



En el principio fue Manhattan

Descripción

Nueva York se abrió a las vanguardias de la mano de la fotografía, augurando de este modo profético un proceso de simbiosis entre arte moderno y tecnología que la convertiría cincuenta años más tarde en la capital mundial de las nuevas tendencias. La famosa *Photo-Secession* liderada por Stieglitz consiguió, no sólo que la fotografía alcanzara el estatus de obra de arte —y entrara en el Metropolitan, como este fotógrafo había soñado— sino que también introdujo los primeros «ismos» de la vanguardia europea en América a través de la famosa Galería 291 de la Quinta Avenida. Era el año 1908, cinco años antes de que tuviera lugar la primera exposición *Armory Show*.

Desde entonces, los fotógrafos llevarían la iniciativa en la creación de nuevos lenguajes artísticos en América. Por ejemplo, la pintura precisionista americana, basada en el detalle extremo en la representación de temas urbanos e industriales —máquinas, rascacielos, puentes— sigue fielmente las pautas de la fotografía directa —*Straight photography*— desarrollada en los años previos a la Gran Guerra por Paul Strand. No es casualidad que Strand firme con el pintor —y también fotógrafo— Richard Sheeler el cortometraje *Manhattan* (1921), que se adelanta a los trabajos urbanos de Djiga Vertov o Walter Ruttmann, aunque no sea tan conocido como éstos. Este fenómeno de cooperación entre arte, vida moderna y nuevas tecnologías ha continuado en América sin grandes interrupciones (la obra de Bill Viola es un buen ejemplo al respecto), condicionando una tradición artística que ha influido poderosamente en el resto del mundo después de la Segunda Guerra Mundial y hasta nuestros días.

Pero el principio de este camino que haría, de Manhattan el nuevo *Mont Martre* o *Mont Parnasse* no fue fácil, y es interesante volverlo a recorrer, como hace Rafael Llano en el libro *Paul Strand. En el principio fue Manhattan*, editado con ocasión de la exposición *Paul Strand. Retrospectiva*, dedica a este fotógrafo en la Fundación Barrie de la Maza, sedes de La Coruña y Vigo. No quisiera repetir lo que podrá leerse en el ensayo que acompaña al catálogo, escrito por el propio comisario de la exposición; me limitaré por eso a hablar de Stieglitz, y sólo de modo indirecto de Paul Strand. Stieglitz unía a una exquisita educación propia de clase alta neoyorkina (no olvidemos que su famosa fotografía *El entrepunto* o *Tercera clase* —considerada, como las *Demoiselles* de Picasso, del mismo año 1907, piedra de toque de la vanguardia fotográfica— está tomada desde la primera clase), y unos lazos con Europa que le permitieron formarse en los mejores clubes del Pictorialismo internacional.

De vuelta en Nueva York, Stieglitz se convirtió en el primer fotógrafo del *Camera Club'amateurs*, lo que le permitió organizar en *The National Arts Club*, una exposición con el siguiente rimbombante título: «An Exhibition of American Photography arranged by the *Photo-Secession*». Estamos en 1901, por lo que la *Photo-Secession* significaba el comienzo de su cruzada por el reconocimiento de la

fotografía —son sus propias palabras— «no as the hadmaiden of art, but as a distinctive medium of individual expresion». En enero de 1903 Stieglitz comienza a editar la revista *Camera Works*; y en 1905, casi a la vez que tenía lugar la famosa exposición de los Fauves en el Salón de Otoño de París, Stieglitz organiza en *The Little Galleries of 291* la primera exposición del que sería uno de los grandes fotógrafos americanos de la primera mitad del siglo, Edward Steichen. En 1907 se exhiben en la 291 dibujos de Rodin, y en 1908 obra de Matisse, Picasso, Braque, Cezanne, Manolo Hugué, arte negro, etc. *Camera Works* incluía junto a las reproducciones en fotograbado de dichos trabajos el siguiente comentario: «While men of the lens busied themselves with endowing their new and most pliable medium with the beauties of former art expressions, those of the brush were seeking... a technique that was novel and unphotographic».

