

Claudia Andujar, *Obra incompleta, 1961 – 1968 (São Paulo y Washington)*

Rodrigo Moura

No existen los mitos estáticos.
C.A.

Claudia Andujar nació en Neuchâtel, en Suiza, bajo el nombre de Claudine Haas, el 12 de junio de 1931 (a pesar de que en algunos registros conste el día 6 del mismo mes), hija de Siegfried Haas, judío húngaro, y Germaine Guye Haas, suiza protestante¹. La niña fue trasladada rápidamente a la ciudad de Oradea, en Transilvania, recientemente incorporada a Rumanía después de años de dominio húngaro bajo el nombre de Nagyvárad². En esa ciudad, la pareja se había conocido pocos años antes, cuando la madre de Claudine llegó para trabajar como gobernanta en la casa de la familia de su padre. En Oradea, Claudine tuvo una primera infancia feliz, con recuerdos de gitanos y osos, de tortas dulces y música. Esos años se vieron interrumpidos por los problemas conyugales de sus padres y por su separación. El idilio infantil se terminó por desvanecer con la creciente amenaza de los *pogroms* antisemitas, que trajeron consigo la deportación y el asesinato de su padre y de toda su familia en 1944 en los campos de concentración nazis. En compañía de su madre y de su nueva pareja, Claudine volvió a la casa de la familia de su padre y se instaló allí, viviendo uno de los momentos más perturbadores de su biografía. Cuando entró en la casa, la mesa estaba puesta, intacta. Sus parientes no tuvieron tiempo de preparar la huída.

La inminencia de la entrada de las tropas rusas en Oradea dio comienzo a un proceso de reubicación para Claudine. Primero, acompañó a su madre a Viena, donde ésta cayó enferma y ella tuvo que sortear a la GESTAPO diariamente. El viaje terminó meses después en su natal Neuchâtel. La húngara Claudine no supo adaptarse al estilo de vida suizo, de modo que dos años después se fue a probar suerte y buscar nuevas oportunidades a Nueva York, siguiendo la senda migrante de su familia paterna. El sueño americano comenzó en la casa de sus familiares, en el Bronx, e incluyó una aproximación al arte –que más tarde se convertiría en una carrera profesional dedicada a la pintura–, además de su matrimonio con un chico español, Julio Andujar, de quien conserva el apellido. (Al haberse casado en los Estados Unidos, la tilde propia de la grafía española desapareció.) En cuanto a su madre, Germaine, se fue a vivir su particular sueño americano a otras latitudes, y se instaló en São Paulo en una fecha todavía no determinada. Claudia Andujar se embarcó en un navío en 1955 y llegó a la misma ciudad con la idea de encontrar a su madre. En Brasil, Andujar confirmó su interés por el arte, y específicamente por la fotografía, disciplina que trabajó con desenvoltura a lo largo de casi cincuenta años. Desde entonces, vive en São Paulo.

Esta exposición, titulada *Claudia Andujar, Obra incompleta 1961-1968 (São Paulo y Washington)*, repasa las obras creadas a lo largo de la década de 1960. Se trata de prints recientes, hechos especialmente para la muestra a partir de las investigaciones elaboradas por el comisario en el archivo personal de la artista. Son imágenes inéditas, mostradas aquí por vez primera, la mayoría de las cuales nunca antes se habían reproducido o ampliado. Se realizaron en condiciones diversas y con objetivos distintos: algunas según pautas periodísticas, otras bajo encargo comercial, y otras por iniciativa propia de la artista; pero todas ellas se realizaron en su faceta de fotógrafa profesional. Como comisario de la exposición, mi intención al proponer este conjunto de imágenes es revelar en condición formativa el interés de la artista por la fotografía documental social, y mostrar que dichos trabajos definieron, en cierta manera, el espíritu, el lenguaje y el método de investigación que la artista desarrollaría años después con los indios Yanomami de Brasil en su trabajo más conocido. Pretendo también apuntar que estos trabajos, aunque sin ser autobiográficos, están directamente relacionados con la biografía de la artista, puesto que retratan temas y países que resultaron muy importantes en su formación como artista y como persona. La búsqueda de estas piedras preciosas en el archivo de la artista la realicé yo mismo, además de otra investigación paralela, en marcha desde 2010, y que trata las fotografías tomadas durante la década de 1970 entre los Yanomami, y el papel que la artista desempeñó en tanto que activista por la lucha de los derechos de los indígenas brasileños. La dimensión biográfica comparece en la obra de la artista no tanto como un inventario de momentos en la narración de su vida, sino como una comprensión de la historia, la cultura y los acontecimientos externos como espejo del individuo, confiriendo sentido a su trayectoria vital.

