



Historia del arte fotográfico (y II)

Descripción

LA FOTOGRAFÍA Y LA PINTURA EUROPEA DE VANGUARDIA

La lucha por la expresión libre condujo a Stieglitz, en 1906, a abrir en dos habitaciones pequeñas y sencillas en la Quinta Avenida, en pleno centro de Nueva York, una sala de exposiciones llamada *Photo Secession Gallery*, que todos llamarían el «291». Aquella galería se transformó en un verdadero campo de batalla, adonde, entre otras cosas, llegó entonces la vanguardia europea: Cézanne, Braque, Picasso y Brancusi. Es interesante dejar constancia de que la pintura impresionista llegó a América, a partir de 1910, a través de los fotógrafos, y en particular por mediación de Steichen.

En cierta ocasión, había recibido yo el encargo de realizar un retrato de Picasso. Era el año 1956. Nos encontrábamos él y yo en su jardín; me preguntó si conocía a Steichen y a Stieglitz; «muy bien», le contesté yo. Picasso me dijo: «¿Sabes? Fueron los primeros en llevar mi obra a América». El pintor citó primero a Steichen y no a Stieglitz, y tenía razón. Steichen fue muy importante porque, siendo fotógrafo, hizo otras aportaciones que trascendieron la Fotografía. Todo el ambiente cultural americano, en lo referente a la pintura, tuvo que enfrentarse a un reto porque él llevó el arte moderno a América.

Stieglitz estaba muy contento de exhibir la pintura moderna en el 291 pues, en su opinión, la vanguardia se encontraba tan pisoteada como la Fotografía. Esta era rechazada, ridiculizada y atacada por parte sobre todo de los pintores académicos, que veían en la cámara una amenaza a su medio de vida. Algo similar ocurría con la pintura de Cézanne, de Picasso, de Braque, con el cubismo y la abstracción pura. Era una pintura que confundía a mucha gente; eran muchos los que veían en ella un «insulto a la inteligencia». La pintura de los cubistas es obra de idiotas, pensaban. En el «291» se oía decir a la gente que algunos de aquellos pintores deberían estar encerrados en un manicomio, que habría que castigarlos o prohibirles realizar cosas así.

Tanto la Fotografía como las manifestaciones de esta pintura de vanguardia eran, pues, rechazadas y despreciadas. En ese aspecto, estaban íntimamente relacionadas. El «291» se convirtió en un laboratorio donde se examinaba y dilucidaba esta relación, tratando de averiguar qué significaban la una para la otra. Los experimentos de fotógrafos y de pintores se presentaban allí no por interés científico, sino solamente en el intento de descubrir el sentido y el significado que contenían las obras mismas. No había ni ventas, ni propaganda sensacionalista, ni lista de clientes, ni campañas publicitarias. Quizá por primera vez en la historia del arte se hizo un esfuerzo consciente por calibrar los valores estéticos de manera impersonal, es decir, en función de las reacciones espontáneas

(hostiles tanto como amistosas) que producía en gentes de todo pelaje y condición el material exhibido en aquel pequeño laboratorio.

Por lo que se refiere a la pintura, Stieglitz luchó hasta conseguir el reconocimiento de la abstracción pictórica moderna, a pesar de que aquello podía considerarse la antifotografía. El empleo de la pintura y el lienzo, junto con un método abstracto de aplicar colores, formas y líneas, desembarazaba a la pintura de todo elemento literario y ajeno, y se aproximaba al conocimiento de lo que son las cualidades intrínsecas y los instrumentos expresivos especiales del medio plástico. Desde ese conocimiento, se proponía explorar los pensamientos, ideas y sentimientos que operan en el mundo contemporáneo. Aquellos cuadros, que entonces parecían no tener ningún valor comercial y que, por ende, no encontraban eco -obras, por ello, que los estadounidenses no tenían ocasión de contemplar- eran exhibidos por Stieglitz con respeto, sensibilidad e inteligencia.

