



Historia del arte fotográfico I

Descripción

El estudio de todas las ramificaciones de los métodos fotográficos en la vida moderna requeriría más tiempo y más conocimientos especiales de los que yo dispongo. Incluiría ante todo los diversos usos que se dan a la Fotografía en una civilización fundamentalmente industrial y científica. Algunas de las aplicaciones de la máquina —de la cámara y los materiales que la acompañan— resultan especialmente maravillosas. Baste citar como ejemplos los rayos X, la microfotografía, la fotografía astronómica y los distintos procesos fotomecánicos que dan al mundo acceso a la comunicación icónica de un modo tan revolucionario como en su día lo hizo la invención de la imprenta respecto de la comunicación oral.

Mucha menor importancia tiene esa otra fase de la Fotografía a la que yo me he dedicado, y a la cual pretendo ceñirme. Me refiero al empleo del medio fotográfico como cauce de expresión en el mismo sentido en que se utilizan para tal fin la pintura, la piedra, las palabras y el sonido. En una palabra, como un conjunto de materiales que, en manos de unos pocos individuos y que, controlado por la necesidad interior más intensa, puede convertirse en un organismo con vida propia. Y digo unos pocos individuos, porque los verdaderos artistas entre los fotógrafos escasean tanto como entre los pintores, los escultores y los compositores.

EL IDIOMA UNIVERSAL DE LAS ARTES

Para empezar, ¿a qué nos referimos al hablar de «las artes»? Enumerémoslas: la música, la arquitectura, la pintura, la escultura, la literatura, el teatro, y la danza. Estas llegan hasta nosotros desde las épocas históricas más antiguas. Ya en nuestra época, la ciencia nos ha proporcionado la fotografía, el cine, la radio y la televisión. La radio sigue todavía en pañales y la televisión acaba prácticamente de nacer (ambas, sin embargo, me parece que tienen posibilidad de llegar a ser artes, y de gran importancia). ¿Qué son todas estas cosas que acabo de enumerar? A mi modo de ver, son formas de expresión, lenguajes mediante los cuales las personas intentan comunicarse entre sí. ¿Comunicarse qué? Esta pregunta ya la contestó el fascismo. Los nazis decían: «cuando oigo la palabra cultura echo mano del fusil». En efecto, echaban mano del fusil y de la antorcha para quemar libros y cuadros, para reducir a escombros ciudades enteras y todo su contenido y para hacer caprichosamente añicos los panteones-museos de un Tolstói o de un Chaikovski. ¿Por qué lo hacían? Lo hacían porque se daban cuenta de que el conjunto de la cultura pasada y presente, que se atesora y busca continuidad, les llevaba la contraria, los debilitaba. Sabían que las artes son medios, instrumentos a través de los cuales las personas libres de todas las razas y creencias conversan entre sí, dejando constancia del ancestral esfuerzo democrático por entender el mundo, por llegar a las

verdades básicas de la relación que el hombre tiene con el mundo y con sus congéneres. En suma, las artes, en su nivel superior, son dinámicas y tienen la posibilidad de conmover y unificar a gran número de personas. Son lenguajes internacionales capaces de superar las estrechas fronteras de los prejuicios, de contrarrestar odios ensañados, porque son un medio universal de comunicación de ideas y emociones, de reflejar la esencial igualdad de todos los hombres.

NACIMIENTO DE UN NUEVO MEDIO

Retrocedamos, pues, para intentar esbozar de manera un tanto rápida y, por tanto, con lagunas inevitables, el desarrollo de la Fotografía y las tendencias imperantes en las demás artes durante sus primeros cien años, asumiendo que el arte es un lenguaje y que el artista no es sólo producto de su época, sino también su voz.

1839 es el año en que nace un nuevo medio: la Fotografía. Daguerrey Niepce hallan un nuevo método para registrar imágenes del mundo objetivo, una técnica que habría de influir en los medios de comunicación tanto como lo hizo la imprenta. ¡Qué época aquella! El mundo moderno crecía a pasos agigantados. La alquimia se había convertido en química, las máquinas modificaban los modos de vida y fabricaban objetos en una escala sin precedentes. Se exploraban los continentes en busca de nuevos recursos y el hombre había luchado para conseguir nuevas libertades. La Fotografía nació de esta tremenda y nueva libertad que permitía desenvolverse a inventores y exploradores de todo tipo. Qué notable resulta, también, que a los cuatro años de haber descubierto Daguerre la Fotografía, David Octavius Hill, el primer gran artista en utilizar el nuevo medio, se encontrase realizando en Escocia una serie de retratos clásicos que, en mi opinión, jamás han sido superados.

DAVID OCTAVIUS HILL

Pintor y miembro también de la Royal Scottish Academy, Hill se encontró con la Fotografía en 1842 del modo siguiente. Había recibido el encargo de pintar un gran lienzo en el que debían aparecer los retratos reconocibles de un centenar largo de personajes famosos de la época. Al verse ante una tarea tan difícil y tener conocimiento del recién inventado proceso de la Fotografía, recurrió a él como ayuda para su cuadro. Pasó tres años experimentando y es interesante saber que tanto le fascinó la nueva técnica que abandonó por completo su labor pictórica. Partiendo de la idea de utilizar la Fotografía como medio, se sintió hasta tal punto fascinado que no tardó en considerarla un fin en sí misma. Tanto fue así que su esposa y sus amigos consideraron necesario recordarle que era un «artista». Le reprochaban que perdiese el tiempo y al final consiguieron que le remordiese tanto la conciencia que no volvió a realizar fotografías. Sin embargo, los resultados de la experimentación de Hill nos han proporcionado una serie de asombrosos retratos que no se ha logrado superar hasta hace poco.

