

Vivian Maier. Apuntes para una disputa en el campo del arte

Lior Zylberman

CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA

Resumen

El descubrimiento de las fotografías de Vivian Maier se ha vuelto un verdadero fenómeno. En los últimos años se han sucedido muestras, ediciones de libros y, finalmente, la realización del documental *Finding Vivian Maier*; todo ello no ha hecho más que acrecentar el mito alrededor de esta misteriosa fotógrafa. Como elemento en común, estas instancias se caracterizan por poseer un objetivo primordial: hacer ingresar a Vivian Maier al canon de los fotógrafos.

El presente trabajo tiene como objetivo efectuar una primera aproximación de dicho fenómeno a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. De este modo, nos proponemos estudiar las diversas disputas y tensiones al interior del campo del arte que ha generado el descubrimiento de esta fotógrafa.

Palabras clave:

fotografía, cine documental, campos, Vivian Maier, John Maloof

Abstract

Vivian Maier. Notes about a dispute in the art field

The discovery of Vivian Maier's photographs has become a real phenomenon. In recent years there have been a series of exhibitions, books editions, and, finally, the documentary *Finding Vivian Maier*. All this has perpetuated the myth surrounding this mysterious photographer. All these instances are characterized by a primary goal: to make Vivian Maier part of the canon of photography.

This article aims to make a first approximation to this phenomenon using Pierre Bourdieu's field theory. Thus, we propose to study the various disputes and tensions generated in the art field by the discovery of this photographer.

Keywords:

photography, field theory, documentary cinema, Vivian Maier, John Maloof.

El estreno en 2013 del documental *Finding Vivian Maier* (John Maloof y Charlie Siskel) supuso un paso más allá en el «fenómeno Vivian Maier». Dicho filme, que sería luego nominado al Oscar 2014 en la categoría mejor documental, expone la historia y obra de una de «las fotógrafas más misteriosas de todos los tiempos» a la vez que desarrolla y acrecienta su mito. A medida que el filme avanza, el espectador no sólo se embebe de sus fotografías sino que va descubriendo la vida de dicha fotógrafa como también la historia de su rescate del olvido y el intento de ingresarla al canon de los fotógrafos más importantes de la historia. Es que esta artista no se encuentra sola; en esta historia su figura se halla imbricada con la de John Maloof, director del documental y «descubridor» de la fotógrafa.

En el presente escrito nos proponemos estudiar la figura de Vivian Maier retratada en el documental a partir de algunas conceptualizaciones sobre los campos realizadas por Pierre Bourdieu. Por las características que tuvo —y aún posee— la emergencia de esta fotógrafa, los lineamientos teóricos pensados por el francés nos permitirán estudiar a dicha artista en el marco de una sociología del arte enmarcada dentro de procesos culturales en la era digital.

Una de las particularidades de esta artista, quien para subsistir trabajaba de niñera, es que falleció en 2009 sin poder ver el destino actual de sus fotografías. En esa dirección, la primera parte del escrito resumirá su historia; la segunda será dedicada a John Maloof, el joven que descubrió las fotos en una subasta y que hoy día actúa como

curador, custodio —incluso podríamos decir dueño—, «representante» y demás sinónimos de Vivian Maier. Ésta no puede ser pensada sin él, ni el destino de Maloof puede ser pensado sin Maier. Por último, expondremos cómo ha sido —o en todo caso cómo ha sido retratado en el documental— el ingreso (o no) de Vivian Maier al campo artístico. El intento por inscribirse en dicho campo oscila entre dos polos: en la obra de Maier y en la curaduría de Maloof.

De este modo, en su intento por integrar a Vivian Maier al canon de los fotógrafos, en este caso como «una de las fotógrafas callejeras más impactantes del siglo xx», el documental circula lateralmente por el mundo del arte y sus *habitus*. Al mismo tiempo que denuncia el rechazo manifestado por la *doxa* al negarle su lugar a Maier, Maloof lleva adelante ciertas estrategias heréticas ya no como denuncia sino como tácticas que le permitan hacerla ingresar al campo.