LA VIDA DE LAS FORMAS

Yo era fotógrafo y estaba inmerso en aquello. Y fascinado. Aprendía de las personas que concurrían al «291» lo que era la Fotografía, lo que era la pintura, lo que era el arte. También a mí me confundía la abstracción pura, pero me interesaba y, por fin, al cabo de cierto tiempo, creí empezar a comprender lo que perseguían los pintores con ella. Al distorsionar o eliminar deliberadamente el contenido temático, los pintores de vanguardia buscaban hacer resaltar los elementos abstractos de las formas, espacios, colores y líneas.

Podríamos hallar la contrapartida de estos elementos plásticos en un arte tan puramente abstracto como es la música. Una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, produce un impacto emocional y nos excita a través de la exposición y combinación de los temas, de su estructura formal y de su desarrollo, de sus ritmos y de su contrapunto. Algo análogo sucedía con los elementos plásticos por los que se interesaba la obra de vanguardia. En los viejos maestros, incluso, en la obra realista de El Greco, por ejemplo, en las fotografías de Hill o en los primeros trabajos de Stieglitz, descubrí también que esos mismos elementos estéticos y su unidad desempeñaban un papel esencial. Todo buen arte parecía así ser abstracto en su estructura.

Pienso que la evolución de la pintura de vanguardia tuvo un aspecto muy valioso y otro que se alejaba en cambio de la gente y, por tanto, del arte. Lo valioso era que el enfoque abstracto aclaraba no sólo los elementos esenciales de la pintura sino también las características fundamentales de todo buen arte gráfico. Hacía hincapié, por ejemplo, en la necesidad de exponer unitariamente el tema de un cuadro mediante la repetición de formas, líneas y texturas relacionadas entre sí. Mostraba que un cuadro, una fotografía o un grabado no debían ser estáticos sino que debían contener un tipo de movimiento y de progresión dramática comunes al mejor arte de todas las épocas. Extraje la conclusión de que, para llegar a ser realmente una obra de arte, también una fotografía debía contener ese mismo tipo de unidad, de que la sola temática no era suficiente.

Si los fotógrafos hubiesen estudiado realmente la pintura -toda la pintura- de manera crítica, como una evolución; si no se hubieran conformado con detenerse en los aspectos superficiales de Whistler, los grabados japoneses, el trabajo menor de los pintores paisajistas alemanes e ingleses, Corot, etc., quizá habrían descubierto esto: que la solidez de las formas y la diferenciación de las texturas, las líneas y los colores se utilizan como instrumentos importantes en todos los logros supremos de la pintura. Ninguno de esos tipos de pintura que acabo de citar encaja en esa categoría. Los fotógrafos habían acusado el influjo y habían intentado imitar, consciente o inconscientemente, la obra de

pintores menores.

Pero los trabajos de Rubens, Miguel Angel, El Greco, Cézanne, Renoir, Marin, Picasso o Matisse no son tan fácilmente traducibles a la Fotografía, por la sencilla razón de que han utilizado su medio plástico de manera muy pura, de que han profundizado tanto en sus cualidades inherentes, que seguirles es prácticamente imposible.

Ahora, además, se está demostrando que una fotografía construida sobre sus cualidades básicas específicas tampoco es fácilmente imitable por los pintores o los grabadores. La Fotografía es un medio que posee su propio carácter inalienable, con una expresividad peculiar, lo mismo que ocurre con cualquier producto plenamente desarrollado en otro medio artístico.

Por eso considero muy importante que los fotógrafos jóvenes conozcan bien toda la evolución de las artes gráficas, que no se conformen con realizar fotografías que no podrían resistir un sólo instante la comparación con un Cézanne. No cabe sostener que la Fotografía es un arte hasta que la obra de uno se pueda colgar en la misma pared.

