fotografías destinadas a postales, las cuales, sin duda, poco tienen que ver con las postales al uso. También fotografió ruinas clásicas, paisajes y gentes para sus publicaciones de después de la guerra. Son imágenes francamente maravillosas, pero siempre encierran una sensación de inquietud por su claroscuro, encuadre, en definitiva, por ese manejo especial de la técnica que caracteriza a la fotografía.

Tras las épocas duras de las dos guerras —la Segunda Guerra Mundial y la cruenta guerra civil—, y una no menos dura posguerra, Voula se volvió hacia el paisaje, una decisión fácil de entender. De allí salieron libros como *Îles grecques* y *La Grèce à Ciel Ouvert*, publicados por la editorial Guilde de Livre. Nada que ver con el *Álbum Negro* producido en 1943, para el que seleccionó y pegó 83 crudas fotografías sin cartelas y sin más texto que una cita de Eurípides, como nos recuerda en su escrito Fani Konstantinou: «En 1943, cuando las fotografías ya habían cumplido su meta, pidió al grabador Yannis Kefalinós que hiciera un álbum con el trágico material que ella tenía en sus manos, convencida de que debería entregarlo a la historia de su país. El *Álbum Negro*, como lo solían llamar sus creadores».

*

Voula vivió, tanto en su infancia como de adulta, algunas de las épocas más convulsas de la historia de Grecia en el siglo xx. No se trata de hacer psicología, sino de un hecho. Creció en medio del complicado proceso de afianzar la Grecia moderna y su identidad, así como rodeada de su belleza tan estereotipada. Esos son los contactos que no están en este libro. En ellos aparece la otra Voula, una Voula que no

mira a la guerra sino a Grecia, de ahí las series de paisaje, de campesinos, pescadores, de arquitectura popular, etcétera, que tan buen sabor dejan tras la consulta de sus publicaciones del momento. Tampoco aparecen sus series de niños de la guerra y la posguerra, que además de ser las más conocidas han contribuido a crear una mirada determinada hacia Voula Papaioannou y han opacado ese otro lado que se muestra aquí por fragmentos.

Como ya se ha dicho, a lo largo de su carrera como fotógrafa Voula trabajó muy a menudo por encargo, con instrucciones precisas sobre lo que debía fotografiar. En el fondo, un estilo de propaganda muy de la época que encontramos también en documentales cinematográficos de ambos lados de la contienda mundial. Esa forma de construir la escena no es patrimonio exclusivo de Voula, pero su rotundidad y disciplina sí.

*

Que nadie se llame a engaño. Este libro no es un trabajo sobre la fotógrafa griega Voula Papaioannou. Una gran parte de su obra, la más conocida, no está presente aquí. En el excelente volumen *La fotógrafa Voula Papaioannou*, editado por Fani Konstantinou, se puede encontrar una recopilación de imágenes y artículos que dan una visión más completa de la autora. También es recomendable consultar los volúmenes en los que la autora disfruta con el paisaje, para que este trabajo no presente una forzada visión de una Voula que, si bien es real, aquí queda incompleta.

Your text