El resultado de su experimentación revela un enfoque un tanto directo, un tipo de percepción que, junto a la forma especial que tenía Hill de captar a las personas que fotografió, ha hecho que su obra resulte tan extraordinaria. Los retratos están contruidos con suma sencillez sobre grandes masas de luz y oscuridad, pero, sin duda, lo que les hace cobrar vida es la ingenuidad con que Hill se acercó a la nueva técnica, al margen de toda teoría. En su fotografía no le preocuparon ni le coartaron las normas académicas de la época, como seguramente ocurrió en su pintura, puesto que su importancia como pintor es muy escasa. Es curioso señalar que su pintura, en la que se atuvo a las normas académicas de la época, ha pasado a la oscuridad. En cambio, su fotografía, en la que se manifestó con verdadera libertad, sigue viva. A pesar de la máquina primitiva y de los materiales con que se sintió impulsado a

trabajar, a pesar de sus exposiciones de cinco a quince minutos a plena luz solar, esta serie de instantáneas ha resistido victoriosa la prueba comparativa con casi todo lo que se ha hecho en fotografía desde 1845. Y eso, tengámoslo en cuenta, pese a lo rudimentario de los materiales con que tuvo que trabajar, las largas exposiciones, etc., y pese a no estar allí George Eastman para indicarle que bastaba con pulsar el botón y que él (Eastman) se encargaría de lo demás.

Siempre que contemplo estas fotografías me asombra la intensidad de una visión que se sobrepuso a todas las dificultades. Lo que destaca en las fotografías de Hill es la honestidad, la dignidad y la serenidad que reflejan. Nos hablan de esa valía humana individual por la que se había luchado en la Revolución Francesa y de nuestros propios esfuerzos por conseguir la independencia. Los hombres y mujeres que Hill fotografió —sus compañeros intelectuales, escritores, científicos y clérigos— llevaban seguramente dentro tanto la certeza de su propio valor personal como la seguridad de ser una parte respetable de ese mundo que avanzaba hacia delante. Hill pudo ver y fotografiar su gentileza y decisión, la sensibilidad y la fuerza de aquella gente, su notable integridad personal. Aun siendo pintor, o quizá por serlo, Hill se dejó llevar por su instinto para conseguirlo, utilizando la nueva técnica de manera totalmente directa, sin intentar en absoluto pintar con la cámara.

MATTHEW BRADY Y LA GUERRA CIVIL AMERICANA

Tampoco lo intentó Matthew Brady, que llegó unos veinte años después. En mi opinión, no fue casual que cubriese la guerra contra la esclavitud para el bando unionista. Sus fotografías de Lincoln, de los campamentos militares y de los campos de batalla constituyen recuerdos inapreciables de aquellos momentos. Algunos de los grabados son mucho más que eso. Exceden lo periodístico por la concentración y profunda veracidad de sus percepciones. Su conciencia de la belleza de Lincoln no era habitual por aquel entonces. Tenía, además, una notable capacidad para eliminar de su cristal de base todo aquello que no contribuyese a potenciar el sentido de la escena que tenía delante. Habrá otras fotografías notables de esta guerra, pero ninguna tan sincera ni tan conmovedora como las mejores de Brady.

Hay que recordar que las artes, como la vida, no se desarrollan en línea recta sino que muchas veces retroceden antes de volver a avanzar. Los trabajos de Hill y Brady desaparecieron del panorama. La Fotografía misma, aguardando todavía la invención de las placas secas, volvió a ser instrumento de simple registro en manos de un número relativamente escaso de profesionales que se debatían con el peso de los aparatos y con las placas húmedas.

EL IMPRESIONISMO

No existe en este periodo ningún cuadro que consiga plasmar exactamente lo que Hill y Brady lograron con la Fotografía. Aun así, la pintura era reflejo de la época. Los pintores, al no verse ya obligados a pintar escenas neoclásicas para la nobleza, volvieron la mirada hacia el mundo natural. Delacroix, Corot, Courbet y otros pintaron animales y bosques, el mar y personas corrientes con honda y poética comprensión.

A finales de la década de 1870 los impresionistas se rebelaron contra ese estéril academicismo del Imperio. Aunque es muy posible que Degassacase de la Fotografía la idea de utilizar nuevos ángulos visuales, también es probable que los impresionistas reaccionaran alejándose de la mera plasmación poco imaginativa que de la naturaleza y de las personas hacían los fotógrafos posteriores a Brady. Sea como fuere, inauguraron lo que podría considerarse un enfoque no fotográfico de la pintura

mediante una nueva utilización del color.

No supuso eso, en modo alguno, una retirada de su entorno. Antes bien, lo que hicieron Renoir, Pissarro, Manet, Monet y Degas fue ampliar su temática. Pintaron calles de París, regatas, cafés, parques, escenas de teatro y de ballet. Sirviéndose del color como instrumento para generar luces y formas, exploraron la cotidianidad del mundo que tenían a su alrededor.