En esto consistió, en mi opinión, la aportación estética más importante del experimento abstracto y que resultó de gran utilidad para los fotógrafos, pues creó una nueva conciencia de la necesidad de integrar gráficamente la complejísima realidad objetiva frente a la máquina. Aunque esto no sucedió de un modo inmediato.

CONSECUENCIAS EN ESTADOS UNIDOS

Los fotógrafos americanos aprendieron de los pintores abstractos, sí, pero no se atrevieron a seguir sus pasos hasta lo puramente abstracto, sino ocasionalmente. Sheeler investigó el espíritu de los holandeses de Pensilvania, representado por los graneros y las casas de Bucks County. Stieglitz fotografió Lake George y realizó la notable serie de retratos psicológicos de sus colegas artistas, que, a diferencia de los de Hill, revelaban los conflictos que aquellos años presagiaban. Asimismo, amplió la acepción de la retratística mostrando que la suma de la personalidad podía consistir en muchos momentos diferentes y fotografiables.

Walker Evans fotografió Nueva York y las zonas de la periferia, Cuba y el Sur. Berenice Abbott, que descubrió y conservó la obra de Atget, regresó a Nueva York, estimulada por su espíritu para fotografiar la ciudad. En el lejano oeste, Weston y Adams continuaron la tradición fotografiando su zona de los Estados Unidos, sus desiertos, su mar y sus montañas.

ATGET

Por su parte, no sabemos qué había aprendido Atget de los pintores franceses que adquirirían sus fotografías a 20 céntimos. En realidad, tampoco importa saberlo, pues este gran genio de la cámara produjo algunas de las fotografías más completas desde el punto de vista estético de la historia de nuestro medio. Fue él quien supo extraer hasta la última gota de la hermosa esencia del París que amaba, de sus calles y escaparates, de las estatuas, de sus parques y sus gentes.

MIS PRIMEROS TRABAJOS

Por mi parte, todas la realizaciones abstractas que hice entre 1915 y 1917 se orientaron

conscientemente a descubrir de qué hablaba la pintura de vanguardia, y conocer la relación que guardaba con la Fotografía. En la fotografía *Naturaleza muerta, pera y cuencos* (1916), me serví de simples objetos que había en la cocina; *Abstracción. Sombras en el porche* (1916) fue realizada en Twin Lakes (Connecticut), en el porche de la casa en la que vivíamos. Seguramente aprendí mucho, pienso yo, pues al año siguiente hice *La valla blanca* (Port Kent, Nueva York, 1915) y desde entonces no he vuelto a realizar ninguna fotografía puramente abstracta, aunque siempre he procurado aplicar todo lo que había aprendido en mi obra posterior.

De entonces son también aquellos primeros y Cándidos retratos fotográficos que hice en Nueva York, ayudado por una lente falsa, pues en 1915 no había cámaras de miniatura. De allí pasé a investigar, algunos años después, la belleza de las propias máquinas y a explorar árboles, plantas y piedras de Maine, el paisaje y las ciudades mineras de Nuevo México y las personas e imágenes del viejo México.

EL CRASH DE 1929 Y LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DOCUMENTAL

Llegamos a 1929, a los años de crisis económica que le siguieron y a nuestros esfuerzos por salir a flote. La Primera Guerra Mundial había generado en Estados Unidos una gran inquietud. Fue una época de nuevas ideas y opiniones sobre distintas formas de cultura, agudizadas más tarde por el catastrófico hundimiento de la Bolsa de 1929. Muchos millones de personas se vieron a merced de las olas en un mar encrespado. Lo que ocurría en Estados Unidos era cuestión de vida o muerte para millones de personas: desempleo, migraciones masivas, un tercio de la nación mal vestido, mal alojado y mal alimentado.

El cataclismo que golpeó a Estados Unidos y a tantos otros países tuvo una profunda repercusión en la Fotografía, pues de la crisis surgió la llamada Fotografía documental: la cámara volvía su objetivo hacia la gente y trataba de mostrar cómo el desastre de unos afectaba también a todos.

