

**1968: El fuego de las ideas, de Marcelo Brodsky**

Inauguración: Martes, 16 de noviembre | a partir de las 17.00 h

Hasta el 30 de diciembre de 2021

Horarios: de martes a sábado: 11.00-14.30 / 15.30-20.00

Marcelo Brodsky (Argentina, 1954) recupera fotografías de movilizaciones sociales de la década de 1960, que posteriormente interviene a través de la pintura y la escritura. Con la exposición *1968: El fuego de las ideas*, Brodsky pretende acercar a un amplio público la gran tormenta social de aquella década, que se vuelve más tangible y cercana.

El aura de archivo y la recuperación de la memoria son dos constantes que atraviesan la obra de Brodsky desde sus inicios, cuando presenta el archivo de la ESMA en el Palau de la Virreina en Barcelona. La estrategia de intervención de fotografías de archivo, empleada por el artista, tiene su origen en la obra, que realiza en 1996, titulada *La Clase*, que se ha convertido en una obra icónica en su carrera, y ha sido expuesta recientemente en el [MET](#) de Nueva York. Se trata de una obra basada en una fotografía de 1967, de la clase del artista en el Colegio Nacional de Buenos Aires, la cual intervino redimensionándola y escribiendo algunos textos, señalando así a sus compañeros desaparecidos por la dictadura argentina.



*Peking, 1968.* De la serie *1968: El fuego de las ideas*, 2014-2018. Fotografía de archivo blanco y negro © Robert Harding P.L., 1968, intervenida con textos a mano por Marcelo Brodsky, 2017. 60 x 90 cm.

*Peking, 1968.* From the series *1968: The Fire of Ideas*, 2014-2018. Black and white archival photograph © Robert Harding P.L., 1968, intervened with handwritten texts by Marcelo Brodsky, 2017. 60 x 90 cm.

## *1968: The Fire of Ideas*, by Marcelo Brodsky

Opening: Tuesday, November 16th | from 5.00 pm

Until December 30th, 2021

Opening hours: from Tuesday to Saturday: 11.00 AM – 2.30 PM / 3.30 PM – 8.00 PM

Marcelo Brodsky (Argentina, 1954) recovers photographs of social mobilisations from the 1960s, which he then intervenes through painting and writing. With the exhibition *1968: The Fire of Ideas*, Brodsky aims to bring the great social storm of that decade closer and more tangible to a wider public.

The aura of the archive and the recovery of memory are two recurrent themes in Brodsky's work from the very start of his career, when he presented the ESMA archive at the Palau de la Virreina in Barcelona. The strategy of intervention of archival photographs, employed by the artist, can be traced back to his 1996 work entitled *The Class*, which has become an iconic work in his career and was recently exhibited at the [MET](#) in New York. It is a work based on a 1967 photograph of the artist's class at the Colegio Nacional de Buenos Aires, which he resized and then wrote some texts, thus highlighting his classmates who disappeared during the Argentine dictatorship.

---

© Marcelo Brodsky y David Company. 2020. Original disponible en inglés en | Original version in English available at: <https://davidcompany.com/marcelo-brodsky-david-company/>

**Diálogo de David Company con Marcelo Brodsky sobre su proyecto “1968 - El fuego de las ideas” y sobre la evolución de la cultura visual.**

**David Company:** Marcelo, *1968 - El fuego de las ideas* es tu revisión de ese año histórico a través de imágenes de protestas mundiales que enfrenta muchas realidades interconectadas: el colonialismo, el capitalismo, el racismo, el patriarcado. Lo haces seleccionando fotografías clave de la época e interviniéndolas. ¿Qué motivó tu proyecto y por dónde empezó?