Encontrando a Vivian Maier

Antes que presentar la biografía de la fotógrafa, en esta sección nos proponemos exponer en forma acotada algunas características de su arte. Tal como lo exhibe Maloof y otros entrevistados en el documental, es poco lo que se conoce sobre la vida de Vivian Maier. Nacida en 1926 y fallecida en 2009, fue una mujer misteriosa, reservada, de la cual poco se sabe. No tuvo hijos, no se casó ni se le conoció pareja y, aparentemente,

no tuvo amigos cercanos. Hija de una francesa y un austríaco, y a pesar de emprender en ocasiones viajes a Francia, Maier vivió toda su vida en los Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Chicago. No se tiene conocimiento sobre su educación o si tuvo alguna formación artística específica; sí se sabe cuál fue su principal ocupación: niñera. Al entrevistar a algunos de los niños cuidados por ella, todos poseen los mismos recuerdos: una mujer estricta, seria, que guardaba compulsivamente diarios, objetos, papeles, facturas, y que no hablaba con nadie sobre su vida. Algunos la recuerdan en los límites de la locura o de alguna patología psicológica; asimismo, todos coinciden en recordar las caminatas que solían efectuar, a las cuales Maier siempre llevaba el más ligero de los equipajes: su cámara de fotos o su filmadora Súper 8.

Sus fotografías se caracterizan por ser registros callejeros que alcanzan con sus «disparos fotográficos» las calles, las marquesinas o los rostros de los ciudadanos de Chicago. Con su Rolleiflex, la mayoría de las veces con película en blanco y negro y en formato cuadrado, capturó a niños, jóvenes, adultos y ancianos, hombres y mujeres, blancos, latinos y afroamericanos, edificios, medios de transporte, animales... en fin, la vida urbana de dicha metrópoli sirvió de modelo para esta fotografía entre las décadas de 1950 y 1990.

En una primera aproximación, correspondería comprender a Maier como una fotógrafa aficionada. Sin embargo, al observar con detenimiento las características de sus fotos ya sea por sus encuadres, por su composición, por la profundidad de campo, por su capacidad de comprender el «instante decisivo», en síntesis, por su técnica, la fotógrafa no corresponde ser integrada a las características atribuidas a los fotógrafos aficionados (Freund, 2008).

Vivian Maier fue la mayor parte de su vida una niñera, personal doméstico, se podría decir. Como tal, su presencia debía pasar desapercibida tanto para sus patrones como para el resto del mundo. Fue esta actividad la que le permitió camuflarse, esconderse, ser invisible, para no llamar la atención. Vivian Maier entonces no fue una niñera que se dedicaba a la fotografía en forma amateur sino una *flâneuse*, una *flâneuse* con una cámara. Escondida bajo su labor de niñera, esa actividad le permitió pasar gran parte de su tiempo en exteriores; de hecho, tal como recuerdan los hoy adultos cuidados por ella, Maier solía «olvidarse» de sus niños y solía llevarlos con ella a zonas no adecuadas para infantes o privilegiar la toma de una fotografía antes que brindarles atención.

Así, Maier se perdía entre la multitud, era una «vagabunda» que paseaba por Chicago, observando, fotografiando. Como señalara Susan Sontag, la vocación del *flâneur* se corresponde con la

del fotógrafo callejero ya que éste es la extensión moderna del observador pensado por autores como Charles Baudelaire o Victor Fournel a finales del siglo XIX. Como señalara la autora, el fotógrafo callejero es una «versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos» (Sontag, 2006: 85). Al observar algunos de los motivos fotografiados por Maier, apreciamos que, como a todo *flâneur*, lo atractivo lo encuentra en los rincones de la ciudad, en sus habitantes relegados, en los gestos, en el detalle. Esto es así ya que, como había escrito Walter Benjamin, el lugar privilegiado para vivir que el *flâneur* elige es la calle porque allí «se procura un remedio indefectible contra el aburrimiento» (2012:99). Si en ocasiones el fotógrafo fue considerado como un detective que «aprehende» la ciudad tal como un detective a un criminal (Sontag, 2006:85), su comportamiento también puede ser comparado al del cazador agazapado, esperando a su presa, esperando el momento exacto para disparar.

Como expresa Geoff Dyer en uno de los libros editado por John Maloof sobre Vivian Maier, en ocasiones se descubren escritores que no pudieron encontrar editores y que luego de su muerte no sólo se consigue publicar sus escritos sino que resultan ser obras maestras; así, Dyer piensa a Vivian Maier junto a John

Kennedy Toole y su novela *La conjura de los necios* (Maloof, 2011). En cada nueva exhibición, circulación o reimpresión de alguna de sus obras estos artistas no reconocidos en vida acrecientan su figura de héroes (heroína en este caso) trágicos. Si muchos de ellos, como Kennedy Toole, intentaron en vida infructuosamente dar a conocer su obra, la paradoja en el caso de Vivian Maier reside en que, en vida, nunca quiso exhibir su producción; asimismo, ella no sólo era desconocida en el mundo de la fotografía, sino que nadie que la conoció sabía sobre la calidad de sus imágenes.