A mi modo de ver, la Fotografía, lo mismo que el cine documental, muestra un claro interés por la vida y la época del propio artista, por aquello que les sucede a las personas y a la sociedad circundante. Es, sin embargo, muy frecuente que las que podríamos denominar Bellas Artes ignoren este aspecto. Por regla general, me atraen los artistas que se interesan por un panorama amplio, por cuanto existe al margen de sí mismos, más que aquellos que se ocupan estrictamente de sus gustos y fobias personales. Ésa es para mí la fuente de todo lo mejor del arte, una fuente definitiva que, por cierto, apenas se ha tocado.

Tenía un amigo pintor, cuyos trabajos no mostraban ni conciencia ni interés alguno por el mundo, las tensiones, los conflictos, los porqués de las situaciones sociales y sus consecuencias. Un día me dijo que se estaba interesando por la obra de Goya, en especial por los cuadros que el pintor hizo sobre la guerra. Me escribía: «Antes me creía incapaz en general de soportar ese tipo de hechos; ahora sí puedo». Me alegró mucho leer aquello. Para quien ande dando tumbos sin saber adonde ir, Goya es un buen punto de referencia para empezar.

LEWIS HINE

Estábamos comenzando a vivir un período de grandes cambios, que llevaron mucho barullo y confusión a todo tipo de gentes, que se sintieron perdidas. Ignoraban lo que ocurría a su alrededor.

A este respecto tenemos que volver a hablar de Lewis Hine, el profesor de Biología que organizó el

primer curso de Fotografía en la *Ethical Cultural School*. Hine era un hombre modesto, que nunca se tomó a sí mismo en serio. El no se tenía por artista, pues no daba el tipo del «artista», y, sin embargo, era «el artista». Tenía una mirada asombrosa y llegó a ser un excelente fotógrafo.

Junto con colegas como Jacob Riis, instauró en América una tradición (que no es única, pues ya se hacían cosas parecidas en Inglaterra) de compromiso social, de interés por el modo de vida de la gente, por sus padecimientos, sus privaciones en países supuestamente democráticos y capaces de satisfacer las necesidades fundamentales de los seres humanos. Ambos fueron grandes -¿cómo diría?- combatientes de la máquina fotográfica contra la injusticia, el sufrimiento, la explotación de los obreros, etc. Eran hombres muy valientes.

Hine se trasladó, por cuenta de la revista *The Survey*, al Sur, a una región entonces muy atrasada y que siempre lo ha estado, en cierto modo, en lo relativo a los derechos humanos. Allí, en las hiladuras de algodón, trabajaban niños ilegalmente y mal pagados, lo mismo que en las minas, donde desempeñaban trabajos de adultos.

Hine fue a aquella zona arriesgando el pellejo, ya que la gente apenas toleraba entonces que los extraños fotografiasen aquellas actividades ilegales, que casi todos aceptaban. Fotografió también a los inmigrantes de Europa, reunidos en Ellis Island y condenados a vivir en guetos, tanto en Nueva York como en otros lugares de aquella supuesta tierra prometida. Hine realizó un trabajo importantísimo, no sólo por su defensa de la dignidad humana sino también porque ponía mucha sensibilidad e intuición en su manera de ver, de componer la imagen. Sus trabajos son objetos importantes para la historia de la Fotografía en Estados Unidos.

LA PHOTO LEAGUE

En aquellos difíciles años de crisis económica y con la llegada de lo que desembocaría en la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas consideraron necesario utilizar el oficio fotográfico para manifestar sus ideas. Había jóvenes que trabajaban concienzudamente en la WPA (*Works Progress Administration*, «Administración para el Progreso en el Trabajo») y por las noches impartían clases de fotografía en la *Photo League*: Grossman, Libsohn y Rosenblum, por ejemplo. Cartier-Bresson, uno de los de mayor talento entre los nombres nuevos, había realizado en Francia y en México unos comentarios extraordinariamente incisivos y concentrados utilizando una cámara en miniatura. Helen Leavitt desempeñó su actividad con un talante algo más amable. Y Morris Engels, al salir de la *Photo League*, dio comienzo a algo nuevo en la fotografía, al percibir y dejar constancia de momentos de vividas relaciones entre la gente de la calle y de las playas de Nueva York. Por su parte, Weegee confirió un sentido más profundo a la fotografía de prensa.

