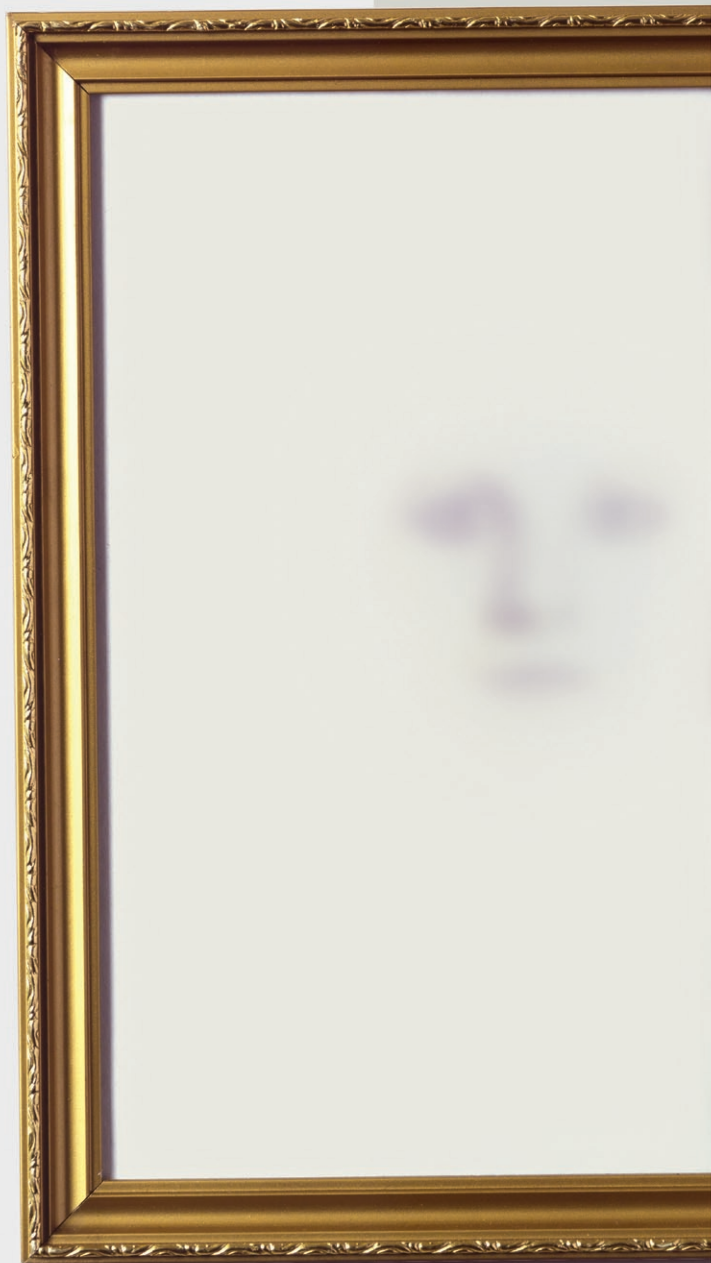


Kodak EPP 2252



0113sh00011



# Todo lo que se niega a desaparecer

Akram Zaatari

A Nahla Haidous la mataron en abril de 1996 durante los hechos que en el Líbano se conocen como la Masacre de Qana: el bombardeo por la aviación israelí de un complejo de la UNIFIL donde se hallaban acogidos civiles.<sup>1</sup> Más de un centenar de hombres, mujeres y niños fueron abrasados en cuestión de minutos, hasta tal punto que sus restos quedaron prácticamente irreconocibles. Muy poco después del alto el fuego que siguió a aquel ataque, las autoridades políticas y religiosas se reunieron y acordaron que la UNIFIL enterrara a todas las víctimas en una sola fosa común en el mismo lugar del bombardeo. Se las enterró a todas juntas, sin distinción de sexo o religión. Tan pronto como acabó la inhumación la tumba quedó cubierta con los retratos de las diferentes víctimas, impresos en todo tipo de tamaños y a veces recortados de anteriores fotos de grupo que habían sido montadas en collages y enmarcadas con cualquier tipo de material disponible.

La familia de Nahla enmarcó su retrato y lo colocó sobre la tumba. Alrededor de la cara dispusieron flores de plástico de colores, pegadas literalmente a la superficie del cristal, a fin de ocultar la vista del cabello. Haidous no llevaba pañuelo cuando le hicieron el retrato, pero, dado que sí lo llevaba ya de mayor, a su familia le pareció inadecuado que en la foto se la viese con la cabeza descubierta en público.

Esa foto es un ejemplo perfecto de una producción y de una estética que nacen de la urgencia y se configuran a partir de unas costumbres locales vigentes. Como objeto, el retrato enmarcado está en armonía con su hábitat social original. Puede que no sea una fotografía totalmente vernácula, pero sí que es vernáculo algo que no está alejado de la fotografía. Es un ensamblaje vernáculo de elementos que producen un objeto de retrato que, en su forma inicial, es fotográfico, pero que sus usuarios rectifican, corrigen o transforman para acomodarlo a una ocasión concreta. El retrato original estaba concebido para estar colgado en casa, en el ámbito doméstico de la familia; no era un retrato que Nahla o su familia esperasen ver en público. De las representaciones de los «mártires» se espera que tengan un grado de dignidad que normalmente va asociado a la causa que encarnan. En este caso concreto son, además, parte integrante de un monumento fotográfico de mayores dimensiones y específico del lugar. Cuando encontré el retrato de Nahla de 1996 me atrajo la forma en que las costumbres locales moldeaban la perspectiva y la estética del propio retrato. Me sorprendió lo poco que conocía yo acerca del sur del Líbano, de donde soy originario, y también acerca de las formas de adornar los retratos para una ocasión. De haberme encontrado con el retrato sin conocer la historia que había tras él, seguramente habría pensado que las flores eran algún tipo de influencia de la tradición mexicana o nada más que una guirnalda decorativa.