En opinión de Maloof y Dyer, y hacía allí dirigen sus esfuerzos, Vivian Maier debe ser colocada en el panteón de los fotógrafos junto a Lisette Model, Helen Levitt, Diane Arbus, André Kertész, Walker Evans, entre tantos otros. Estos, como otros fotógrafos de esa generación, circularon por los canales considerados institucionales dentro de los mundos del arte. La recién llegada, a diferencia de sus pares, irrumpió espontáneamente con un centenar de imágenes, imágenes que nunca habían visto la luz, pero de la manera menos ortodoxa: no fue a través de concursos, galerías, ni exhibiciones. La fotógrafa Vivian Maier, la actual artista, nace de los restos, de los desperdicios, de los márgenes: fue en una subasta realizada en una casa de remates de barrio que John Maloof se hizo, por 380 dólares, de un lote con los negativos. Ahí comenzó la leyenda.

El arqueólogo

El nombre de John Maloof se ha vuelto inseparable del de Vivian Maier. Proveniente de una familia de anticuarios, el joven se dedicó a comprar y vender objetos usados y a los bienes raíces. Hacia 2005, luego de comprar su primera casa en la ciudad de Chicago, comenzó a implicarse cada vez más en la comunidad local llegando a ser presidente de la Sociedad Histórica en el barrio Northwest Side de Chicago. Pronto tuvo el interés de editar un libro sobre aquel barrio olvidado y el posible editor del libro le solicitó que consiguiera al menos 220 fotos antiguas de alta calidad para ilustrar la obra. A partir del encargo se dirigió a una casa de remates barrial y ahí ofertó por un lote de negativos a un valor de 380 dólares sin saber si éstos le serían útiles para su libro.

Tal como relata en el documental, al escanear algunos negativos notó que las fotos no le servirían pero, al mismo tiempo, sentía que no se podía desprender de ellas. Fue tal la influencia de estas fotografías que el propio Maloof, un año después, cursó estudios de fotografía y se lanzó a las calles de Chicago con el objetivo de emularla. Asimismo, en menos de un año, Maloof logró hacerse de lo que se cree es el 90 % de la producción de Maier, adquiriendo de otros compradores entre 100 000 y 150 000 negativos, cientos de rollos de películas, películas hogareñas, casetes de audio y otros elementos más.

Maloof también logró contactarse con las familias con las que había trabajado, una de las cuales le abrió la bodega donde habían depositado las pertenencias de ella. El rompecabezas Vivian Maier comenzaba a cobrar forma, sin embargo faltaba dar un paso más: dar a conocer sus fotos.

Al recibir respuestas negativas por parte de reconocidas galerías y museos —como el MOMA—, Maloof creó un blog y una cuenta de Flickr en las cuales comenzó a subir las fotos. El fenómeno Vivian Maier, la fotógrafa, ha sido también producto de las tecnologías de la información y la comunicación: las redes sociales y el ciberespacio fueron los primeros museos que exhibieron sus obras: sin su consentimiento, Vivian Maier se volvió una especie de blogger... Lo cierto es que fue por medio de Internet que se creó un efecto bola de nieve, bien podríamos decir que se viralizó, donde el boca en boca llevó a que obtuviera cierto reconocimiento y que hubiera gente interesada en comprar sus fotos. La prensa escrita y luego la televisión levantaron y cubrieron la historia, ayudando a disipar el misterio sobre la fotógrafa—niñera. Como resultado de todo ello comenzaron las primeras exposiciones, la edición de libros y, finalmente, el documental; desde 2010 hasta la actualidad, Maloof ha montado

muestras en Francia, Suecia, Inglaterra, Canadá, Rusia, Bélgica, Italia, Hungría, Alemania, Dinamarca y Noruega.