LOS REPORTAJES DE ROY STRYKER

A todos superó en amplitud el maravilloso reportaje que el Gobierno Federal encargó a la espléndida guía de Roy Stryker y a los fotógrafos que éste eligió. Figuraban entre ellos Dorothea Lange, el señor Shahn, Marión Post, Arthur Lee, Delano y muchos otros que salieron a fotografiar lo que le ocurría a la gente en aquella época de tanta penuria. Cada uno de aquellos fotógrafos había recibido un encargo. No se les dio una cámara y se les dijo: «Toma, vete a fotografiar lo que te apetezca». Nada de eso. Se les envió a hacer fotografías de las tormentas de arena y del desplazamiento de miles de personas que, por culpa de esas tormentas, se convirtieron en mano de obra migratoria. A resultas de ese proyecto, la Fotografía estadounidense se vio enormemente estimulada.

Con este personal a su servicio, Stryker pudo contar la historia de los estadounidenses de aquellos años, de costa a costa: la historia de los emigrantes de Oklahoma, de los aparceros del Sur, negros y blancos, de la gente de las ciudades y granjas de Nueva Inglaterra y el Medio Oeste. Aquellas fotografías llegaron a un público amplio a través de revistas, exposiciones y libros. Se trataba de un periodismo fotográfico de primer orden y en muchas de aquellas fotografías se consiguieron valores más profundos y permanentes. Con ello se perpetuaron dos tradiciones: la de las Bellas Artes y la de la Fotografía como documento social.

Quizá debido a la urgencia de aquellos años, la organización de tan vasto trabajo no permitió a los fotógrafos realizar personalmente los positivados de sus negativos, realizando al menos un juego de copias maestras. En mi opinión, eso fue un fallo. Un fotógrafo que no hace positivos o un grabador que no lleva a cabo una impresión de prueba es sólo artista a medias y sus dotes de creación acabarán por hacerle reaccionar frente a esa restricción.

LA EVOLUCIÓN DE OTRAS ARTES

Creo posible afirmar que este vital movimiento documental que tuvo lugar en la Fotografía deshancó con mucho a las demás artes de aquella época, en lo que se refiere a alcance y comunicación efectiva. Sí tuvo, por supuesto, una notable contrapartida en la literatura. *Las uvas de la ira* de Steinbeck llegó a mucha gente transmitiendo las mismas verdades. Un grupo de pintores estadounidenses -Gropper, Sternberg, Evergood y Gottlieb, entre otros- se orientó también en esa dirección. En Europa, en agudo contraste con esta corriente, vemos que la tendencia abstracta se repetía a sí misma o se transformaba en dadaísmo y surrealismo, reflejos gemelos quizá de ese cinismo y de esa futilidad que más tarde no pudieron hacer frente a la agresión fascista. Este ciclo, demasiado breve como para quedar completo, es el que va de 1839 a 1939.

NYKINO

Por otra parte, hubo quienes destacaron en la actividad cultural estadounidense y pudieron llegar a mucha más gente con la ayuda de becas (siempre escasas) del gobierno federal y, en especial, por medio del cine.

En 1935 se pusieron en contacto conmigo los jóvenes cineastas del grupo Nykino (New York Kino), a quienes ya conocía. Era un grupo muy interesante compuesto por Irving Lerner, Lionel Berman, Ben Maddow, Ralph Steiner y Leo Hurwitz. De su trabajo surgieron Pare Lorentz y sus películas *The Plow That Broke The Plains* (1936), *The River* (1937), etc. La administración de Roosevelt y el gobierno mismo hicieron posibles esas películas, que señalaban cómo buena parte de los recursos americanos se había despilfarrado, cómo era necesario luchar contra la erosión del terreno y conseguir mejores

métodos de cultivo, la repoblación forestal, etc.