El retrato de Nahla y su historia fueron recogidos por la periodista libanesa Doha Shams en mayo de 1996, cuando

buscaba materiales para un proyecto suyo en el suplemento *Mulhaq al-Souwar* del diario *As-Safir* que se publicó el 26 de junio de 1996. Esa edición sigue siendo uno de los escasos ejemplos dentro de la prensa libanesa en que un acontecimiento trágico se conmemoraba no directamente a través de fotografías del propio suceso, sino a través de una producción fotográfica secundaria que se había desarrollado muy rápidamente en unos pocos días. Exploraba intencionadamente lo vernáculo y su capacidad para hacernos conocer una comunidad rural pobre y marginalizada que en el Líbano, aparte de haber sido víctima de una agresión, sigue estando casi ausente de la conciencia de casi todo el mundo.

Por vínculos de amistad y por haber asistido a Doha en la búsqueda de esos documentos fotográficos justo cuando se discutía la creación de la Arab Image Foundation (AIF), su cofundador, Samer Mohdad, propuso a Doha que presentase su investigación en Francia en las *Rencontres photographiques de Arlés*. Es así como en el verano de 1997 el conjunto del trabajo se convirtió oficialmente en la primera exposición de la AIF, comisariada por Samer Mohdad y basada en el material y la investigación de Doha Shams.

Mi interés por esa imagen al cabo de veinte años de su aparición inicial se debe al camino que ha recorrido: de ser la mera representación del rostro de una mujer a convertirse en un objeto engalanado colocado sobre su tumba, y de ahí a ser una pequeña imagen en un periódico, luego su duplicación en una versión enmarcada para la AIF, su posterior exhibición en una exposición fotográfica internacional y, por último, su incorporación a la colección de la propia AIF. Esa genealogía describe el desplazamiento del objeto de un hábitat a otro a través de diversas prácticas y modos de trabajo, principalmente el retrato, el periodismo, el arte, el préstamo interinstitucional y la conservación fotográfica. Las huellas que dejan las transacciones en un objeto fotográfico se vuelven parte de él.

Una fotografía no es igual al cabo de veinte años.

Que yo haya tomado ese objeto fotográfico como muestra para conversar con la actualidad de hoy nace de mi interés por aquellas prácticas no fotográficas —llamémoslas transacciones— que pueden dejar una huella en la materia física de una fotografía o un negativo, a veces hasta el punto de transformar por completo la imagen. Esa dirección y ese interés se fueron desarrollando gradualmente en mi trabajo durante las fases finales de mi investigación en los años de creación de las primeras colecciones de la AIF. En el conjunto de trabajos titulado *Against Photography* intento atrapar y hallar el sentido de las huellas del trabajo del fotógrafo, de las prácticas archivísticas institucionales y de las marcas de desgaste debidas al paso del tiempo, la erosión o la mala conservación. Intento comprender esos fenómenos y escribir con ellos una historia paralela de la AIF. Podríamos decir que son notas a la historia de la AIF. La idea es cerrar los ojos al mirar una foto. La idea es abrir otros sentidos que no sean la vista al enfrentarse a una fotografía. Ser ciegos a las imágenes para poder ver más allá del contenido. Resistirse a reducir una fotografía a una descripción y avanzar hasta hacerse con su totalidad.

Amortiguar el interés por el retrato en sí cuando se vuelve la vista atrás, hacia la imagen de Nahla Haidous, abre el

camino a la aparición de otra información. El reverso de una foto, por ejemplo, es sencillamente otro lado de la imagen. Lleva otros tipos de información. Lleva huellas de la vida, del desplazamiento, comentarios, dedicatorias, textos o toda clase de sellos que pueden haber asociado la foto a una práctica organizativa y servir al mismo tiempo a una persona en particular, a una institución o a ambas. Las fotografías llevan, o a veces son ellas mismas, residuos de transacciones, como el comprobante de un cajero automático. Cualquier disciplina que estudie las fotografías basándose solo en su contenido no llegará a captar la totalidad de lo que es una fotografía ni la textura intangible que la une a su hábitat.