Cronológicamente, el primer grupo de imágenes de la exposición, las de 1961, son las únicas que no pertenecen a un grupo cerrado y que combinan fotografías tomadas en dos ocasiones distintas. Las dos imágenes sacadas en el centro de São Paulo forman parte de un vasto proyecto de documentación encargado por IBM, aunque nos ha sido imposible determinar cuál era su finalidad exacta. En ellas se retrata el momento de efusión urbana que Brasil vivía entonces, con sus grandes masas de población fluyendo entre las grandes ciudades, sus promesas de transformación y su perpetua exclusión social. Elegimos mostrar el Viaduto do Chá, una especie de postal sobre el boom económico de São Paulo, y la imagen de una señora negra leyendo el periódico. La tercera imagen fechada de ese año fue tomada en la inauguración de la 6ª Bienal de São Paulo³, en octubre de 1961, y muestra a la multitud inclinada sobre las rampas del Palácio das Indústrias (1954) mientras asiste al discurso del presidente João Goulart (1919 - 1976), depuesto por el golpe de estado del 31 de marzo de 1964. Jango, nombre por el que se conocía al presidente, había accedido al poder pocos días antes de pronunciar ese discurso en la Bienal, y por aquel entonces sus reformas sociales representaban apenas una leve sospecha. La composición de esta imagen es, en cierto modo, un presagio de su destino, con todos los signos de una profunda tensión: las curvas de Niemeyer, la multitud atenta, el líder fuera de campo.

Las fotografías de 1964 retratan un importante momento en la escalada reaccionaria que precedió al golpe militar, que terminó por enterrar el país en una larga, violenta y traumática dictadura militar que duró hasta 1985, y cuyas cicatrices están lejos de desaparecer. Las imágenes se sacaron en la Marcha de la Familia con Dios por la Libertad en São Paulo, el 19 de marzo, día escogido por la Iglesia por ser el día de San José, patrono de la familia. Ese nombre fue asignado a una serie de manifestaciones organizadas por los sectores conservadores de la sociedad que corresponden, en la iconografía de la época, a una especie de respuesta a los comicios realizados en el mismo periodo por el presidente Goulart. El más conocido de esos comicios se había celebrado seis días antes en Rio de Janeiro. Llegados a este punto, tal vez sea interesante remontarse brevemente a las raíces de la derecha brasileña. Podríamos rastrear los orígenes del conservadurismo en el periodo del Imperio, cuando las clases privilegiadas representadas por el Partido Conservador vieron en la abolición de la esclavitud (1888) y en la proclamación de la República (1889) una amenaza, e identificaron como base del problema el surgimiento de las “clases peligrosas”. A mediados del siglo XX, este sentimiento se mantuvo vivo a través de la Unión Democrática Nacional, antagonista de los sucesivos líderes populistas. Estas fuerzas anti-comunistas fermentaron en los centros urbanos, a partir de los años cincuenta en el contexto de la Guerra Fría y de los mass media, y fueron orquestados esencialmente por el clero, que apelaba al sentido de familia y de defensa de la propiedad privada de la población.