Realizado como un documental en primera persona, Maloof nos exhibe toda su pesquisa y cómo rastreó a cada una de las familias—patrones. Una pregunta que vuelve de manera insistente es por qué Vivian Maier nunca abandonó su trabajo para dedicarse completamente a la fotografía. Mientras la gran mayoría de los entrevistados resultan sorprendidos por la calidad y cantidad de fotos —gran parte de ellos se enteraron al momento de la entrevista—, Carole Pohn, una de las pocas personas que puede ser considerada amiga de Maier, parecería recriminarle a Maloof la tarea que está haciendo: por alguna razón ella no dio a conocer sus fotos. Sin expresarlo con estas palabras, Pohn parecería preguntar qué autoridad posee Maloof para violentar la voluntad de Maier. Otro entrevistado también expresa su rechazo pero al hacerlo afirma desear haber sido él quien encontrara las fotografías.

Ambos protagonistas de esta historia parecerían haberse fundido en una sola persona ya que tal como nos deja entrever la película, Maloof y Maier poseen una personalidad un tanto obsesiva. Además, ella, como artista, no existiría sin él. En la era virtual, Maier es como la Simone¹

1. Aludimos al filme *Simone* (Andrew Niccol, 2002), en el cual un productor de televisión, luego de que la estrella de uno de sus programas lo abandona, decide crear una nueva estrella en forma digital para →

de John Maloof, éste la puede moldear e imponer su voluntad sin restricciones de ningún tipo. Asimismo, por el propio proceso de descubrimiento de la obra de Maier, donde el 90 % del material encontrado resultó ser negativos, Maloof posee un poder inigualable para realizar las copias (contemplando todo el trabajo que significa el revelado), organizar las exhibiciones, el colgado de las fotografías, la organización de los catálogos. Por otro lado, como ya fuera mencionado, el stock fotográfico está compuesto por más de 150 000 imágenes, de las cuales sólo se ha exhibido un número reducido. Así, Maloof es quien posee la autoridad para ordenar el «archivo Maier», para establecer lo visible e invisible de éste, para aceptar o rechazar las fotos, para establecer, incluso, los «períodos» dentro de su obra. En la figura de Maloof no sólo se encarna la propia artista sino que también asume una posición totalizadora: curador, representante, gestor, copista...

En su fundamental libro *Los mundos del arte*, el sociólogo norteamericano Howard Becker establece que el trabajo artístico nunca es individual sino que siempre resulta ser una actividad colectiva, el arte es posible debido al resultado del trabajo cooperativo de una serie de personas, y es la interacción de estas

redes la que hace posible el mundo del arte. En el caso de Vivian Maier resulta sugerente pensar cómo ha ingresado —o cómo se la ha hecho ingresar— a dicho mundo. Gran parte de este trabajo cooperativo conduce a la figura de Maloof; sin embargo, el mundo del arte no se conforma solamente por artistas y por voluntades que se emocionan ante una historia tan particular como la de Maier. Maloof pronto comprendió que el mundo del arte se compone también por especialistas y críticos y que los «trabajos artísticos pasan a ser aquellos que el sistema de distribución del mundo del arte puede manejar» (Becker, 2008:119): para que un artista sea reconocido como tal, primero y principal debe ser aceptado por el campo artístico.

¿Batalla en el campo?

A lo largo de su extensa obra, Pierre Bourdieu desarrolló su teoría de los campos. Así, concluyó que producto de la diferenciación moderna el mundo social se descompone en un vasto número de campos, pudiendo cada uno de ellos ser comprendido como un espacio social relativamente autónomo libre de establecer sus propias reglas: los campos, en última instancia, son los que permiten la diferenciación del mundo social. De

que la reemplace. El programa resulta ser un éxito, creyendo todos los espectadores que es una actriz de carne y hueso.

este modo, cada campo, en tanto espacio estructurado, creará sus propios objetos y principios de comprensión y explicación.

Tal como el propio Bourdieu lo estudiara, el mundo del arte también se estructura como un campo (Bourdieu, 1995). Al descubrir a Vivian Maier, John Maloof, un *outsider* del campo artístico debió aprender a *jugar* el juego del campo como también sus reglas ya que un campo también se define por aquello que está en juego y sus intereses específicos. En otras palabras, para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y «gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego» (Bourdieu, 1990:136). En esa dirección, el circuito habitual de validación del campo artístico y del mundo de la fotografía (conformado por un gran número de instituciones y personas) observó las fotos de Maier en un primer momento con cierto desdén, tal como Maloof expone en su documental, pero lo cierto es que éste consagró a Maier como la más importante fotógrafa callejera de Chicago sin que las instituciones tuvieran el tiempo necesario para estudiarla y emitir opinión. En tiempos de aceleración, donde la voluntad del «click» impera, Maloof decidió jugar su propio juego dentro del campo.