Si apartamos la vista de la reproducción bidimensional de las flores aplicadas en forma de corona al retrato de Nahla, se nos revela otra información periférica pero igualmente significativa. Una delgada sombra en el lado izquierdo indica que la reproducción estuvo colocada detrás de un paspartú. Si se mira más allá del paspartú se advierte que la reproducción pudo haber estado enmarcada. Y si alejamos la mirada del retrato de Nahla descubrimos un típico marco dorado de fabricación industrial. Cuando, pensando ya en la exposición de Arlés, Doha Shams habló con las familias de las víctimas de Qana, les pidió que hiciesen duplicados de las fotos enmarcadas que habían colocado sobre la tumba colectiva. La de Nahla era, sin embargo, más complicada de repetir que las otras porque contenía flores en tres dimensiones. Lo que hizo la familia fue encargar al único comercio de fotografía de Qana que sacase, sin más, una foto de la imagen enmarcada con las flores y que luego la recortase y la pusiese en otro marco. El resultado es una reproducción en dos dimensiones de una foto enmarcada, recortada y vuelta a enmarcar para parecerse al máximo al original.<sup>2</sup>

Los contornos de la imagen muestran que el retrato está contenido en una transparencia reversible Kodak de 4 × 5 pulgadas, lo que por sí solo denota una práctica institucional. Es una necesidad cuando se reciben exposiciones en préstamo, pero también era necesario para un dossier de prensa en tiempos pre-digitales. Junto con otras, esta foto enmarcada fue reproducida en la exposición de 1997; la AIF obtuvo todas estas transparencias después de que Arlés recibiera los retratos de Qana enmarcados. La reproducción se hizo con una fuente de luz, como se aprecia por la sombra única, y el marco está ligeramente inclinado. Hay un exceso de magenta y no se empleó ninguna escala de colores. Dentro del marco de la transparencia, encima del espacio en blanco de la esquina inferior derecha, se ha escrito a mano un número con tinta azul permanente que es el número de serie dado al objeto por la AIF.

Los retratos de Qana han seguido siendo atípicos dentro de la colección de la fundación.<sup>3</sup> No se investigaron con arreglo a la metodología que más tarde aplicaron los cofundadores de la AIF, ni tampoco fueron registrados durante mucho tiempo. Aunque Doha Shams insistió en recoger los nombres de las víctimas y hacerlos constar escrupulosamente junto a los retratos expuestos, siempre tuvo la impresión de que esa precisión no era tan prioritaria para el comisario, a quien lo que le interesaban eran los propios retratos en su conjunto. Nadie de la AIF se preocupó de tomar nota del nombre de

Nahla Haidous ni de los nombres de las otras víctimas. Como en los registros de la AIF el nombre de Nahla no figura en ninguna parte, este texto se ha basado en el artículo periódico original de 1996. A la colección no se le asignó un número hasta pasado más de un año; esa es la razón de que, a pesar de ser una de las primeras colecciones recogidas por la AIF, recibiese el número 0113. O sea que 112 colecciones fueron tramitadas antes que ella. Igual que las pocas colecciones que no encajaban bien en las categorías más obvias (copias o negativos), las piezas menos típicas —las placas de vidrio dañadas o pegadas, los objetos o los grandes conjuntos de material fotográfico— tardaron más en ser registradas e incluso hoy siguen pendientes de estarlo del todo. Así, los cinco cajones de madera repletos de rollos de 35 mm que contenían el trabajo de los fotógrafos callejeros *photo surprise* empleados por Photo Studio Jack en Trípoli; otros álbumes confeccionados también por Jack para guardar las hojas de negativos de los retratos; las docenas de placas de vidrio adheridas que Mohsen Yammine rescató en Trípoli del estudio de Antranick Anouchian cuando el local quedó inundado; el trabajo de Radwan Matar que la AIF recibió en rollos de 35 mm guardados en camisetas dentro de archivadores de plástico; el trabajo en 35 mm del fotógrafo de Sidón Mohammad el Bayroumi; los manuscritos del estudioso Jibrail Jabbur... Todos son ejemplos perfectos de materiales atípicos.

El material fotográfico que tenemos a nuestro alrededor no lo componen solo las copias impresas que todos conocemos. A la AIF le llegan copias impresas enmarcadas en mazacotes de madera. Recibe estereogramas, tanto negativos como positivos, recibe transparencias, placas de linterna, aparatos como pueden ser visores o cámaras, elementos de almacenaje como simples cajas, envases de película o papel, material publicitario, cuadernos de catalogación, manuscritos, álbumes de fotos y negativos de toda clase de tipos y formatos. Estamos rodeados de tantísimos negativos, las superficies de trabajo de los fotógrafos, esas enigmáticas láminas que dominaron los procesos fotográficos a finales del siglo XIX y durante gran parte del XX. A menudo el negativo mostraba huellas del trabajo del fotógrafo y sin ellas no seríamos capaces de decir cómo hacía para producir la imagen. Un negativo es equivalente a la plancha de cinc grabada de la técnica tradicional de grabado. No solo permite la reproducción de una imagen o copia impresa, sino que él mismo conserva huellas de aquellos trucos y efectos del fotógrafo con los que ha corregido errores de exposición y mejorado una imagen. También lleva elementos adicionales de otras fotos en el caso de los collages. A los fotógrafos no les gusta que se exhiban sus negativos porque revelan detalles que tal vez no deseen dar a conocer.

Cada vez que se inscribe un registro hay una práctica organizativa que deja un rastro. Cada vez que se reproduce un registro un productor se convierte en autor de una nueva obra. Incluso diría que cada vez que se reproduce un registro algo en él o en el conocimiento de él cambia. En los medios analógicos la calidad de una reproducción de segunda generación suele considerarse inferior al original. Desde una perspectiva histórica cada generación posterior lleva más información que la precedente. El retrato de Haidous es la reproducción de una repetición: la reproducción de una reproducción. Tomarlo



como ejemplar de estudio supone apropiarse de la reproducción de última generación y en consecuencia de la múltiple pertenencia del retrato a diferentes prácticas sociales, periodísticas, curatoriales, institucionales, archivísticas y acaso artísticas.