FRONTIER FILMS

Algunos integrantes del grupo Nykino quisieron crear una especie de organización cinematográfica que les permitiese trabajar con libertad, dentro de una perspectiva esencialmente educativa. El Nykino era un grupo muy libre de gente a la que le gustaba reunirse a hablar sobre cine. Casi todos se dedicaban a otras actividades ajenas al cine para ganarse la vida. Sidney Meyers, por ejemplo, tocaba el violín en una orquesta, otro se dedicaba a los negocios... Queríamos hacer películas educativas, no en el sentido pedagógico sino en el sentido más amplio de la palabra: películas que aportaran y trataran puntos de vista que considerábamos importantes sobre temas que concernían, aunque no fuera conscientemente, a los ciudadanos americanos. Todas las películas que realizaríamos posteriormente encajaban muy estrechamente en ese esquema general.

Buscábamos un nombre a aquella organización nueva que tenía un objetivo original y específico. No fue fácil, pero al final encontramos el nombre de *Frontier Films*, porque nos interesaba cuanto acontecía en el mundo. Obtuvimos del gobierno la exención fiscal como organización educativa, lo cual estaba plenamente justificado. Nuestros medios eran enormemente limitados y cada uno recibía como remuneración la quinta o la décima parte, no sé muy bien, de un salario normal. Todos los miembros de *Frontier Films* participaban de manera voluntaria, porque estaban profundamente interesados en ello. Lo digo con conocimiento de causa, pues como presidente que era de *Frontier Films*, tenía conciencia de los sacrificios de todos.

Nuestras actividades se desarrollaron desde finales de 1937 a 1942 y en esos cinco años hicimos seis películas. La primera fue *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937), una película sobre la Guerra Civil española a la que siguieron *China Strikes Back* (Harry Dunham, 1937), *People of the Cumberland* (Elia Kazan y Ralph Steiner, 1938), *Return to Life* (Henri Cartier-Bresson y H. Kline, 1938), un nuevo documental sobre el conflicto civil en España, *White Flood* (William Osgood Field, 1940), y, finalmente, *Nattve Land* (1941-42).

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

La guerra interrumpió nuestro trabajo y lo hizo imposible. Casi todos los integrantes del grupo entraron en los servicios cinematográficos oficiales. No cabe duda de que muchos documentales realizados durante la guerra en esas condiciones eran muy buenos y llevaban la huella de nuestra labor pionera.

Recordemos que los documentales eran, con toda certeza, una espada en la guerra, hecho que, a mi modo de ver, subraya nuevamente la conexión que existe entre la cultura y la libertad. Ninguna de las dos puede existir y mucho menos desarrollarse a la sombra de los campos de concentración, las porras de goma y el patíbulo. Podemos sentirnos orgullosos de los libros, las obras de teatro, la música, las fotografías y las películas que salieron de la guerra, definiendo la naturaleza del enemigo, conmemorando el heroísmo de nuestros aliados y de nuestros propios hombres. Pienso que deberíamos recordar a todos los escritores, pintores, fotógrafos y a todos los artistas que estuvieron en el frente practicando su oficio. Llegaban escritores en los aviones durante los bombardeos sobre Berlín. En Tarawa, desembarcaban los fotógrafos con un fusil en una mano y una cámara en la otra o se lanzaban en paracaídas para filmar una brigada de guerrillas en el frente oriental. Muchos murieron o resultaron heridos realizando su trabajo. Por último, tendríamos que recordar también a los muchos hombres y mujeres que se desplazaron al frente para proporcionar a quienes luchaban un poco de

distensión y refresco, estimulándolos con su arte: actores, bailarines y músicos. Todos ellos y sus actividades constituían, en mi opinión, un sólido símbolo no sólo del significado de las artes sino también de su carácter esencialmente democrático