Van Gogh, pese a su pobreza y a su total falta de reconocimiento, aportó el elemento de vitalidad lineal, manifestando el mundo en un movimiento siempre cambiante.

Por su parte, Cézanne allanó el camino para todo el concepto de la forma abstracta en la pintura.

EL PÍCTORIALISMO

La invención de las placas secas aceleró el estrecho desarrollo de la Fotografía en todos sus usos. Entre finales de la década de 1880 y los primeros años del siglo XX se produjo un gran resurgir de la experimentación que utilizaba el medio fotográfico como forma artística. En esta ocasión fueron los fotógrafos quienes se rebelaron contra un proceso que, a su modo de ver, se utilizaba únicamente para dejar constancia del aspecto externo de las cosas. Su rebelión fue equivocada, aunque resultase natural. La Fotografía atravesó esta fase de ser entendida como un atajo a la pintura, cuando quienes la practicaban intentaban imitar la obra de los artistas que admiraban, destruyendo con ello todo el carácter diferenciador y las virtudes expresivas del nuevo medio.

Y es que la Fotografía cuenta con una tradición, aunque casi todos los que hoy la practican parezcan ignorarlo. Una persona que pretenda dedicarse a la Fotografía y no viva en una isla desierta debería examinar esa tradición con talante crítico, averiguar lo que ha significado, la Fotografía para otros, determinar lo logrado y lo insatisfactorio de su trabajo, considerar si podría colgarse en la misma pared que un grabado de Durero o un cuadro de Rubens o incluso de Corot, sin que la Fotografía quede menospreciada, si aprueban, al fin y al cabo, la prueba no del Arte, sino de la Vida.

En mi propio estudio de la tradición fotográfica he descubierto, y creo que se puede demostrar, que existen muy pocas fotografías que resistan esa prueba. Y es así porque, aunque gran parte del trabajo sea consecuencia de una percepción sensible del modelo natural, se basa, en la fundamental incorrección de considerar la técnica fotográfica como atajo a la pintura.

En Alemania, fueron Kuhn, Watzek y los Hofmeister quienes realizaban enormes positivados en goma al estilo de la pintura romántica germana. En Francia, Demachy y Puyo intentaron aproximarse a los impresionistas. En Estados Unidos, se hacía notar Whistler en las sensibles fotografías de Clarence White, Kasebier admiraba a Holbein, y Steichen realizaba sus gomas pictóricas y platinos engomados. Cuando, por el contrario, el principal influjo no era la pintura, como en los primeros trabajos de White y en el famoso retrato que Steichen hizo de Morgan, surgían positivos de valor duradero. Hay que señalar que todos estos artistas se caracterizaban por su gran intensidad y entusiasmo. Ahora, en perspectiva, vemos que seguían un camino equivocado. Es la lección que nos enseña un conjunto de obras muy notable, cuyo mayor interés sigue siendo el histórico.

No existe evidencia de que estos célebres fotógrafos, tanto estadounidenses como ingleses, alemanes o franceses, fueran conscientes de los medios inherentes a la Fotografía ni del propio y peculiar enfoque de la misma. La frescura y la originalidad de su visión, la finura de su percepción de

la vida quedaron siempre, hasta cierto punto, enturbiadas y oscurecidas. No entendían su propio material y por eso no lo respetaron ni llegaron a aceptarlo del todo; padecían un complejo de inferioridad que los limitaba o destruía.

Ese complejo quizá pudiera haberse superado en algunos casos si no se hubiera hecho la aseveración de que la fotografía no es «arte». Tal afirmación era, en realidad, el mecanismo defensivo de un *Erewhon* del arte, no menos fantástico que el país imaginado por Samuel Butle (1872): *Erewhon* temía a la máquina. En vez de animar a los fotógrafos a averiguar lo que era la Fotografía, ese ataque no hizo sino intensificar su inicial sentimiento de inferioridad.

En la lucha que se desató, ellos mismos se descubrieron como segundos Holbein, Rembrandt y Whistler, siendo siempre cualquier cosa menos fotógrafos. Su trabajo se convirtió en una mezcla todavía mayor, merecedora del escaso respeto que se le tuvo, al no ser ni pintura ni fotografía. No pusieron en duda los criterios de la pintura ni fueron capaces de percibir que, en esencia, la Fotografía podía desmentir el noventa y nueve por ciento de lo que se denominaba y se sigue denominando pintura.

A lo largo de toda su obra, vemos una singular falta de percepción y respeto de la naturaleza fundamental de la máquina fotográfica. A cada paso se intenta convertir la cámara en pincel, hacer que las fotografías parezcan cuadros, aguafuertes, carboncillos, o cualquier cosa menos fotografías. Y, curiosamente, siempre imitaban la obra de pintores inferiores.

CAMBRA WORK

Pese a sus numerosas y variadas fases, la historia de la Fotografía es, casi en su totalidad, un cúmulo de incorrecciones y malentendidos, de tentativas inconscientes y de luchas. De hombres y mujeres, pintores o no, que se sintieron fascinados por un mecanismo y unos materiales que inconscientemente intentaron convertir en pintura, en atajo hacia un medio que gozaba de aceptación. No eran conscientes de tener entre manos un instrumento nuevo y peculiar nacido de la ciencia, un instrumento tan sensible y tan difícil de dominar como cualquier material plástico, pero que precisaba de la plena percepción de su técnica inherente y su propio enfoque especial, antes de que fuese posible cualquier registro profundo.