Toda fotografía se toma en un determinado lugar y, salvo que sea una imagen del propio cuarto oscuro, se imprime físicamente en otro lugar. Ahora bien, las fotografías acaban en otros sitios, múltiples y variados, en bolsillos, cajones o carteras, y están destinadas a viajar y vivir en la cercanía de las personas. La difusión es una de las cualidades esenciales de la fotografía. Se dan a los amigos y consiguen tener una vida autónoma, encuentran a personas que desean conservarlas. Muchos, sin embargo, heredan fotos de parientes lejanos, de gente a la que ni siquiera conocen o pueden reconocer. Algunas instituciones terminan siendo las depositarias de las fotos de familia de personas sin identificar, como es el caso de la AIF. Muchas fotografías quedan abandonadas en pisos alquilados cuando muere un miembro anciano de la familia. Los archivos de muchos fotógrafos se tiran cuando cierra un estudio fotográfico. Las fotos acaban en lugares que cambian de un depositario a otro. Muchas veces sus desplazamientos quedan registrados en el cuerpo de las imágenes, en el cuerpo de la película, del vidrio. Es una idea errónea pensar que la fotografía da testimonio del curso de la historia. Es la historia la que habita en las fotografías. A lo largo del tiempo, con cada cambio dramático que origina un desplazamiento, la historia se abre paso hasta una imagen a través de los poros y las grietas de la emulsión sensible.

\* \* \*

En mayo de 1948 fue proclamado el estado de Israel, y a lo largo de los años siguientes cientos de miles de palestinos abandonaron, o fueron obligados a abandonar, sus hogares y sus pueblos. Ya nunca más se les permitió regresar. Dejaron detrás todas sus pertenencias: bibliotecas enteras, álbumes, fotos, ropas, alfombras, objetos de plata, instrumentos de música y piezas de artesanía, entre otras muchas cosas. Quienes se quedaron vieron cómo sus tierras, casas, naranjales, cambiaban de propietario; unas veces vendidos, otras, confiscados. Quienes fueron testigos de la Nakba hablan de fotografías y documentos en papel arrojados a la basura o tirados por las calles.<sup>4</sup> Vieron casas, instituciones, registros o tiendas que eran saqueados. Soportaron que otros reinventaran su época con una historia diferente en otra lengua. Para revisar o reescribir la historia son muchos los que buscan fotos de los palestinos abandonando sus hogares, cruzando el puente o asentándose en campos de refugiados. Muchos buscan fotografías de la agresión israelí como prueba, como testimonio histórico. ¿Pero acaso es posible contar esta historia reexaminando la agresión hasta llegar a unas fotografías hechas al azar, en vez de rastrearla en lo que las fotografías contienen? En el mejor de los casos la historia se abre paso hasta las imágenes entre los pliegues de lo ordinario, incluso en las representaciones de lo banal.

El fotógrafo armenio-palestino Antranik Bakerdjian fotografió la destrucción de su propia casa durante el bombardeo del barrio armenio de Jerusalén en mayo de 1948. En una de las pocas instantáneas que hizo entonces aparecen una docena de

jóvenes, chicos y chicas, cantando y tocando instrumentos de música y sentados en una escalera de piedra parcialmente destrozada. El mismo Bakerdjian puso como título a la imagen «Vecinos cantando en la casa destruida donde vivo». A raíz del bombardeo, Bakerdjian y muchos de sus vecinos buscaron refugio en la catedral armenia de Santiago. A partir de ese momento Bakerdjian tomó fotografías de las fortificaciones del recinto de la iglesia y de la vida cotidiana de los desplazados en el interior. Poner a esas fotos una etiqueta periodística sería pasar por alto el desplazamiento de su autor y de su cuarto de revelado. Bakerdjian trabajaba desde su casa y nunca tuvo un estudio. Fotografió a sus amigos y a miembros de la comunidad armenia de Jerusalén, acompañó a gente en viajes por Palestina y Jordania y le llamaron para tomar imágenes de celebraciones religiosas en Jerusalén. En 1988 Yto Barrada viajó a Ramala y Jerusalén en busca de colecciones de fotos para la recién creada AIF y Bakerdjian aceptó donar sus negativos. Desde ese día nunca más volvió a verlos. Luego, Barrada llevó la colección de negativos de 35 mm de Jerusalén a París y allí entregó el material a Fouad Elkoury, uno de los cofundadores de la AIF, quien debía trasladarlos en mano hasta Beirut. Elkoury disponía en su casa de un laboratorio y como no las tuvo todas consigo al notar cómo olían los rollos, les dio un buen lavado y los dejó secar. Es lo que siempre ha hecho con sus propios negativos.

En Beirut los negativos pasaron por una serie de procesos de trabajo. Fueron limpiados y numerados y parte de su contenido se utilizó en *Jours tranquilles en Palestine*, un vídeo que Elkoury realizó con Sylvain Roumette in 1998.<sup>5</sup> Pocos años más tarde un encargado del archivo de AIF advirtió que algunos de los rollos se habían alterado. La emulsión de una docena de rollos estaba agrietada y se había desplazado ligeramente de su soporte provocando la distorsión de las imágenes superpuestas. Otras zonas de las imágenes habían desaparecido del todo sin que estuviese cuarteada la emulsión. Manchas de transparencia habían invadido algunos rollos borrando determinados puntos de la emulsión, como una especie de erupción o enfermedad de la piel, pero sin que otros rollos se vieran afectados.