**Marcelo Brodsky:** En 1968 tenía trece años. Me vi muy afectado por las ideas de la época, las revueltas de París y la masacre de Tlatelolco en México, los jóvenes ocupando las calles de las ciudades del mundo. En ese momento me convertí en activista, al igual que mi hermano menor. En 1979 mi hermano Fernando fue secuestrado por un grupo de tareas de la Armada y se convirtió en una de las víctimas de la dictadura militar argentina. En 1996 realicé mi primera obra conmemorativa, *Buena Memoria*, centrada en los estudiantes desaparecidos de mi colegio secundario, el Colegio Nacional de Buenos Aires. Eso me llevó a trabajar en varios proyectos artísticos en torno a la memoria de los desaparecidos, muchos de ellos de mi generación. En 2014, un grupo de 43

estudiantes de bachillerato de una escuela rural de Ayotzinapa, México, fueron secuestrados en Guerrero cuando iban en un autobús a conmemorar la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Esta nueva desaparición me afectó mucho y decidí trabajar sobre ella. Conseguí una imagen de las marchas de Tlatelolco, y escribí sobre ella "Si Tlatelolco hubiera sido juzgado, Ayotzinapa no hubiera sido posible". Eso me llevó a 1968, empecé a "mirar alrededor" y decidí quedarme allí.

**DC:** ¿Y qué significó "quedarse allí"? ¿Qué es para ti el año 1968? ¿Fue una constelación de momentos de esperanza? ¿Un símbolo complejo de promesas políticas y sociales incumplidas? ¿Ambos?

**MB:** Quedarse allí significó que empecé a mirar en torno a ese momento en el tiempo. 1968 fue el año de Tlatelolco, pero también fue el año de Mayo del 68 en París. Recuerdo un libro que leí en aquella época en el que estaban las consignas escritas en los muros de París: "La imaginación al poder", "Sé realista, exige lo imposible" "Disfruten sin trabas"... Estas ideas estuvieron en el centro de mi formación como ciudadano, y marcaron mi vida profundamente. 1968 fue un momento de esperanza en el que estábamos seguros de que íbamos a cambiar el mundo para mejor, desde Europa hasta América Latina y más allá. El movimiento por los derechos civiles emergía con fuerza en Estados Unidos. El futuro parecía prometedor; más libertad, más igualdad, más posibilidades para las nuevas generaciones, más placer, más libertad sexual, más mentes abiertas... En aquel momento 1968 no era un símbolo, sino una realidad de levantamientos callejeros y nuevas ideas en todo el mundo. Si hoy nos preguntamos qué sucedió con aquellas ideas, vemos que algunos de los objetivos se lograron parcialmente, como una mayor diversidad sexual o una mayor participación política de las nuevas generaciones, pero muchos siguen pendientes, como demuestran Black Lives Matter o el movimiento feminista.

**DC:** La promesa incumplida de ese momento revolucionario sigue siendo objeto de gran debate. Algunos han argumentado que el cambio a causas monotemáticas, en lugar de una lucha colectiva de los trabajadores contra el capitalismo corporativo, fracturó la resistencia. Esto dejó a la izquierda política dividida en un conjunto de grupos, que no parecían ser capaces de unirse contra un enemigo común. (En sus últimos años, Martin Luther King pareció darse cuenta de este peligro, y luchó por una amplia coalición de los pobres). ¿Es así como lo ves?

**MB:** Empecemos por tu referencia a Martin Luther King. Mi obra "Washington 1968", incluida en *El fuego de las ideas*, muestra el momento del Movimiento por los Derechos Civiles en el que King extendió su llamamiento desde los afroamericanos a otros sectores de la sociedad, como los latinos, los mexicano-americanos, los pueblos originarios norteamericanos, los blancos pobres... La "Campaña de los pobres" en Washington fue un llamamiento a unir a distintos grupos sociales y políticos en favor de la justicia social y de un cambio en EE.UU. Estas amplias alianzas sociales y políticas están demostrando ser la forma en la que se pueden alcanzar algunos objetivos, al reunir a diferentes grupos de interés para luchar por la igualdad, los derechos humanos y las medidas económicas progresistas. En cierto modo, esta unidad puede ir más allá de los límites políticos tradicionales, como izquierda-derecha o demócrata-republicano. Esta es la alianza que derrotó a Donald Trump. Sin embargo, la "Campaña de los Pobres" no pudo completarse, ya que Martin Luther King Junior fue asesinado unas semanas antes de que tuviera lugar la manifestación en Washington. De todos modos, la marcha se realizó bajo el liderazgo de su amigo, el reverendo Ralph Abernathy y de su viuda Loretta King. La declaración de principios de la marcha fue "Justicia económica para todos", que es totalmente relevante hoy en día.