En ese sentido, el desarrollo de la Fotografía, que de manera tan bella y completa reseñan los números de *Camera Work*, resulta interesante no tanto por su estética expresiva como por su sentido histórico. Los fotógrafos dejaron que estos maravillosos libros, que no tienen igual ni parangón y contienen la única reseña completa del desarrollo de la Fotografía y de su relación con otras fases de la vida; que estos libros a cuya publicación Stieglitz consagró años de cariño, entusiasmo y arduo trabajo, se le pudiesen en las manos, y fueran para él una carga constante, tanto física como económica. Es un milagro que no acabase destruyéndose todos los ejemplares. Pero siguió atesorándolos, al igual que la colección de instantáneas, casi todas ellas compradas, que representan la evolución de la Fotografía y son la única colección de ese tipo que existe.

Todo eso lo conservó quizá porque tenía fe en la Fotografía, en el trabajo que había hecho y en la joven generación de estudiantes que —así pensaba— los buscaría y utilizaría. Todos esos experimentos del pasado no para imitar sino para clarificar su propio trabajo, su crecimiento. Los fotógrafos no tenían otra forma de acceder a su tradición, a la labor experimental del pasado. Y es que, mientras que un pintor podía familiarizarse con el desarrollo y los logros pretéritos de su medio,

no ocurría así con los estudiantes o trabajadores de la Fotografía. No había ningún sitio en el que poder contemplar la obra de Hill, White, Kásebier, Eugene, Stieglitz y los trabajos de Europa en exposición permanente. Sin embargo, a los fotógrafos no pareció interesarles. No hicieron nada para conservar ni utilizar esos objetos. Eso era ya, en sí, una crítica de la intensidad con que trabajaban y se dejaba notar en la calidad de las obras que producían. Por todas partes se percibían esa falta de fe en la dignidad y el valor de su propio medio y, al mismo tiempo, el absurdo intento de demostrar al mundo que ellos también eran artistas.

Es más, paralelamente a la producción de este considerable número de fotografías bastardas, interesantes aunque temporales, se produjo una discusión, igualmente amplia y estúpida, sobre si la Fotografía era o no arte. Ni que decir tiene que la discusión solía ser tan despreocupada y tan poco crítica de su terminología y sus normas como lo eran por su parte los fotógrafos. Pero, en parte gracias a esa evolución, ahora somos por fortuna conscientes de que nadie sabe a ciencia cierta qué es el arte. Esa palabra no aparece ya tan gratuitamente en boca de las personas serias. Afortunadamente también, unos cuantos fotógrafos están demostrando con su trabajo que la cámara es una máquina y, además, maravillosa. Están demostrando que, utilizándola de manera pura e inteligente, puede convertirse en instrumento de una nueva forma de visión, de ignotas posibilidades, relacionada con la pintura y las demás artes plásticas pero sin inmiscuirse en sus respectivos terrenos. Han hecho falta casi ochenta años para llegar a esta clarificación del verdadero sentido de la Fotografía, para pasar del enfoque notablemente veraz pero instintivo de David Octavius Hill al control consciente implícito en la obra de Alfred Stieglitz. La Fotografía —su filosofía, por así decirlo— comenzaba a emerger a través de su obra.

ALFRED STIEGLITZ

En esta misma época constituyó una excepción notable la obra de Alfred Stieglitz, quien guió a todos los demás en la lucha por establecer el respeto y la comprensión de la Fotografía como medio expresivo. Stieglitz lideró las cohortes fotográficas, organizó exposiciones en los museos de arte de las capitales europeas y también en Estados Unidos. Pero pronto se dio cuenta de que sus colaboradores y él no trabajaban en el mismo sentido.

El mismo cuenta una anécdota significativa referida al momento en que, en 1884, siendo estudiante de Ingeniería en Alemania, descubrió por su cuenta la Fotografía. El fervor y la apasionada intensidad con que experimentó utilizando aquel proceso aún por desarrollar no tardaron en llamar la atención de sus compañeros. Los estudiantes empezaron a hacerle preguntas y más tarde lo hizo su instructor. Después se interesaron muchos pintores, algunos de ellos famosos, que dijeron: «Por supuesto, esto no es arte, pero sí que nos gustaría pintar como tú fotografías». A lo cual Stieglitz replicó: «No sé nada de arte, pero, por lo que sea, nunca he pretendido fotografiar como vosotros pintáis». En esto radica la clave, el *leitmotiv* esencial de su obra. Ya desde el principio, Stieglitz aceptó la máquina, encontrando en ella algo que formaba casi parte de sí mismo, y se enamoró de ella.

Luchó por la máquina y por la oportunidad que brindaba para canalizar los impulsos de las personas, por otorgarle el respeto debido por conseguir suscitar de ese modo el interés de la gente. Luchó por sus extraordinarias posibilidades de dejar constancia del mundo directamente, a través de la ciencia de la óptica y la química de la plata y el platino, traducida en sutiles tonalidades que se situaban fuera del alcance de cualquier mano humana.