Además de levantar acta de algunos acontecimientos como las visitas del rey Abdúlá de Jordania a Jerusalén en 1948-1949 y de Glubb Pachá<sup>6</sup> al barrio armenio de Jerusalén en 1948, de los campamentos de verano de la juventud armenia en Deri Amar y de otras ocasiones familiares, o de los miles de lugares que aparecen en esos negativos, las bases de gelatina y nitrato de los rollos, sus propios cuerpos estructurales, atestiguan la inestabilidad de su contexto histórico e indirectamente dan fe de su desplazamiento. ¿Sería por el mal lavado hecho en el precario cuarto oscuro que Bakerdjian instaló en la iglesia armenia cuando quedó privado del suyo? Qué irónico resulta, y al mismo tiempo qué poético, que captase sus imágenes exactamente en el lugar de nacimiento de la fotografía local en todo el Cercano Oriente.<sup>7</sup> ¿Pudo ser el lavado que Elkoury aplicó a los rollos en 1998 (cincuenta años después de ser expuestos) lo que provocó el deterioro y agrietamiento de la emulsión? ¿Sería por causas relacionadas con la deficiente conservación? ¿O porque la base de nitrato de la película de los rollos reaccionó mal a los cambios de clima? Una cosa sí es totalmente

segura en cuestión de archivos: rara vez es posible confirmar qué desencadena esos fenómenos. Pero hay mucho de poesía en la forma en que esas imágenes contribuyen a la historia al desprenderse lentamente de las bases sobre las que han estado fijadas desde hace ya casi setenta años. Es su desintegración, no su descripción de unos sucesos, lo que constituye su aportación a la historia.

\* \* \*

El almacenamiento en frío consiste en un espacio destinado a la conservación de colecciones de fotografía impidiendo que se produzca su deterioro. Asegura un entorno neutro con unos niveles estables de temperatura y humedad. Es un espacio imprescindible para las instituciones que guardan colecciones fotográficas porque les ayuda a garantizar una vida más prolongada de las fotografías. Además de protegerlas de la manipulación física al apartarlas de la circulación, el almacenamiento en frío garantiza que cualquier residuo del revelado de la película o papel y de los procesos de fijación no seguirá actuando sobre el material fotográfico y provocando con ello el deterioro de la gelatina o el papel sobre los cuales se fija la imagen. Asimismo se obtiene la seguridad de que cualquier plata no expuesta que haya quedado sin lavar durante el fijado no continuará alterándose u oxidándose hasta afectar a la apariencia de la imagen registrada. Quienes hayan trabajado en un cuarto oscuro saben lo mágico que puede ser el revelado de unas imágenes. Al margen de su explicación científica, la contemplación de un objeto que se transforma ante nuestros ojos puede ser una experiencia fascinante. Con todo, también sabemos que algunos procesos no pueden frenarse por completo con el almacenamiento en frío. Por muy controlado que esté el clima ambiental, hay determinados fenómenos que podrán ralentizarse pero que aún seguirán produciéndose. En ocasiones los negativos continúan alterándose incluso conservados dentro de fundas no ácidas y en un entorno controlado.

En 1948 un fotógrafo palestino llamado Chalil Raad (conocido también como Khalil Raad, 1854-1957) se marchó de Talbieh, cerca de Jerusalén, donde había vivido con su familia, y regresó al Líbano, donde había nacido.<sup>8</sup> Su estudio de Jaffa Road, en Jerusalén, se hallaba situado en una zona que acabó siendo tierra de nadie. En los años siguientes intentó regresar y recuperar su colección, pero no se lo permitieron. Más tarde se enteró de que la tienda, donde guardaba sus álbumes cuidadosamente anotados, ya había sido saqueada. Pese a ello, un número considerable de sus negativos pudieron ser recuperados cuando un italiano amigo suyo consiguió abrir un agujero en la pared trasera del laboratorio<sup>9</sup> y rescatar una parte importante de la colección. Tal como relata la conservadora Rona Sela:<sup>10</sup>

El local de Raad, situado en la Jaffa Road de Jerusalén, cerca de la Puerta de Jaffa, resultó destruido en los combates de 1948. La tienda fue saqueada por soldados y ciudadanos judíos/israelíes. Los álbumes que contenían lo mejor del archivo de Raad (pequeñas copias impresas) fueron asimismo saqueados por un jefe militar israelí y actualmente están en manos de un coleccionista particular. Esos álbumes se expusieron en Israel en los años 2000 y 2010.

El archivo de negativos estaba almacenado en su laboratorio, ubicado en otro edificio de Jaffa Road, y por ello pudo salvarse del saqueo. Ese cuarto oscuro se hallaba en una zona que acabó siendo tierra de nadie durante la guerra. La hija de Raad, Ruth Raad, y su marido Robert consiguieron rescatar de allí el archivo de negativos. Fouad Debbas<sup>11</sup> y Badr Al-Hajj<sup>12</sup> afirman (basándose en entrevistas a Ruth Raad) que los negativos se salvaron gracias a la ayuda e iniciativa de un italiano amigo de Raad que trabajaba en la librería de Bulus Said, radicada en la Ciudad Vieja, cerca de la Puerta de Jaffa y no lejos del estudio de Raad. A pesar de las dificultades se las ingenió para entrar en la zona durante el alto el fuego y hacer llegar los negativos a Ruth, que entonces vivía en Ammán. El archivo, que contenía unos 3.000 negativos, fue donado al Instituto de Estudios Palestinos de Beirut.