**DC:** ¿Puede hablarnos un poco de cómo eliges las imágenes que luego intervienes con color y anotaciones?

**MB:** *El fuego de las ideas* es la consecuencia del desarrollo y la expansión de la idea inicial. Empecé con París y México y seguí con Washington y Río de Janeiro. Un paso lleva al otro. Pronto recibí sugerencias de académicos y amigos sobre otros lugares en los que había habido acciones callejeras en 1968. Una vez que escucho o conozco la información, investigo los acontecimientos en general, y luego desarrollo mi investigación visual. Me pongo en contacto con agencias de imágenes, archivos históricos, fotógrafos, museos y universidades que me ayudan a encontrar las imágenes y los autores adecuados, y a contactar con ellos para negociar los derechos de uso de las imágenes. Mis 30 años de experiencia al frente de una agencia fotográfica, "Latinstock", ya cerrada, me enseñaron cómo obtener las licencias para el uso de imágenes en proyectos artísticos. Conozco personalmente a algunos de los profesionales de las agencias de imágenes que aún permanecen en activo, las colecciones... También navego por la web, busco en sitios específicos y me pongo en contacto con los titulares de los derechos. Cada imagen que llega a la edición final tiene una larga historia, y de momento son 55. Las necesito en alta resolución, por supuesto, nada de descargas de la web. A veces no encuentro las imágenes adecuadas. Por ejemplo, está resultando difícil encontrar imágenes de las movilizaciones sociales de 1968 en Túnez y en Egipto. Con el tiempo las encontraré. El proyecto sigue abierto.

En cada caso investigo a fondo las circunstancias sociales y políticas de la imagen para decidir qué escribir. Finalmente, imprimo la imagen en blanco y negro sobre papel de algodón y hago mi intervención de color y textos con un estilo, una escritura y una paleta de colores.

**DC:** ¿Qué determina tu forma de intervenir las imágenes? ¿Recuperas el contexto perdido con el tiempo? ¿Reimaginas estas imágenes en el momento actual?

**MB:** Hay una tensión en la fotografía entre el pasado y el presente, entre la memoria y el pensamiento actual, entre la información y el secreto, entre el documento y la especulación, entre el testimonio y la imaginación. Las imágenes son la base de la "imaginación", y en 1968 queríamos que la imaginación tomara el poder. Hace poco he visto imágenes del levantamiento popular en Beirut tras la explosión en el puerto y son increíblemente similares a las imágenes de las calles de París en 1968. También se relacionan con la imagen incluida en mi proyecto de una asamblea de estudiantes en la puerta de la Universidad Americana de Beirut en 1971. El pasado y el presente transitan libremente en la fotografía. Lo que intento hacer interviniendo imágenes históricas y recuperando su contexto es lanzar flechas hacia el futuro, que es nuestro presente.

Nos encontramos en una época en la que una minoría elitista, conservadora y reaccionaria se aferra al poder mientras las calles hierven con una gran presión por parte de amplios sectores de la sociedad para que se produzca un cambio cultural y político, del mismo modo que en 1968. La generación más joven anhela nuevas estructuras sociales e igualdad y, al mismo tiempo, protagoniza un gran cambio en la cultura visual. Es una generación que utiliza el lenguaje visual en su comunicación, que se comunica con imágenes.