A Stieglitz le interesaba establecer la Fotografía, no establecer a los fotógrafos, ni tan siquiera

establecerse él mismo. Y después, de manera bastante natural y consciente, fue más allá. La Fotografía pasó a simbolizar para él una gran lucha impersonal. Aquella máquina a la que tan libremente se aproximaba, mediante la cual se sentía impulsado a reseñarse, era un objeto despreciado, rechazado. Para él, se convirtió en símbolo de todo deseo joven y novedoso, al margen de la forma que pudiera adoptar, frente a un mundo y un sistema social que intenta desbaratar y destruir todo aquello que no entiende y que le produce temor.

La Fotografía pasó a ser entonces para él un arma, un medio de luchar por el juego limpio, por la tolerancia de cuantos deseaban desempeñar una actividad correcta y honesta. Stieglitz refrendaba las leyes del cambio y del crecimiento, defendiendo el derecho a existir y crecer de quienes, como los años han demostrado, introducían una nueva visión en la vida humana.

Los primeros retratos de personas sencillas que Stieglitz realizó en Alemania y en Italia, el comentario que plasmó en su famoso «Rumbo», las fotografías que hizo de Nueva York al regresar a su tierra, reflejan las ideas de la democracia estadounidense de que estaba imbuido. La evolución del conjunto de su obra nos da, pues, la imagen de la dirección y calidad de su vida. Su dirección revela una manera desinhibida de enfocar las personas y las cosas; su calidad inicial corresponde a un intenso deseo de afirmar la belleza de las mismas. A medida que estos dos impulsos primigenios van evolucionando, afrontan los impactos de la realidad sin resentimientos ni amargura, sin decepción, penetrando la realidad. La dirección de esta vida sigue siendo inequívocamente la misma, pero la afirmación se ahonda, fortaleciéndose con una inteligencia crítica y, más concretamente, autocrítica, que no reconoce ni bellezas ni fealdades porque ha comprendido las fuerzas cruciales que generan tales conceptos.

Stieglitz apartó así la «mirada mecánica» de la cámara del ámbito de los objetos que la gente hace o construye, para orientarla directamente a lo que la gente es. Le dio a la retratística, en cualquier medio, una nueva significación: la de ser un intento deliberado de reseñar las fuerzas que conforman una persona y cuya suma documenta, por tanto, el mundo de esa persona. Los asombrosos retratos de Stieglitz, tanto si objetivan fuerzas o manos, un torso de mujer o el torso de un árbol, sugieren el comienzo de una penetración del espíritu científico en las artes plásticas.

A través de la línea fotográfica, de su forma y sus valores tonales, Stieglitz consiguió trascender la mera creación de imágenes, yendo más allá de cualquier gesto vacío de su propia personalidad, que se realizara a expensas del objeto o la persona que tenía delante. Examinó nuestro mundo de impulsos e inhibiciones, de aperturas o repliegues, dejándose llevar por un espíritu de búsqueda desinteresada orientado por un amor anhelante. Las fotografías de objetos y personas —de formas de sol y nubes— pasan a ser equivalentes de una pesquisa profundamente crítica pero positiva acerca de la vida contemporánea. Son el objetivo, no las bellas conclusiones de esa pesquisa.

De esa base de lucha y búsqueda apasionada provienen las fotografías de Stieglitz, que nos dejan constancia de su crecimiento intelectual y espiritual. Se trata de una obra completa en sí misma y estéticamente satisfactoria. La máquina y su propia técnica especial quedan en ellas dominadas sin necesidad de recurrir a trucos en la utilización de los materiales, sin desperdigarse, sin evadirse en modo alguno del mundo objetivo situado frente a la cámara. Y tampoco hay el menor atisbo de pinceladas ni trazos, ni en el tratamiento ni, lo que es todavía más sutil, en la sensación; según sus propias palabras «nada de mecanización, sino siempre Fotografía».

El conjunto de la obra de Alfred Stieglitz, que abarca un periodo de casi cincuenta años de

experimentos creativos, proyecta un análisis completo y una síntesis de esa máquina que es la cámara. Utilizando los métodos y materiales que pertenecen exclusivamente a la Fotografía, Stieglitz demostró sin dejar lugar a dudas que, cuando esa máquina, la cámara, es guiada por un artista de gran sensibilidad y honda percepción, es capaz de producir y plasmar el perfecto equivalente de un pensamiento y un sentido unitarios. Esa unidad podría calificarse de visión de la vida, de las fuerzas que cobran forma en la vida. Su trabajo constituye, por tanto, una obra monumental.

Sin embargo, él no calificaba de «arte» su obra; antes bien, sostenía que se trataba de Fotografía. Dilucidarlo es cuestión académica y puede dejarse al arbitrio de aquéllos a quienes preocupe especialmente el que una cosa sea arte o no. No hay más que acudir al museo de Boston y al *Metropolitan* para, al contemplar sus escasos pero estupendos ejemplos de la obra de Stieglitz, sentirnos agradecidos de que la vida se haya visto de nuevo enriquecida por una nueva belleza, por otro legado conservado para las generaciones venideras.