Raad abrió su estudio en 1889, enfrente del estudio de su colega y maestro Garabed Krikorian (1847-1920). Ambos ofrecían su servicio a la comunidad local de Jerusalén y a la multitud de turistas y peregrinos que visitaban la ciudad. Ambos eran conocidos también por retratar a los visitantes vestidos con atuendos típicos beduinos o de Jerusalén, y ellos mismos proporcionaban a los turistas ropajes tradicionales, espadas o cualquier otro complemento con que quisiesen ser retratados. En 1908 Yto Barrada convenció a un artista francés, coleccionista de trajes palestinos y residente en Jerusalén, Emmanuel Kleidmann (1954), para que depositara en la AIF una colección de negativos que incluía varias placas de vidrio atribuidas a Khalil Raad. Las placas mostraban retratos de grupo hechos en estudio, pero también había otros con grupos posando en las escaleras que llevan a la Cúpula de la Roca, visible al fondo. Era como si el propio Raad, o quizá fotógrafos que trabajaban para él, se hubiesen apostado allí de vez en cuando para hacer fotos a los visitantes de la Cúpula, probablemente tal como hacen hoy día los numerosos fotógrafos que se estacionan cerca de la esfinge de Guiza para fotografiar a los turistas haciéndoles posar desde cierto ángulo con las pirámides a su espalda. La colección Kleidmann comprendía además negativos atribuidos a otro fotógrafo de Palestina llamado Yaacov Ben Dov (1882-1968), un fotógrafo y cineasta sionista cuyos padres habían llegado como inmigrantes a Palestina en 1907. En los años veinte y treinta Ben Dov fotografió a los inmigrantes judíos llegados de Europa; sus fotos fueron hechas para la propaganda sionista y se utilizaron en ella. Retrataba a los jóvenes inmigrantes europeos que se instalaban en Palestina, trabajaban la tierra y construían sus casas en lugares que aparentemente eran solo desierto. Las fotos de Ben Dov irradian esperanza en un mundo nuevo de rasgos modernos. En ellas se ve a personas jóvenes, una tierra virgen y maquinaria moderna para trabajarla, así como casas prefabricadas de aire europeo. No resultaba tan sorprendente hallar los negativos de Ben Dov y de Raad en una misma colección; al fin y al cabo ambos habían compartido la misma ciudad entre 1907 y 1948, aun cuando sus fotos reflejaran mundos muy diferentes. La colección Kleidmann es probablemente el único ámbito de depósito donde conviven las placas de vidrio de estos dos fotógrafos. No está del todo

claro de qué modo llegaron los negativos de Raad a manos de Kleidmann, aunque las notas de Yto Barrada mencionan que este encontró las placas en la tienda de un viejo fotógrafo griego que estaba perdiendo la vista. En cuanto a las de Dov, Kleidmann le mencionó a Barrada que un estudiante las había encontrado en un piso que acababan de vaciar y se las había entregado a él. La colección estuvo depositada en la AIF entre 1998 y 2004, hasta que Kleidmann solicitó que le fuesen devueltas. Las copias de contacto de la colección hechas por Agop Kanledjian en Beirut sobre papel RC brillante son el único rastro que queda hoy de ella en la biblioteca de la AIF. Pese al profundo cisma en la historia de un lugar entre árabes y sionistas, estas copias representan el intento de un coleccionista por superar la división.

La peor pesadilla de un conservador o conservadora es la pérdida de una de las colecciones que custodia. Cuando se vive en un sistema político inestable, cuando se ha conocido la guerra no hace tanto y todavía se percibe en el ambiente, ese miedo es tangible. Cuando el saqueo de museos y yacimientos arqueológicos es ahora una práctica corriente en situaciones de caos, como ha ocurrido en Irak, Egipto o Siria, uno se pregunta qué quedará cuando tantos testimonios significativos de la actividad humana desaparezcan. ¿Darán fe de ella las vitrinas vacías donde antes se exponían las piezas desaparecidas? ¿Nos permitirá la memoria de unas vitrinas vacías reconstruir lo que contuvieron antaño? Y aun si pudiesen, ¿bastaría para acallar o calmar nuestra preocupación o el miedo a perderlas?

Una descripción es la representación o explicación de un acontecimiento, objeto o persona. Indirectamente intenta aprehender una cierta totalidad o una parte de un acontecimiento, objeto o persona. Pretende aprehender su color, su textura y, si es factible, su configuración tridimensional buscando facilitar su estudio o difusión, pero también en previsión de su desaparición. En arqueología es ya habitual levantar atestados en 3D de objetos y configuraciones espaciales por temor a su posible destrucción, así como reproducir tumbas antiguas para que los turistas hagan visitas guiadas por ellas, como en el Valle de los Reyes, manteniendo cerradas a perpetuidad las tumbas originales a fin de garantizar su conservación. Pero una descripción entrafña además otra serie de rasgos y vínculos menos visibles, y tal vez más significativos, que están relacionados con otras prácticas y con un tejido vivo. Describir además estos últimos conlleva emplear o tomar prestadas herramientas de la historia, la antropología y otras disciplinas que no son solamente de carácter técnico o descriptivo, sino más bien analíticas. Reproducir un objeto es una tarea que requiere un saber hacer, pero comprender lo que el objeto representa, su función o cómo ha sido creado, exige otra clase de conocimientos. La descripción, dentro de campos creativos como la escritura, el arte o la arquitectura, implica la utilización de todos ellos para producir un objeto informado. Quizá a ese tipo de descripción debiera dársele el nombre de «descripción informada».