**DC:** Por razones obvias, suele haber una similitud estructural entre todas las fotos de protesta. La importancia está en los detalles. Una de las principales diferencias con respecto a 1968 es la aparición del mundo online como espacio público, como foro público, como escenario público. Las comunidades se forman en línea. Las estrategias se desarrollan en línea. Y sin embargo, la protesta en el espacio público sigue teniendo una gran importancia, a nivel simbólico. Además, por supuesto,

la gente conoce hasta cierto punto la historia de la protesta y su iconografía. ¿Cree que esto cambia la naturaleza de la protesta?

**MB:** Creo que hoy, más que nunca, la imagen se ha vuelto tan importante como el hecho. La política está llena de oportunidades fotográficas, como hemos visto el año pasado en Washington durante las protestas por el asesinato de George Floyd. Pero los hechos son mucho más que oportunidades fotográficas. Los hechos son reales. Puedes compartir una canción, dar la mano, llorar con el gas... No es lo mismo que verlos en la pantalla. Creo que la pantalla se ha convertido en algo central, y ciertamente importante para convocar, intercambiar, opinar, hablar, manifestar, crear comunidad, etc. Pero nada puede sustituir a la realidad material si la intención es tener un efecto político sobre las estructuras sociales y económicas.

El espacio público es simbólico y es un espacio en disputa, como lo es el espacio online. Cada revolución social y cada momento de cambio tiene sus instrumentos, su música, sus campos de batalla, sus líderes y sus imágenes, desde la Revolución Francesa a Black Lives Matter. Cada espacio, material o digital, cada medio, la cultura, el futuro, todos están en disputa. La naturaleza de la protesta, como la del poder, cambia constantemente, y se adaptan a las condiciones de la época. Las imágenes y las ideas navegan de un tiempo a otro como lo hacen de una generación a otra.

**DC:** 1968 fue el final del dominio cultural de la fotografía. Poco después, fue eclipsada por la televisión y el vídeo. La revista *LIFE* desapareció en 1972. La fotografía ha continuado, y ha seguido siendo significativa, los medios secundarios a menudo encuentran nuevas funciones. Podría decirse que la nueva importancia de la fotografía ha llegado en forma de participación de las masas. Teléfonos inteligentes. Las redes sociales. Todo el mundo que asiste a una protesta tiene ahora una cámara. Muy pocos la tenían en el 68. ¿Supone esto una diferencia?

**MB:** La relación con la fotografía solía ser esencial para conocernos a nosotros mismos, para reconocer diferentes momentos de nuestra vida y la evolución de nuestra identidad a través de las fotografías familiares. Esto ha conferido a la fotografía un fuerte papel subjetivo y emocional en nuestras vidas. Pero desde que todo el mundo se convirtió en fotógrafo y productor potencial de imágenes, el lenguaje visual se ha vuelto esencial. Las imágenes fluyen como narración, como experiencia y como diálogo. Están en el centro de la vida. Los mensajes sin imágenes son simplemente ignorados por las nuevas generaciones. El lenguaje está cambiando hacia lo visual.

En este contexto, la presencia de las cámaras en los movimientos de resistencia está marcando la diferencia. El asesinato de George Floyd no habría tenido el mismo efecto si no se hubiera grabado, si sólo se conociera por la narración oral de un testigo. Las imágenes son fieles a la realidad, y la realidad duele. Las imágenes son más accesibles y más fáciles de producir, transformando la cámara del móvil en un arma o en el ojo de la víctima. Un ojo que puede transmitir, que puede denunciar, una herramienta fenomenal en manos del pueblo.

**DC:** Las fotografías muestran pero no pueden explicar lo que muestran. Su muda quietud lo impide. Significa que las fotografías son a la vez esenciales e incompletas. ¿Son tus intervenciones en estas fotos de prensa un intento de superar esos inevitables fallos de las imágenes?

**MB:** Las obras de arte plantean preguntas y no pretenden dar respuestas. Las obras de arte no pueden explicar o resolver los problemas, sólo los someten a debate. La quietud de la fotografía permite que las imágenes tengan un amplio abanico de posibles significados. Quedan abiertas a múltiples interpretaciones. Invitan a la reflexión. Mis intervenciones sugieren una dirección para esas

interpretaciones, añadiendo una mezcla de información relevante y comentarios subjetivos. Los textos dentro de la imagen original se encuentran en tensión con los textos y colores añadidos que construyen una forma alternativa de lenguaje, una poética de la resistencia.