Aparte de lo que esas fotos ofrecen por sí solas, también es posible entenderlas como símbolos de la máquina utilizada no para explotar y degradar a los seres humanos, sino como instrumento para devolverle a la vida algo que hace madurar la mente y refresca el espíritu. Profetizan, quizá, y hacen concebir esperanzas sobre un nuevo mundo, humanamente hablando, que no sea un *Erewhon* absurdo sino un lugar en el que la gente haya aprendido a utilizar las máquinas con una actitud distinta hacia ellas y hacia ella misma. En un mundo así, la máquina ocuparía su lugar no sólo como valiosísima herramienta de liberación económica, sino también como nuevo medio de conseguir un enriquecimiento intelectual y espiritual.

Las obras de Alfred Stieglitz siguen una tradición puramente fotográfica iniciada por Hill y Brady, fotógrafos cuyos positivos seguían aún por aquel entonces en el limbo de los objetos olvidados. Y es que en los últimos trabajos realizados por este estadounidense encontramos una cristalización muy evolucionada del principio fotográfico, la subyugación incondicional de una máquina al objetivo único de la expresión. Debería considerarse a Stieglitz como el ápice de una tradición americana, sin la influencia externa de las escuelas de arte de París ni de su diluida descendencia en el Nuevo Mundo.

Esta evolución se extiende sobre un periodo relativamente breve de sesenta años y no se produjo ningún avance real hasta los años comprendidos entre 1895 y 1910, momento en el cual se manifestó en todo el mundo un intenso resurgir de entusiasmo y energía. Es más, este renacer encontró su mayor logro estético en Estados Unidos, donde un reducido grupo de hombres y mujeres trabajaba con objetivos honestos y sinceros, intuitivamente algunos y conscientemente unos pocos, pero sin basarse en fórmulas gráficas ni fotográficas previas y sin ideas preconcebidas acerca de lo que es y lo que no es arte. Esa inocencia era su punto fuerte. Todo lo que pretendían decir debían desarrollarlo a través de sus propios experimentos: nacía de la vida real.

De igual modo, los creadores de nuestros rascacielos hubieron de afrontar la circunstancia similar de carecer de precedentes y fue gracias a la necesidad misma de hacer evolucionar una forma nueva, tanto en la Arquitectura como en la Fotografía, como se vitalizó la expresión resultante. ¿En qué medio se ha conseguido plasmar de manera más completa la tremenda energía y la fuerza potencial de Nueva York que en las fotografías puramente directas de Stieglitz? ¿Dónde se ha reflejado esa sensación más sutil que constituye el reverso de todo esto, la tranquila sencillez de la vida en las pequeñas localidades estadounidenses, tan sensiblemente sugerida en los primeros trabajos de Clarence White? ¿Cabe acaso encontrar en pintura una mayor originalidad y una visión más

penetrante que en los retratos de Steichen, Kásebier y Frank Eugene?

No son los únicos que han regalado belleza al mundo, pero estos trabajadores, junto al gran escocés David Octavius Hill, son los importantes creadores de una tradición fotográfica viva. Y serán los maestros no sólo de Estados Unidos, sino también de Europa porque, merced al intenso interés por la vida de la que formaban parte, llegaron a una expresión universal a través de la expresión nacional. A pesar de la indiferencia, del desprecio y de la seguridad de recibir una remuneración escasa o nula, prosiguieron su actividad, como tantos otros, aunque su obra pareciese condenada a una oscuridad temporal. Sus realizaciones continuaron sin amedrentarse, dando fe de la motivación que les servía de impulso.

LA OBJETIVIDAD FOTOGRÁFICA

La Fotografía, que constituye la primera y única aportación que hasta ahora ha hecho como todos los medios de comunicación, en la total exclusividad de sus medios. De entrada, debemos tener presente que un medio no es un arte. La pintura, las palabras, los sonidos de la escala, las lentes y las emulsiones fotográficas son los materiales inertes que utiliza el artista para dar forma a lo que pretende expresar. Considero también evidente que no puede expresar más que lo que ve y entiende en el mundo que tiene alrededor, y que son la profundidad y el alcance de su visión los que dan, en definitiva, la medida de su arte.

Es más, la mera existencia de un medio constituye su justificación absoluta. Si, como tantos parecen pensar, hacen falta todos y cada uno de ellos, la comparación de posibilidades expresivas resulta inútil e irrelevante. No tiene la menor importancia el que una acuarela sea inferior a un óleo o el que un dibujo, un grabado o una fotografía no sean tan importantes como cualquiera de los otros dos. Tener que despreciar algo para lograr el respeto constituye un signo de impotencia. Aceptemos, encambio, con gozo y gratitud todo aquello que busca el espíritu humano para lograr una autorrealización cada vez más plena e intensa.

Así pues, la peculiaridad del medio fotográfico es una absoluta objetividad sin paliativos. A diferencia de las demás artes, que son, en realidad «antifotográficas», esa objetividad está en la esencia misma de la fotografía y constituye su aportación y al mismo tiempo su limitación. Al igual que casi todos los que manejan otros medios de comunicación la ciencia a las artes, tiene su razón de ser, malinterpretan por entero las cualidades inherentes de sus medios respectivos, tampoco los fotógrafos, con la posible excepción de dos o tres, han sabido concebir el medio fotográfico. La plena potencialidad de cada medio depende de la pureza con que se lo utilice y todo intento de mezcla acaba produciendo objetos tan inertes como los grabados en color, la pintura fotográfica y, en Fotografía, el positivado sobre goma, el positivo sobre óleo, etc. Esta misma falta de comprensión y respeto con respecto al material por parte de los propios fotógrafos es la responsable directa de la consiguiente falta de respeto por parte del público inteligente y de que se tenga la idea de que la Fotografía no es sino una mala excusa para la incapacidad de hacer otra cosa.