A pesar de seguir sus propias reglas, todo campo es un espacio estructurado en el cual las estructuras no son fijas sino

producto de la historia y de la propia historia del campo. Ambas historias no son sino relaciones de fuerza surgidas de las luchas al interior de cada campo. Bourdieu señalaba que esas luchas pueden darse para defender la orientación del campo —la ortodoxia— como para subvertir el orden, la *doxa* o la opinión común del campo. Al hacer su ingreso dentro del campo artístico, Maloof intentó, en cierto sentido, subvertir el orden establecido. Al afirmar, y dirigir sus esfuerzos para, que a Vivian Maier pueda ser considerada como par de Walker Evans o Diane Arbus, Maloof convulsionó la *doxa*; es decir, el conjunto de creencias asociadas al orden de las cosas característico de un universo social dado, que se imponen como evidentes e inevitables. Indudablemente, toda *doxa* es constitutiva de la pertenencia al campo y es propia de cada campo, formando parte de los presupuestos de la inclusión en dicho espacio: el documental *Finding Vivian Maier* presupone la revisión de dicha *doxa*. Las acciones de Maloof, sobre todo con la realización del mencionado documental, tienden a una dirección concreta: revisar el canon de la fotografía con el objetivo de insertar a Vivian Maier en él. Su inserción, claro está, obliga que ésta sea pensada bajo los mismos parámetros que otros fotógrafos ya ingresados a él.

Además de rubricar las creencias, la *doxa* también estructura la *illusio*, la investidura de los agentes del campo. Ésta

no sólo es una herramienta de estructuración sino que también otorga sentido y dirección a la existencia del campo. Si bien no alcanza a ponerla en crisis, en el recorrido que Maloof efectúa evidencia la *illusio* del campo al cuestionar en reiteradas ocasiones, algunas en forma más manifiesta, otras en forma subrepticia, por qué a Maier se le niega la posición que él cree que merece.

Habíamos mencionado que para que un campo funcione es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, pero también para que este funcione necesita de personas dotadas de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego (Bourdieu, 1990:136). Es allí donde se producen las tensiones entre el recién llegado y el campo, ya que a los nuevos integrantes se les impone el *habitus* específico «como un derecho de entrada»; pero dicha imposición es también modelar un pensamiento específico como también un comportamiento. Maloof no poseía el *habitus* del campo y al encontrar limitaciones a su objetivo decidió imponer su propio *habitus* al interior del campo, logrando cierta rispidez en éste.

Mientras que al interior del campo algunos monopolizan el capital específico, que en términos de Bourdieu es el fundamento del poder de la autoridad específica de un campo, inclinándose hacia estrategias de conservación —la

ortodoxia—, los que disponen de menos capital, los recién llegados, como Maloof —que además de ser un novato en el campo es también un joven que apenas alcanza los 30 años de edad— se inclinan a utilizar estrategias de subversión. El descubrimiento de Vivian Maier y el deseo de Maloof de incorporarla al canon crearon una situación de lucha en la cual éste último decidió llevar adelante su camino sin el apoyo de las clásicas instituciones legitimadoras. El joven se posicionó como un «emprendedor», realizó los mismos procedimientos que las instituciones validadoras: exhibiciones, catálogos, libros, copias de las fotografías autenticadas —por el propio Maloof—, etc. Su herejía no se concentra en efectuar una revolución sino que ésta radica en los medios empleados para ingresar al campo como también el recorrido que las imágenes tuvieron. Con todo, como señala Bourdieu, la herejía, más tarde o más temprano, «obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*» (1990:137). Es en ese quiebre del silencio por parte de la ortodoxia donde se puede abrir la lucha y conducirla hacia una posible resolución: aceptarla en la *doxa* o bien rechazarla hasta nuevo aviso.