EL ARTISTA EN LAS SOCIEDADES DEMOCRÁTICAS

¿Cómo ha de contribuir la Fotografía y las demás artes a la paz, por la que luchamos entonces? Es evidente que el artista debe estar mucho más integrado en la sociedad de lo que lo había estado anteriormente. El ha de ser respetado y recibir una remuneración adecuada como todo trabajador, en reconocimiento a su papel como persona que aporta goce y experiencia profundamente significativa a mucha gente.

Qué noción general de artista se puede llegar a tener, eso ya es harina de otro costal. La palabra designa comúnmente a quien tiene cierto talento y habilidad, pero frecuentemente se confunde ese talento, que es lo más normal del mundo, con la rarísima capacidad que algunos tienen para utilizarlo de manera creativa. Para muchos, cualquiera que arroje un chorretón de pintura es ya un artista, de modo que la palabra «artista», como tantas otras palabras que se emplean de manera poco crítica, deja de tener significado como símbolo de comunicación.

Las cosas suelen ocurrir de diferente manera a como las piensa la gente. La producción de esos organismos vivos a los que llamamos obras de arte es resultado del encuentro de dos elementos en el artista. Implica, ante todo, total respeto y comprensión frente a los materiales concretos con los que se ve obligado a trabajar y un grado de maestría en su dominio, que es el oficio. En segundo lugar, es necesario también ese algo indefinible, ese elemento vivo que se funde con el oficio, el elemento que vincula el producto con la vida y que, por tanto, debe ser resultado de una profunda percepción y experiencia de ésta. El oficio es la base fundamental que se puede aprender y desarrollar, siempre y cuando se parta de un absoluto respeto a los materiales, que, en el caso de la Fotografía, son una máquina llamada cámara y la reacción química que la luz y otros agentes producen en los metales.

El elemento vivo, el plus, no se puede enseñar ni otorgar. Su desarrollo viene condicionado por las propias percepciones, que deben proceder de una manera de vivir libre. Cuando digo «manera de vivir libre» me refiero al difícil proceso de averiguar las personales percepciones que se tienen sobre el mundo, desvinculándolas de las percepciones e ideas de otras personas. Dicho de otro modo, el deseo de ser lo que podría considerarse verdaderamente un artista es lo último por lo que uno debe preocuparse: o se es o no se es.

Si uno tiene algo que decir sobre la vida, debe encontrar una forma de manifestarlo claramente. Y si se consigue esa claridad de percepción y también la capacidad de plasmarla, habrá creado una composición propia, un diseño propio, personal. No existe un camino concreto, es cierto, cada persona tiene el suyo, que debe encontrar por sí mismo, tanto en la Fotografía como en la vida. La Fotografía es la plasmación de la vida para quien la sabe ver.

En otras palabras, hay que aprender primero a fotografiar, aprender el oficio y, a través de eso, encontrar un camino. Los antiguos maestros adquirían primero el oficio y después algunos se hacían artistas. Este análisis de la Fotografía y los fotógrafos no es ninguna teoría sino que proviene de mi propia experiencia como trabajador y, más aún, se basa en los logros concretos de D. O. Hill, y de Alfred Stieglitz, cuya obra hoy es resultado de treinta y cinco años de experimentación. La obra de estos dos hombres -Hill, el único primitivo fotográfico, y Stieglitz, que encabezó la lucha por establecer

la Fotografía, que no a los fotógrafos- destaca muchísimo entre la de todos los demás fotógrafos. Personifican, en mi opinión, las dos únicas expresiones verdaderamente fotográficas plenamente realizadas hasta ahora y constituyen un comentario crítico sobre los conceptos erróneos del pasado y la esterilidad del presente.