Todo mi trabajo se centra en la relación entre las palabras y las imágenes y en cómo pueden reforzarse mutuamente para transmitir un mensaje poderoso. Desde *Buena Memoria* (1996), cuando escribí sobre la imagen de archivo de mi clase señalando a mis compañeros desaparecidos por la dictadura argentina, hasta mis correspondencias visuales y mis ensayos visuales sobre 1968, sobre la migración o sobre los Derechos Humanos, todos combinan palabras e imágenes. Cada pieza busca una reacción emocional, un proceso de identificación y reflexión que pueda conectar con la experiencia personal del espectador.

**DC:** En este punto, hablas de la ambigüedad esencial de la fotografía, de que, independientemente de sus pretensiones respecto a los hechos o a la realidad, pese a su potencial como "arma", siempre hay muchas cosas que faltan. ¿Es ésta la fuente de la atracción que la fotografía sigue ejerciendo en la sociedad, en pleno siglo XXI? ¿Queremos las fotografías porque no pueden resistir nuestra voluntad de interpretarlas como queremos, como necesitamos?

**MB:** El silencio. El silencio es esencial en la música, ya que sólo en relación con el silencio podemos escuchar el sonido. En la combinación de notas y vacío la música se convierte en lo que es. En la fotografía hay una tensión permanente entre lo que se puede ver y lo que no. Lo que se ve en la imagen es un corte de la realidad, y no es un corte ingenuo. Enmarca lo que quiere mostrar y deja fuera lo que no quiere. Los opuestos se atraen en la fotografía: lo que es y lo que no es, la verdad y la ficción, la realidad y la construcción, la narración y el documento, la luz y la sombra, el vacío y la plenitud, lo general y los detalles, la presencia y la ausencia, la imaginación y los hechos...

Otro elemento en la interpretación de la imagen es la experiencia del espectador, que se relaciona emocionalmente con ella a través de su propia experiencia. Esto libera a la fotografía de cualquier significado predeterminado. Cada uno es libre de interpretar una fotografía como quiera. La fotografía requiere libertad para ser hecha y también para ser leída.

En mi trabajo, puedo cambiar el "punctum" de la imagen, el foco de atención, y conducir al espectador hacia detalles que pueden pasar desapercibidos a una mirada superficial. Puedo hacer visible con mi intervención lo que inicialmente es invisible. Tal es el caso de las piedras en manos de los manifestantes. Vistas en blanco y negro son oscuras, pero una vez resaltadas, cambian el significado de la imagen.

**DC:** ¿Crees que las imágenes originales se hicieron aceptando la ambigüedad y la inestabilidad del significado? ¿O provienen de una época de mayor certeza sobre el poder comunicativo de la fotografía?

**MB:** Las imágenes de prensa que licencio para hacer mi trabajo se hicieron siguiendo los patrones y los principios de la fotografía de prensa. Estos principios conforman una deontología y siguen la ética de las fotografías periodísticas, que obliga a no retocar ni modificar el original para publicarlo como información en periódicos y revistas. Aunque siempre hay ambigüedad en toda fotografía, el papel central de las imágenes de prensa es informar y transmitir un significado dentro del contexto y la ideología del medio de comunicación para el que se han tomado.

Las imágenes se leen en diferentes contextos. Cada contexto determina la forma en que se asocia el significado a una imagen. La certeza varía según los distintos contextos. No es lo mismo una

fotografía publicada en un periódico que una colgada en la pared de un museo o pegada en un álbum de fotografía vernácula. Hay muchos campos dentro de la fotografía, y cada uno tiene sus propias reglas. En el caso del mundo del arte, las reglas son flexibles y las establece el artista. En el arte hay total libertad para crear, y mientras los medios y la estrategia del artista sean coherentes con su mensaje y su trayectoria, la única certeza que busca el artista es crear una obra potente y de buena calidad.