Aún así, lo que torna estas imágenes actuales es el hecho de enfatizar la participación popular de de-rechas en ese tipo de acontecimientos, deconstruyendo la idea de que el golpe se originó exclusivamente en el cuartel militar y entre las clases dirigentes. Actualmente se está promoviendo por parte del Estado un gran esfuerzo de revisión histórica –mientras escribo estas líneas, la presidenta Dilma Rousseff inicia la primera Comisión de Verdad, casi treinta años después del fin de la dictadura, que pretende descubrir, que no sancionar, a los responsables de los crímenes de tortura, muerte y desaparición, además de arrojar algo de luz sobre el papel que ejercían ciertas entidades como el gobierno norteamericano en aparato represivo del Estado⁴. En las imágenes seleccionadas priorizan dos registros que se tornaron prácticamente la marca registrada de dichas fotografías. El primero responde a un tipo de retrato realizado en situaciones de interacción colectiva, en el que el individuo se convierte en la primera persona protagonista sólo momentáneamente y gracias a la cámara, pero sin desvincularse de las acciones que lo llevaron a tal situación. El segundo revela un tipo de foto más épica, de composiciones grandilocuentes, que apuntan a una idea de trance colectivo y de cuerpo social.

El recuerdo de la artista en el momento de la toma de las fotografías es directo y profundo: “Intentando entender los movimientos sociales del país, me metí en la Marcha de la Familia con Dios por la Libertad, en la plaza de la Sé de São Paulo, con mi cámara y por cuenta propia. De nuevo, mi intención era entender los acontecimientos del país en el que vivía; quería crecer”⁵. Podríamos añadir otra cita un tanto distante de ese contexto específico, aunque de gran resonancia en la biografía de Andujar, extraída del periódico Rahel Vanhagen: “¿Qué estás haciendo? Nada. Estoy dejando que la vida llueva sobre mí”⁶. En esta ocasión, con la cámara en la mano.

No es casualidad que el tema de la integración sea central en el tercer grupo de imágenes de la exposición. Sacadas en el campamento conocido como Resurrection City, instalado en Washington D.C en 1968, estas imágenes retratan a los simpatizantes del movimiento de derechos civiles y el propio campamento, pero sobre todo resaltan la intención original de la artista de realizar un reportaje en el local. Como se verá en la declaración que sigue, Andujar no tuvo acceso a lo que quería fotografiar, ni siquiera mostrando credenciales personales, de

modo que las imágenes que consiguió sacar sólo sugieren parcialmente lo que serían esas otras imágenes (que tan sólo podemos imaginar). Sin embargo, siguen estando entre las fotografías más fuertes que la artista realizó en aquella década. Andujar atribuye a una decisión editorial, política e ideológica del medio que las encargó el hecho de no haberlas publicado nunca, lo cual es digno de mención en esta recuperación del archivo. Según mi opinión de comisario, estas imágenes no sobrevivieron al trato sensacionalista que la prensa de la época le dio a todo el asunto, y que contribuyó a la radicalización de los ánimos y al exacerbo de la discriminación racial y social en los Estados Unidos.

En nuestro argumento aparecen contrastados los modelos de integración y exclusión racial americano y brasileño, interés que refleja una cuestión central en la obra de la artista, la cual se universaliza y se particulariza en un mismo movimiento –esto es, un movimiento que la lleva del “Otro” a sí misma y a su propia historia. Y si esa voluntad de conocimiento ya estaba presente en las imágenes de la Marcha de la Familia con Dios por la Libertad, aquí resurge de un modo todavía más preciso, tratando temas como la integración, la exclusión, la doble nacionalidad y los límites de la fotografía en tanto que medio para conocer al “Otro”.