CONSEJOS A UN JOVEN FOTÓGRAFO

Para concluir, haría algunas reflexiones para los estudiantes de Fotografía. Todos, en primer lugar, somos estudiantes, unos durante más tiempo que otros, con algo más de experiencia, pero todos al fin y al cabo estudiantes. Dejar de ser estudiante equivale a estar muerto en lo que se refiere a la significación de la propia obra. Por eso les recomiendo que, antes de dedicar su tiempo, que tendrá que ser mucho, a la Fotografía, busquen los estudiantes en su interior cuánto significa ese medio para ellos. Si lo que realmente quieren es pintar, que no se dediquen a la Fotografía más que como entretenimiento, junto a los demás clientes del señor Eastman. La Fotografía no es un atajo para llegar a la pintura, ni para ser artista.

Pero si alguien se siente fascinado por esta máquina que es la cámara, y por los materiales que emplea, si le proporcionan energía y respeto, que aprenda a fotografiar. Que averigüe primero lo que esta máquina y estos materiales pueden hacer sin más interferencia que la propia visión. Fotografiar un árbol, una máquina, una mesa, lo que sea. Hacerlo una y otra vez en diferentes condiciones de luz. Examinar lo que recoge el negativo. Averiguar lo que registran los papeles, el cloruro, el bromuro, el paladio, sus diferentes graduaciones. Las diferencias de color que se pueden conseguir con distintos reveladores y cómo afectan esas diferencias a la expresión de las copias. Experimentar con monturas para ver cómo repercuten sobre las formas y tamaños. Hay un campo ilimitado e inagotable sin salirse nunca de los límites naturales del medio.

Observad todo el desarrollo de la pintura, sin quedarse únicamente en Whistler y en los grabados japoneses. Hay quien dice que los retratos de Stieglitz eran notables porque hipnotizaban a la gente. Prestad atención a lo que ha hecho él con las nubes, y tratad de aplicar esa capacidad hipnótica a todos los elementos. Observad todas esas cosas. Ved qué significan, asimilad lo que podáis y dejad lo demás.

Sobre todo, mirad lo que os rodea, el mundo circundante inmediato. El mundo de un artista es ilimitado. Puede encontrarse en cualquier parte, lejos de donde vive o tan sólo a unos metros. Siempre lo tiene a la puerta. Si estáis vivos, significará algo para vosotros y, si os interesa lo suficiente la Fotografía y sabéis utilizarla, querréis fotografiar ese significado. Si dejáis que la visión de otros se interponga entre el mundo y la vuestra conseguiréis eso tan sumamente corriente y poco valioso que es una fotografía pictórica. Pero si tenéis clara esa visión podéis crear algo que sea, al menos, una fotografía con vida propia, como tienen vida propia, si se sabe ver, un árbol o una caja de cerillas. Para conseguir esto no existen más atajos, fórmulas o reglas que los de vuestra propia vida. Es necesaria, no obstante, una elevada dosis de autocrítica, valentía y dedicación. Pero primero aprended a fotografiar. Eso ya lo considero un problema sin fin.

© Paul Strand, «History of Photographical Art», 1999, Rafael Llano, *Nueva Revista*.

© Paul Strand, «Photography an the other Arts» (y otros textos originales), 1999, Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive.

© Traducción al Castellano de «History of Photographical Art», 1999, José Antonio Torres Almodóvar.

FE DE ERRATAS

Los créditos de los derechos de autor de las fotografías que, con permiso del Paul Strand Archive, publicamos en nuestro número anterior, contenían algunas imprecisiones. Los datos correctos son los siguientes:

- Paul Strand: «*Blind Woman, New York, 1916*», 1971, Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive.
- Paul Strand: «*The White Fence, Port Kent, New York, 1916*», 1971, Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive.
- Paul Strand: «*Abstraction, Porch Shadows, Twin Lakes, Connecticut 1916*», 1971, Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive (detalle).

Fecha de creación

30/01/2000

Autor

Paul Strand

Nuevarevista.net