Bourdieu señaló que el campo posee también propiedades menos visibles:

la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, «de allí que surja una complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos». Para vencer los antagonismos, la lucha deberá conducir hacia un acuerdo entre los antagonistas, reprimir las diferencias para continuar el juego. Para ello, Bourdieu señala que los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en «reconocer el valor del juego y en conocer ciertos principios de funcionamiento del juego» (137). Al momento, para el caso Vivian Maier, esta resolución se encuentra en un horizonte lejano. Para limar los antagonismos ambas partes deberán *jugar* en forma conjunta: es decir, Maloof deberá compartir con el resto del campo su colección, abrirla a la inspección, a la evaluación, al cálculo; y, quizá, compartir los ingresos. Si Maloof desea cumplir con su cometido, las estrategias a emplear deben «permanecer dentro de ciertos límites, so pena de exclusión», es por eso que la intención de este recién llegado no radica en socavar las reglas del juego sino en cuestionar cómo son empleadas.

El campo también crea su propio efecto, el «efecto de campo», cuando las obras y su valor ya no pueden ser comprendidos sin conocer la historia de su campo de producción «con lo cual los exegetas, comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicar

la obra y el reconocimiento del valor que se le atribuye» (139). Allí se encuentra la justificación a la razón por la cual Maloof realizó una investigación tan exhaustiva y obsesiva en torno a la historia de Vivian Maier; pero también es este efecto el que mantiene a la fotógrafa en los márgenes. Todas estas personas poseen una disposición determinada en el campo, es por eso que en el caso Vivian Maier la primera pregunta que hace el campo gira en torno a la identidad, la pregunta se concentra en saber quién es ella y, sobre todo, quién es Maloof: un joven anticuario sin el *habitus* del campo. Por otro lado, las fotografías de la propia Vivian Maier no poseen «clase»: no fueron obtenidas luego de un trabajo arduo sino de la casualidad, fueron encontradas por un anticuario sin autoridad alguna dentro del campo, ese encuentro no fue en una casa de subastas como Christie's o Sotheby's sino en RPN, una casa de remates y antigüedades de un barrio de Chicago, y en bodegas guardamuebles de dicha ciudad. Por lo tanto, las diferentes instancias de legitimación del campo actuaron como efecto de campo manteniendo a Maier en los márgenes. La fotógrafa y el galerista que testimonian en el documental pertenecen a los circuitos menores del arte estadounidense, lugar al que, al momento, Maier ha podido ser ingresada.

Como señalamos en varias oportunidades, la fotógrafa Vivian Maier no puede ser pensada sin John Maloof.

Hombre multitarea, Maloof se ajusta a un fenómeno que, como señala Nathalie Heinich (2003), resulta ser reciente en el campo artístico: la mediación. Esta noción se emplea para designar a todo lo que interviene entre una obra y su recepción, tendiendo a reemplazar las ideas de distribución e, incluso, de instituciones.

En la actualidad, toda obra de arte podrá encontrar su lugar a partir de una red compleja de actores: *marchands*, coleccionistas, críticos, expertos, tasadores, conservadores, historiadores, etc. En el documental, parecería que gran parte de esa red de actores confluye en la figura de Maloof, es que el joven, «padre de la criatura», es el nuevo tipo de intermediario nacido en el transcurso de la década de 1980: el curador. Hasta esa época, el organizador de exposiciones era una figura anónima; con el tiempo, los curadores comenzaron a firmar los ensayos introductorios de los catálogos, a brindar conferencias de prensas, a exhibirse en la misma exposición. Así, los curadores adquirieron un poder determinante que alcanzó status de autor. Y su poder resultó ser tal que montar una exhibición de un artista no conocido significa asentar su propia reputación. Maloof resulta ser el curador–autor en un sentido mucho más profundo. No sólo porque es quien organiza las exhibiciones o el que elige qué material exponer, sino que incluso interviene en el proceso mismo de realización de las fotografías. Recordemos que gran

parte del acervo de imágenes son negativos ya que en vida la propia Maier sólo reveló e hizo copias de un número muy escaso de fotos. Por lo tanto, es el propio Maloof—ahora ya con ayuda profesional—quien se encarga de revelar, positivar y hacer las copias, tarea que históricamente fue supervisada por el propio artista.

La tensión al interior del campo continúa, lo mismo que las muestras de fotografías alrededor del mundo. El gran museo, las instituciones legitimadoras del arte, aún le dan la espalda a Vivian Maier, pero ¿acaso vale la pena continuar luchando por obtener el visto bueno de aquellas? En la era digital, en la era de la interactividad, las fotos de Vivian Maier comenzaron a circular en el ciberespacio, y es allí donde obtuvo sus primeros admiradores. La difusión de fotos como también el propio documental por la red posibilitó que un público masivo tomara contacto con sus fotos, así, en su cruzada, «la gente» parece haber tomado partido y posición. Entonces, el mercado parecería haber actuado como instancia legítima de legitimación; como en un *reality show*, la gente ya votó ubicándose del lado de Maloof y consideró a Vivian Maier una de las fotógrafas más importantes del siglo xx.