Como sabemos, la fotografía ha llegado a desempeñar un papel central en las artes del siglo XX, al plantear la cuestión sobre lo que es y lo que no es arte. Esa es la incertidumbre que la irrupción de la fotografía provocó en las artes, liberándolas de sus obligaciones de retrato y paisaje y contribuyendo a abrir la era del surrealismo, la abstracción y el arte conceptual. Como escribe Joan Fontcuberta, la fotografía es una interpretación subjetiva de la realidad, pero la ambigüedad de esta subjetividad no limita su poder comunicativo. Simplemente no es la realidad, sino una aproximación a ella. Al igual que la fotografía cuestiona lo que es el arte, la fotografía en el contexto del arte cuestiona sus propios límites. Una obra de arte que cuestiona los límites del medio en el que fue creada, ampliando sus fronteras y su potencial, desempeña un papel positivo dentro del medio. También puede ayudar a desarrollar formas alternativas de ver.

**DC:** Las normas autoimpuestas por el fotoperiodismo sobre el retoque son bastante recientes y han resultado difíciles de reforzar. Además, la historia del fotoperiodismo es, en cierto modo, una historia de retoques. Tengo bastantes impresiones de prensa de las imágenes más conocidas de las protestas de 1968, compradas en eBay, y muchas de ellas están retocadas, para resaltar detalles, para oscurecer detalles no deseados o para hacer más dramáticas las atmósferas. Estos retoques - literalmente, pintar con cuidado la superficie de la fotografía- eran una práctica muy común. Casi ninguna imagen periodística se publicaba sin retocar. De modo que, contra toda lógica, fue la era de lo digital la que, al facilitar esta práctica, tuvo como efecto el endurecimiento de las normas sobre el retoque. Ahora hay menos de lo que solía haber. Por un lado, veo tus propias intervenciones, atrevidas, coloridas y sin tapujos, como un recordatorio implícito pero rotundo de esta larga y complicada historia.

**MB:** Fui uno de los jurados del Premio World Press Photo en 2018. Todas las imágenes presentadas al jurado pasaban por un proceso de validación que verificaba que no estuvieran retocadas por ningún medio. Las imágenes con correcciones de color u otros cambios se eliminaban automáticamente, y un grupo de técnicos expertos revisaba las tarjetas de memoria originales cuando había alguna duda.

Recuerdo las impresiones de prensa corregidas de los tiempos de la agencia de fotografía: el recorte, la escritura en la imagen y otras manipulaciones eran ciertamente habituales. Pero como dices la era digital lo hizo tan fácil que esta práctica ya no es aceptada por los medios ni por los premios. La deontología de ceñirse a los hechos visuales sigue siendo un principio ético de la información visual en los medios de comunicación hoy en día.

Me gusta la idea de considerar mi intervención como una forma de retocar la imagen original, aunque mis retoques son a veces muy fuertes y pueden cambiar mucho la imagen original. Puedo orientar la mirada del espectador hacia los puntos de la imagen que considero relevantes, añadir textos y comentarios, cambiar el color.... Considero la fotografía como un punto de partida para un discurso que incluye otros elementos, tanto dentro de cada obra como en relación con las demás que forman



el ensayo completo. Hay conexiones dentro de cada pieza y hay diálogos entre las piezas, los diferentes levantamientos, los movimientos juveniles, el espíritu de la época.

Mi trabajo circula en el mundo de las exposiciones, las galerías, las colecciones, el mundo del arte, que está libre de las restricciones éticas asociadas al periodismo. Las imágenes están abiertas a la acción artística y conceptual. Aquí entran en juego mis propios principios éticos. Como activista, soy partidario de las rebeliones justas por el cumplimiento de los Derechos Humanos, por la Justicia y por la Igualdad: las históricas de 1968 y las contemporáneas de 2021.