En palabras de Andujar:

Por aquellos tiempos, yo estaba casada con George Love⁷, que era afroamericano. En realidad, era una mezcla de blanco y de negro, aunque él solía decir que también tenía sangre india. Se instaló en Brasil y siempre se sintió muy bien, muy a gusto. Creo que quizá por cuestiones raciales, se sintió mejor aquí que en Estados Unidos, donde lo hubiesen tratado de una manera completamente distinta. Cuando comenzó la revuelta en Washington, la gente de la revista “Realidade” creyó oportuno documentarla. George no quiso ir, tal vez por ser negro, así que fui yo. Cuando llegué pude ver lo que estaba ocurriendo, pero no conocía a nadie que me pudiera poner en situación. Vi escenas propias de la guerra; vi mucho odio en ambos lados. La revuelta de los negros respondía a su falta de derechos civiles. El gobierno americano, los blancos, disponían de todo un aparato militar para controlar la situación. En el campamento había gente de varias ciudades, y mucha otra apoyaba los acontecimientos en frente del Capitolio. Yo, que recién me estaba acostumbrando a Brasil y a una cierta tolerancia con la cuestión racial, intenté entrar en el campamento y fui retenida por un policía negro que hacía de portero. Había entrado con toda la normalidad del mundo y no estaba preparada para enfrentarme a una milicia. Me pidieron que saliera y no me dejaron fotografiar nada. Fue extraño. Nunca me había encontrado en una situación parecida. La única vez que sentí represión racial fue en mi tierra, en Oradea, cuando los nazis se llevaron a mis parientes al campo de concentración. Pero nunca en Brasil. Intenté explicarles que estaba casada con un afroamericano, intenté hacerme comprender, pero me ignoraron, me dijeron que decirlo era fácil. También me dijeron que no me podía quedar allí si quería conservar mi cámara. Por mi parte, ya había sacado algunas fotos antes de que el policía me detuviera. Pero una vez avisada, sólo pude obedecer y salir del campamento. Volví a Nueva York, donde George me esperaba, y “Realidade” terminó por no publicar nada, quizá para no parecer antiamericana. Por aquel entonces, yo aún tenía ciudadanía americana. Cuando comencé a trabajar con los Yanomami fue cuando me convertí en ciudadana brasileña, en 1974. Pensé que el gobierno de la dictadura militar brasileña nunca toleraría que una americana trabajase con los indios. Pero entonces no se trató de una cuestión racial, sino política.⁸

El trabajo con los Yanomami definió la personalidad artística de Claudia Andujar de una manera irreversible, haciendo convergir el arte, la política y la vida de un modo único en el siglo XX. Esa chispa puede percibirse en buena parte del trabajo presentado en esta exposición.

Notas:

1 Datos tomados de la *Cronología* publicada en Claudia Andujar, *A Vulnerabilidade do Ser*, São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005; y complementados por declaraciones de la artista al autor, noviembre de 2012 –ongoing.

2 Andujar aprendió, desde pequeña, a hablar húngaro y francés, y tomó clases de rumano en la escuela, aunque esa lengua nunca llegó a calar. Además de la lengua paterna y de la materna, aprendió más tarde y todavía habla de manera fluyente el alemán, el inglés y el portugués.

3 La artista minera Lygia Clark (1920 - 1988) ganó el premio de escultura de la 6ª Bienal de São Paulo con sus *Bichos*, en un gesto progresista de la institución. Para una breve historia de la Bienal, ver Mario Pedrosa, “A Bienal de Cá pra Lá”, en Aracy Amaral, *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

4 El periodista Elio Gaspari realizó un gran esfuerzo de análisis de fuentes en su tetralogía dedicada a la historia de la dictadura militar en Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 - 2004.

5 Declaración de la artista al autor, a través de correspondencia, en mayo de 2012.

6 Cita publicada en el periódico a día 11 de marzo de 1810. Citada en Hanna Arendt, *Rahel Varnhagen: judia alemã na época do romantismo*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Traducción de Antônio Trânsito y Ger- not Kludasch.

7 Se refiere aquí al fotógrafo americano George Leary Love (1937-1995), compañero de Andujar y colega en la revista “Realidade”.

8 Entrevista concedida por la artista, São Paulo, mayo de 2012.