Por aquel entonces, Stieglitz era ya consciente de que el arte contemporáneo se desentendía de la referencia al natural y dejaba a la fotografía libre el camino de representar fielmente la realidad visual; y, al mismo tiempo, percibía que las ideas pictorialistas defendidas por la *Photo-Secession* debían ser revisadas. Para los fotógrafos de este movimiento internacional era más importante la atmósfera o el espíritu —todo eso que el vocablo inglés «mood» encierra— que el tema representado o registrado por la cámara. Por eso se buscaban efectos de luces tamizadas, y las líneas y detalles se sacrificaban a la impresión del conjunto, con un resultado casi siempre lánguido y vaporoso. No significa esto que, como es frecuente escuchar todavía, los pictorialistas imitaran a la pintura impresionista y simbolista desde un complejo de inferioridad. La palabra *picture*, de donde viene *Pictorial Photography* o Pictorialismo, significa imagen, no pintura. Se buscaba la autonomía del soporte con respecto a la realidad allí representada, como ocurría también con las otras artes. Recordemos que es en este momento cuando se define la pintura como una superficie plana cubierta de colores, la arquitectura como función y la escultura como el arte del hueco y de la masa. Esto es, dominaba la teoría del arte por el arte, que con el tiempo abriría camino a las primeras vanguardias.

A la influencia de este contexto dominante hay que añadir el que los fotógrafos «artistas», para conseguir que la fotografía fuera valorada como arte, tenían que distanciarse de un tipo de fotografía científica, meramente documental, o la que hacían los fotógrafos profesionales del reporterismo en ciernes o de los retratos y las tarjetas postales, a la que se le atribuía un carácter exclusivamente mecánico y utilitarista. La fotografía iba asociada al automatismo, y esto todavía no se veía como un factor positivo (tendría que llegar el Dadaísmo y el Surrealismo para verlo así), sino como algo que limitaba, si no impedía del todo, la creatividad del fotógrafo. Por eso también el uso y abuso de los procedimientos nobles —carbones, gomas bicromatadas, bromóleos, etc.— por parte de los seguidores de la *Naturalistic Photography* defendida por H. P. Emerson contra la fotografía academicista anterior¹.

En la fotografía pictorialista, las técnicas que hacían de la fotografía un arte bella no dejaban de ser un hermoso disfraz que ocultaba lo que el medio fotográfico tenía de mecánico; y también por eso mismo los fotógrafos repudiaban el detalle y la seriación. El propio Stieglitz defendía al principio estas prácticas manipuladoras afirmando que «The result is the only fair basis for judgment. It is justifiable to use any means upon a negative or paper to attain the desired end». Pero a partir de la irrupción de la vanguardia europea, con sus ideas de autonomía de los lenguajes frente a la realidad, había que encontrar también para la fotografía su lenguaje artístico específico. La gran exposición organizada por *Photo-Secession* en el Albright Art Gallery de Buffalo, Nueva York, en noviembre-diciembre de 1910, sería la última exposición pictorialista de Stieglitz. El enorme éxito de público y de crítica le confirmó que el fin de elevar la fotografía a la misma altura artística de las llamadas artes bellas

estaba conseguido. «After climbing for photography an equality of opportunity with painting —escribía su amigo Charles Caffin en *Camera Work* en 1912— Stieglitz turns about and with devilishly remorseless logic shows the critics, who have grown disposed to accept this view of photography, that they are again wrong».

Strand marcaría este nuevo camino a seguir a partir de 1915. Esto es, una vez asimilados los grandes presupuestos de la vanguardia europea, Stieglitz descubrió gracias a Strand que ni siquiera era necesario inspirarse en esas nuevas tendencias pictóricas y escultóricas. La fotografía tenía sus propios códigos expresivos, y éstos debían ser el camino para una renovación que derivaría en la llamada «Straight photography», y su valoración de la honestidad de los temas y la limpieza técnica del resultado. Unas simples macetas, los reflejos del sol sobre una valla de madera pintada de blanco y mostrada con todo detalle de texturas... eran motivo más que suficiente para obtener preciosas composiciones formales en copias con toda la variedad de grises permitida por la relativamente nueva técnica fotográfica.