A modo de cierre: la intimidad como espectáculo

¿A qué costo hoy conocemos las fotografías de Vivian Maier? ¿A qué costo hoy conocemos a Vivian Maier? Si hay

algo que se repite en los testimonios del documental es la remarcación de la intimidad de esta mujer. Su vida privada, su discreción, era uno de los elementos más valiosos que poseía, a duras penas compartió con alguien a lo largo de su vida su mundo íntimo; y las fotografías, claro está, forman parte de éste.

Para Maloof, buscar a Vivian Maier supuso también encontrar a la persona. Al hacer eso, revisó y revolvió en sus pertenencias más íntimas, guardadas como basura por parte de la última familia con la que trabajó. Y tal como se muestra en el documental, Maloof penetró la intimidad de Maier, su ropa, sus escritos, sus valijas, sus sombreros, su historia personal, sus orígenes familiares, su inestabilidad psicológica... sus fotos. En numerosas oportunidades algunos entrevistados le recriminan a Maloof lo que hace: «a ella no le hubiera gustado» o «no es de tu incumbencia»; con todo, el documental transforma en espectáculo la intimidad de Vivian Maier.

Quizá Maloof se vio como un Max Brod de la fotografía, sin embargo el propio Kafka había publicado en vida; Maier, en cambio, por propia decisión no mostró sus fotos. Sin embargo, Maloof interpreta los indicios a su voluntad:

cuando en un viaje a la aldea francesa de San Juliet, la cual Maier frecuentaba de joven, encuentra una postal hecha con una foto de ella, comprende que Maier sí quería que su obra fuera exhibida.² Todos los que la conocieron remarcen su extraño comportamiento y sus posibles patologías psicológicas, ¿y si Vivian Maier sacaba fotografías como una especie de terapia, como técnica de evasión para mitigar su dolor?

Revisar el website oficial de Vivian Maier no hace sino confirmar dos tendencias. La primera, que la fotógrafa se ha vuelto un prodigio del mundo 2.0: el visitante la puede seguir en Facebook, Twitter y Pinterest como también adaptar el sitio a los diversos sistemas operativos de celulares. La segunda, que Vivian Maier, contra su voluntad, se ha vuelto un producto, una mercancía. En el sitio podemos ver una serie de portfolios, pero también el navegante puede comprar alguno (o todos) de los tres libros editados por John Maloof, informarse sobre la película documental, leer sobre su vida, comprar copias de las fotos, informarse sobre la beca Vivian Maier para estudiar en la School of the Art Institute of Chicago.³ También se puede consultar sobre las exhibiciones realizadas y por hacer,

2. Resulta sugerente en esta secuencia el uso de la música, que refuerza la sensación de triunfo y alegría.

3. Dicha beca es subvencionada por los directores de Finding Vivian Maier y el galerista Howard Greenberg, quien brindó su testimonio en el documental.

y suscribirse a un newsletter. Se destaca asimismo la información en torno a la «Maloof Collection», de la cual el dueño y curador es John Maloof.

Finalmente, resulta sugerente observar en extremo izquierdo inferior del sitio web un pequeño símbolo: ©. Maier no dejó descendencia ni familiares cercanos a

quien legar; por lo tanto, en la era líquida esta figura enigmática que tanto protegió su intimidad se ha desvanecido en el aire (o en el ciberespacio), ni su más preciado secreto le pertenece; es más, ya no es un ni un secreto, es una mercancía con copyright, un copyright que le pertenece a Maloof Collection, Ltd.

Referencias bibliográficas

- ASSMANN, A. (2010). Canon and Archive. En Erll, A. y Nünning, A. (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter.
- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- BENJAMIN, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BOURDIEU, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. Bourdieu, P., *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- ——— (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- FREUND, G. (2008). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HEINICH, N. (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MALOOF, J. (2011). *Vivian Maier. Street Photographer*. New York: powerHouse Books.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sitios web

- <http://vivianmaier.blogspot.com>
- <http://www.vivianmaier.com/>

Filmografía

- *Finding Vivian Maier* (John Maloof y Charlie Siskel, 2013).