Detengámonos un instante a dilucidar qué son en realidad los materiales de la Fotografía. Tenemos una cámara, una máquina que la ciencia ha puesto en nuestras manos. Gracias a su llamado ojo clínico es posible plasmar la representación de los objetos sobre una emulsión sensible. De ese negativo es posible realizar una copia positivada que, sin ninguna interferencia manual extrínseca, registra una escala de valores tonales en blanco y negro que está mucho más allá de la capacidad de la mano o la mirada humana. También es capaz de plasmar las diferentes texturas de los objetos de

una manera imposible para la mano del hombre. Es más, una lente con corrección óptica puede trazar una línea que, aunque sea distinta de una línea dibujada a mano —un trazo de Ingres, por ejemplo— puede, en cambio, resultar igualmente sutil y emotiva. Todo esto, las formas de los objetos, sus relativos valores de color, las texturas y las líneas constituyen los instrumentos, estrictamente fotográficos, de nuestra orquesta. Corresponde al fotógrafo aprender a comprenderlos, a dominarlos, a armonizarlos.

Pero esa máquina que es la cámara no puede evadirse de los objetos que tiene delante. Tampoco el fotógrafo. Le es posible elegir esos objetos, colocarlos y excluirllos antes de realizar la exposición, pero no después. Ahí está su problema y estos son los instrumentos expresivos mediante los cuales puede solventarlo. Pero en cuanto selecciona el momento, la luz y los objetos, debe serles fiel. Si incluye en su espacio una franja de hierba, tendrá que percibirse como el objeto vivo y diferenciado que es y así deberá plasmarse. Tendrá que ocupar su lugar idóneo, aunque no sea menos importante que una forma o una textura, en relación con la montaña, el árbol o cualquier otra cosa que se incluya. Hay que utilizar y controlar la objetividad a través de la Fotografía porque no es posible evadirla ni enmascararla utilizando medios no fotográficos.

El problema del fotógrafo consiste, pues, en percibir con claridad las limitaciones y, al mismo tiempo, las posibilidades inherentes a su medio, pues precisamente la honradez no es, a este respecto, sino la intensidad de la visión, condición previa para una expresión viva. Esto supone manifestar un verdadero respeto por el objeto que tiene delante, concretado en términos de claroscuro (el color y la Fotografía no tienen nada en común) a través de una gama de valores tonales casi infinita. La plena realización de esto se consigue sin recurrir a trucos ni manipulaciones, utilizando métodos fotográficos directos.

Es en la organización de esa objetividad donde entra en juego el punto de vista del fotógrafo con respecto a la Vida y donde una concepción formal nacida de las emociones, del intelecto o de ambas cosas, resulta tan inevitablemente necesaria para él, antes de realizar la exposición, como para un pintor antes de aplicar el pincel sobre el lienzo. Cabe organizar los objetos para expresar las causas de que son efecto o bien cabe utilizarlos como formas abstractas, a fin de generar una emoción no relacionada con la objetividad en sí. Esta organización se efectúa mediante el movimiento de la cámara en relación con los objetos mismos o bien mediante la colocación de esos objetos, aunque aquí, como en todo, la expresión nos da sencillamente la medida de una visión que podrá tener mayor o menor profundidad según los casos. La Fotografía es tan sólo una nueva vía que parte de una dirección distinta pero que avanza hacia ese objetivo común que es la Vida.

Entendida y concebida así, la Fotografía apenas si está comenzando a ser utilizada de manera consciente como medio expresivo. En las demás fases del método fotográfico, como los registros científicos y de otro tipo, se ha dado al menos, quizá por necesidad, un escaso control y una escasa comprensión de las cualidades puramente fotográficas. Por eso he afirmado que esas otras bases se acercaban más a una verdad que el llamado pictorialismo, sobre todo ese pictorialismo nada original y nada experimental que llena hoy salones y anuarios. En comparación con esa llamada fotografía pictórica, una simple instantánea de la revista *National Geographic*, una reproducción de un cuadro hecha por Druet o un reportaje fotográfico constituyen un alivio sin paliativos. Son honestos, directos ya veces poseedores de belleza, aunque no se haya pretendido. He dicho una simple instantánea. La verdad es que no es tan sencillo lograrlas, como casi todos los fotógrafos pictóricos podrían comprobar si prescindiesen de esos pigmentos al óleo y de esas lentes de enfoque suave que

sirven para disimular multitud de faltas, una gran ausencia de conocimientos y un trabajo chapucero. En realidad, tampoco consiguen disimular todo eso para quien sabe ver.