Un objeto informado es un objeto que es consciente del material y de los procesos que lo han producido, consciente de su procedencia, su morfología y sus desplazamientos a lo largo

del tiempo, consciente de su historia en el sentido de ser capaz de comunicarla. Un objeto informado está ya movilizado, activado. No puede ser un objeto mudo. Un objeto informado ha elaborado un lenguaje propio. Los objetos informados son objetos a los que puede faltarles solo una parte y con ello acentuar o resaltar otras. Les pueden faltar determinados rasgos o presentarse rotos para mostrar su interior. Un objeto informado no es un objeto realista sino, en cierto modo, esquemático. Funciona como la vista despiezada de una máquina, que es una representación informada del interior de una máquina, de su construcción, y que por lo tanto es capaz de explicarla a sus usuarios. Funciona como el modelo del cuerpo humano que se emplea en una clase de anatomía.

Una fotografía cambia al desaparecer su referente. La muerte de una persona viva representa un umbral en la vida de su retrato. La foto de Nahla Haidous no habría estado expuesta en público de no haber muerto en la masacre de Qana. Cuando desaparece el cuerpo se recurre a todas las descripciones existentes de él para desempeñar una nueva función. Se cuelga una foto, se cuenta una anécdota, se repite un gesto, todo en memoria suya. Hay muchas maneras de revivir los rasgos más significativos de una descripción. Cada rasgo dará preeminencia a una historia sobre otras, como si descartase estas de la descripción. ¿Qué ocurriría si se suprimiera del todo la cara de Haidous de la reproducción del retrato enmarcado? ¿Qué nos diría el marco? ¿Y si se prescindiera por completo del objeto enmarcado? ¿Qué nos diría la sombra acerca del objeto? Y si se siguiera haciendo supresiones, ¿qué quedaría? ¿Una hoja Kodak Ektachrome 4 × 5 pulgadas de un stock EPP del tipo 2252 dejado de fabricar en 2009? ¿O sencillamente la clave 0113sh? ¿Y si faltase hasta la misma hoja Ektachrome? ¿Tendría algo que decir el recuerdo de la superficie de una caja de luz? ¿Tienen memoria las cajas no ácidas utilizadas en el almacenamiento en frío? Y si toda imagen deja una imagen remanente, ¿es registrable? ¿Recuperable? Una imagen remanente es «la impresión visual de una sensación visual que permanece tras haber cesado el estímulo». Una imagen remanente es la fotografía.

Durante los últimos veinte años la AIF se ha desprendido de importantes colecciones fotográficas. No se quemaron ni destruyeron, sencillamente sus propietarios se las llevaron antes de que la AIF estuviera en condiciones de trabajar con ellas. Es indudable que cada retirada ha dejado un regusto ligeramente amargo, del mismo modo que cada fotografía que ya no está deja una imagen remanente. La AIF nació dividida entre una ambición de alcance limitado, caracterizada por un modo particular de generar colecciones a través del deseo del artista y del muestreo de la historia fotográfica local, y otra ambición, la de convertirse en depositaria de *todos* los archivos fotográficos, tanto institucionales como de fotógrafos, o, cuando menos, de adquirir los derechos de explotación de copias electrónicas de ellos para que la AIF pudiera ofrecerlas en una plataforma digital como parte de una panorámica exhaustiva del paisaje fotográfico del mundo árabe. Eran dos ambiciones diferentes y hubieran requerido diferentes equipos, diferentes modalidades de acceso, diferentes estrategias de comunicación y diferentes declaraciones de objetivos. Dos ambiciones, en suma, que definían



dos instituciones diferentes. Aun así, el hecho de que las colecciones pasen un tiempo en la AIF, de que compartan el mismo espacio con otras colecciones, siquiera sea durante breves periodos, ha tenido un impacto en la organización. La de Kleidmann fue una de las primeras colecciones devueltas a sus propietarios. La colección de Rifat Chadirji era de dimensiones mucho mayores y fue confiada a la AIF a un coste inasumible por la institución. La colección del fotógrafo egipcio Van Leo, en préstamo de la Universidad Americana de El Cairo (AUC), es otro ejemplo de una colección considerable en la que la AIF ha invertido recursos pero sobre la que no ha podido llegar a trabajar tanto como le hubiera gustado. Por no guardar proporcionalidad con sus conocimientos y facultades reales, en los últimos años la ambición de la AIF ha mermado en parte su capacidad de negociación. La devolución no deseada de algunas colecciones puede haber dado pie a ciertas preguntas incómodas e incluso a provocar un replanteamiento. ¿De qué modo coleccionamos? ¿Cómo ha de organizarse una gran colección? ¿Hay que combinar las colecciones? ¿Y cuándo? ¿Qué estatus tiene un catálogo hecho a base de fotografías? ¿Qué estatus tiene el material no fotográfico que acompaña a una colección? Son preguntas que afectan al corazón mismo de la descripción. ¿De qué modo describimos una colección, un objeto o una práctica organizativa? Son cuestiones inmediatas.