Ya en 1916 Stieglitz expone obra de Paul Strand en la Galería 291 y publica fotografías suyas en los dos últimos números de *Camera Works*, comentando al respecto que los trabajos de Strand estaban «devoid of flim-flam, devoid of trickery and of any 'ism', devoid of any attempt to mystify an ignorant public, including the photographers themselves. These photographs are the direct expression of today». No pensaban lo mismo los suscriptores de *Camera Work*, que abandonaron en masa la nueva revista tras ese cambio de orientación en defensa de la vanguardia artística y fotográfica. Desde su máximo de mil en los primeros números, fue descendiendo hasta los 37 que permanecían fieles cuando Stieglitz dejó de publicarla en 1917. No parecía apenarle ese triste final de la que fue una de las revistas fotográficas artísticamente más avanzadas del momento. Incluso, para simbolizar su personal ruptura con el pasado pictorialista, hizo quemar cientos de copias sobrantes. Sólo algunos de sus amigos marchantes salvaron un puñado que cincuenta años después alcanzarían cifras astronómicas en las subastas.

Al propio Stieglitz, Strand le sugirió el nuevo camino que emprendería su propia fotografía, hacia lo subjetivo y «abstracto». Las nubes en el cielo eran el pretexto para obtener «equivalentes» —este es el término que él usaba— de sus más profundos pensamientos y emociones. Stieglitz buscaba conseguir en la fotografía en blanco y negro algo parecido a lo que Kandinsky estaba haciendo en pintura, pero con una técnica que ya no ocultaba su componente mecánico y de registro directo de las cosas, lo dado más allá del objetivo. Nacía así un nuevo tipo de fotografía que usaba la realidad como pretexto para construir imágenes en las que lo simbólico y lo formal se confunden totalmente. Como en la «Straight Photography», en la fotografía subjetiva de Stieglitz el yo del artista se expresa con y sobre la misma realidad seleccionada, que marca las pautas a seguir por el artista, y viceversa.

Cuando el automatismo creativo pasa a ser una virtud, el carácter mecánico del medio deja de ser una limitación y se convierte en todo un avance expresivo. En *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (Gustavo Gili, Barcelona, 2002), afirma Rosalind Krauss que el expresionismo americano abstracto de los años cuarenta (supuestamente la primera vanguardia pictórica de raíces americanas) es esencialmente una adopción del concepto fotográfico de *escritura* desarrollado por Stieglitz y su grupo. Señala también esta autora que la fotografía introdujo una nueva forma de ver y entender el arte moderno en América, al sustituir la noción tradicional de *icono* por la de *índice*. El artista no crea objetos sino que selecciona instantes, acciones temporales cargadas de significado conceptual. No olvidemos que fue en Nueva York donde Duchamp se hizo famoso tras la polémica del

urinario de 1917, del que no ha quedado más constancia que una fotografía de Stieglitz, puesto que este «objet trouvé» nunca llegó a exhibirse. Sin embargo, especialmente a partir del auge neodadaísta propiciado por los artistas del Pop Art en los sesenta, el *ready-made* redistribuye las prácticas pictórica y escultórica según el molde fotográfico del índice, proponiendo una nueva interpretación de lo que constituye la imagen estética. Esto es, lo «fotográfico» se ha impuesto finalmente sobre lo «pictórico», y ha terminado por condicionar la deriva de las artes plásticas tradicionales en este sentido conceptual y tecnológico.

Paul Strand sería entonces mucho más que el precursor de algunos de los mejores caminos por los que ha transcurrido la fotografía contemporánea, tal como estudia Rafael Llano en el catálogo de la exposición *Paul Strand. Retrospectiva*. Es también un referente sin el que no se entienden los itinerarios más fecundos del arte contemporáneo en general. Aunque lo hiciera todo discretamente, como él mismo era. Ocupándose más del perfecto acabado de un matiz de gris en el *vintage*, tal como Stieglitz le había enseñado, que de subirse a los nuevos púlpitos del «mundo» del arte moderno. Dejó este trabajo para otros artistas más dotados para las relaciones públicas, como era el caso de su maestro y descubridor. Pero todavía está pendiente hacerle a Strand la justicia histórica que merece. Y exposiciones como la de la Fundación Barrié de la Maza son para esta causa tan necesarias como bienvenidas en nuestro país. Enhorabuena a su comisario y también a los editores y organizadores del evento.

NOTAS

1. Este fotógrafo británico era miembro del jurado que premió en 1907 la fotografía del Entrepunto de Stieglitz, por ser de todos los trabajos presentados, según palabras del entonces ya viejo maestro, «the only spontaneous work»). Es muy conocida su polémica de fin de siglo con el fotógrafo academicista Robinson sobre lo que constituía la «verdad» en la fotografía, que para Emerson consistía esencialmente en la no preparación del motivo.

Fecha de creación

29/08/2008

Autor

Jorge Latorre