Las gomas, los óleos, las lentes de enfoque suave son los mayores enemigos no sólo de la Fotografía, que puede resarcirse con sencillez y naturalidad, sino también de los fotógrafos. Pues el óleo y la goma introducen la sensación de hallarse ante una pintura, algo que es todavía más ajeno a la Fotografía que el color a un grabado. Y vive Dios que un grabado en color es ya suficientemente abominable. Al introducir una textura pigmentada se anula esa extraordinaria diferenciación de texturas que tan sólo es posible conseguir mediante la Fotografía y se destruye la sutileza de las tonalidades. Con la lente de enfoque suave se destruye la solidez de las formas, así como toda diferenciación de las texturas, y la línea difuminada deja de ser ya una línea, pues las líneas importantes, es decir, las que poseen verdadera intensidad rítmica y emocional, no vibran lateralmente sino hacia atrás, en una tercera dimensión.

No se trata de defender una Fotografía pura o directa desde el punto de vista moral. Es tan sólo que, por las razones que he citado, los resultados físicos demostrables del uso de métodos no fotográficos no resultan satisfactorios, no tienen vida. Esa luz rodeada de un halo amorfo que se consigue tan costosamente con una lente de enfoque suave no resulta satisfactoria. Es demasiado fácil y lo sé perfectamente porque yo también he pasado por eso. He realizado positivos en goma, y he hecho cinco grabados de Whistler con una lente de enfoque suave. No es nada de lo que deba avergonzarme. Tuve que pasar yo mismo por esa experiencia en un momento en el que el verdadero sentido de la Fotografía no había cristalizado ni estaba tan nítidamente definido como ahora (no siendo, por cierto, esa cristalización, resultado de charlas y teorizaciones, sino de trabajos reales efectuados).

Añadiré aún otro factor, del que la obra de Stieglitz, en concreto, nos permite llegar a ser conscientes. Pues a la expresión plástica, la máquina ha añadido el elemento del tiempo diferenciado. La cámara es capaz de conservar de manera extraordinaria un instante. Si ese instante tiene vida para el fotógrafo, es decir, si guarda una relación significativa con otros momentos de su experiencia, y él sabe dar forma a esa relatividad, le es posible conseguir con una máquina aquello que el cerebro y la mano no pueden lograr a través del acto de la memoria. Percibiéndolo así, el concepto total del retrato adquiere un nuevo sentido, el de dejar constancia de innumerables estados anímicos, elusivos y continuamente cambiantes, manifestados físicamente. Esto es tan aplicable a cualquier objeto como al objeto humano. Con la mirada de la máquina, Stieglitz ha plasmado precisamente eso, demostrando que el retrato de un individuo constituye, en realidad, la suma de un centenar de fotografías o más. Ha mirado con tres ojos y ha logrado conservar, con medios puramente fotográficos, llenando el espacio y utilizando la tonalidad y la tactilidad, la línea y la forma, ese instante en que las fuerzas que se manifiestan en una persona resultan más intensamente físicas y objetivas. Al revelar así el espíritu del individuo, ha documentado el mundo de ese individuo que existe hoy. En este sentido, la pintura retratística, ya casi un cadáver, pasa a ser algo absurdo.

Ha sido la visión de este artista, de este intuitivo buscador de conocimiento, la que, en este mundo moderno, se ha adueñado del mecanismo y los materiales de una máquina y va indicando el camino a seguir. Stieglitz es quien vuelve a insistir, a través de la ciencia de la óptica y de la química de la luz, los metales y el papel, en el valor eterno del concepto de artesanía, por ser el único camino que logra satisfacerle y porque sabe que esa calidad de la obra es condición previa para la calidad de la vida. Mediante un control creativo consciente de esta fase concreta de la máquina ha elaborado un nuevo

método para percibir la vida de la objetividad y dejar constancia de ella. El fotógrafo se ha unido a las filas de cuantos buscan verdaderamente el conocimiento, ya sea éste intuitivo y estético o conceptual y científico. Es más, al establecer su propio control espiritual sobre la cámara, ha puesto de manifiesto la muralla de antagonismo, destructiva y totalmente ficticia, que estos dos grupos han interpuesto entre sí. En este sentido, se puede decir que Stieglitz ha ido mucho más allá que Hill. Su obra tiene un alcance mucho más amplio, más consciente, resultado de muchos más años de experimentación intensiva. (Continuará)

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

© Paul Strand, «Photography and 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

NOTA SOBRE LA EDICIÓN DE «HISTORY OF PHOTOGRAPHICAL ART»

El texto que reproducimos en esta sección ha sido editado a partir de varios artículos anteriores. El que hemos empleado como texto base recoge una conferencia pronunciada por Strand en el MOMA, Nueva York, en 1944, bajo el título: «Photography and the Other Arts». Esa fecha ayuda a situar algunas referencias a acontecimientos políticos y bélicos de la época, sobre los que Strand llama la atención en su conferencia, y que nosotros hemos querido respetar aquí. La conferencia fue publicada por el Center of Creative Photography, Universidad de Arizona (Tucson, 1980), y a ella me remito para la edición en inglés. Otros artículos de Paul Strand de los que hemos citado algunos párrafos, son: «Photography», *The Seven Arts* nº 2 (VIII/1917), pp. 524-525. Reimpreso en *Camera Work* nn. 49-50 (VI/1917), pp. 3-4. También: «The Art Motive in Photography», *British Journal of Photography* nº 70 (5.X.1923), pp. 613-615. Y: «Photography to Me», *Minicam Photography* nº 8 (VI/1945), pp. 42-47.

Fecha de creación

30/12/1999

Autor

Paul Strand