No obstante, si uno se distancia de los objetos y de las prácticas fotográficas que los han producido, ya no juzga los errores, sino que encuentra en ellos una fuente de riqueza. Son historias fuera de lo común, que muestran las limitaciones de un fotógrafo o hacen visible una práctica, una maestría. Pasados cincuenta años un nivel de exposición erróneo ya no es lo mismo que antes. Una foto que salió mal porque el sujeto se había movido o parpadeado y que fue descartada por el fotógrafo o el cliente no es ya —cincuenta años más tarde— tan solo una foto fallida. Un negativo donde han aparecido manchas que lo hacen inservible para el fotógrafo ya no es, al cabo de cien años, un objeto que haya sufrido un percance o haya tenido una conservación deficiente. Se ha convertido en un objeto muy poco corriente que tiene algo que decir. En un instituto de conservación un objeto así puede ser un útil pedagógico y enseñarse como algo cuyo creador consideró un «fallo». Para un artista visual interesado en las huellas del trabajo, aquellas convenciones de los fotógrafos que les facilitaban ese trabajo y dejaban huellas al repetirse una y otra vez acaban siendo iluminaciones.

Si nos distanciamos de los objetos, y de aquellas prácticas de conservación que los han organizado y asegurado que sean adecuadamente accesibles, entonces la manipulación inapropiada, los accidentes, las medidas de tipo organizativo mal calculadas o carentes de sensibilidad, la falta de visión o planificación, incluso una ambición que sobrepase el potencial de su sujeto: todo eso parece menos conflictivo y problemático cuando se ve como material para investigar la historia de una organización y, dentro de ella, la evolución de su discurso. De alguna manera la historia encuentra la vía para ser escrita, aunque sea a través de desajustes y fracasos o de lo que sea que suceda.

1. La operación militar, que el Ejército israelí denominó «Operación Uvas de la Ira», se prolongó 16 días (del 11 al 27 de abril de 1996).

2. Se ha dicho que el objeto enmarcado que acoge la AIF no es el original. El original se hizo para ser colocado sobre la fosa común de Qana. Pero también es legítimo aducir que ambos son originales, puesto que son diferentes y porque el que custodia la AIF estaba pensado para un contexto diferente, basado en el primero.

3. En sus primeros días de existencia a la AIF le interesó recopilar fotografías producidas antes de 1970 y excluía del ámbito de su colección la fotografía en color. Cuando miembros de la AIF como Fouad Elkoury, Yto Barrada o yo mismo buscábamos colecciones por Siria, Irak, Egipto, Marruecos, Palestina y Jordania, descartamos las fotografías producidas en color en las décadas de 1970 y 1980. Los retratos de Qana de los que se ocupó Doha Shams siguieron siendo una excepción en la colección de la AIF hasta que en 2004 Negar Azimi aportó colecciones compuestas en su mayor parte por fotos hechas en color en Irán durante los años setenta y ochenta.

4. Akram Zaatari. Entrevista al doctor Sami Khoury, Ammán. En *On Photography, Dispossession and Times of Struggle*, vídeo, 2017.

5. El vídeo fue realizado al cumplirse los cincuenta años de la creación del estado de Israel y de la Nakba palestina. Producido por el canal franco-alemán Arte, fue emitido en el programa «Thema».

6. Sir John Glubb, un militar inglés, comandante de la Legión Árabe jordana entre 1939 y 1956, al que apodaban «Glubb Pachá» (NdT).

7. El patriarca armenio de Jerusalén, Yessai Garabedian, se hizo fotógrafo durante su visita a París en la década de 1860. Nada más regresar estableció en la iglesia de Santiago de Jerusalén un taller fotográfico, el primero que hubo en toda la región. También se sabe que muchos de quienes se formaron en él, como Garabed Krikorian, quien más tarde enseñaría a Khalil Raad, acabaron dejando la Iglesia y convirtiéndose en fotógrafos.

8. La fecha más convincente del nacimiento de Khalil Raad es 1854, habida cuenta de que su padre murió en 1860. Eso significa también que abrió su primer estudio a la edad de 36 años, que se casó a los 65 y que murió a los 103, unas fechas que parecen sistemáticamente más tardías de lo esperable en ese periodo histórico.

9. Akram Zaatari. Entrevista en vídeo a Aida Krikorian, cuya madre Najla era sobrina de Raad (Ammán, 1998). Akram Zaatari. Entrevista en vídeo a Aida Krikorian, cuya madre Najla era sobrina de Raad (Ammán, 1998).

10. Rona Sela: *Photography in Palestine in the 1930s–1940s*. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House y Herzliya Museum of Contemporary Art, 2000.

11. Fouad Debbas en el expediente de Raad en la Biblioteca Nacional de Jerusalén, Colección Jacob Wahrman, diciembre de 1988. Información proporcionada a Debbas por Ruth Raad.

12. Badr Al-Hajj: «Khalil Raad, Photographe à Jérusalem», *Revue d'études palestiniennes*, núm. 37 (1990).