

La genialidad de la fotografía

Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas



BLUME

Gerry Badger



El analfabeto del futuro será el hombre que no comprenda la fotografía, afirmó László Moholy-Nagy hace ahora unos ochenta años. Y hoy, al hallarnos en el umbral de la mayor revolución tecnológica en fotografía desde la introducción de la cámara instantánea, sus palabras desvelan una extraordinaria cualidad profética.

Este libro pretende analizar la esencia de la fotografía, un medio que se emplaza entre el arte y la ciencia, a través de algunos de los principales acontecimientos, personalidades e imágenes que han marcado su desarrollo. Seis capítulos abordan la evolución de la fotografía en su contexto social, pero la obra pretende comprender cómo se logra una gran fotografía. Las cerca de veinte imágenes icónicas seleccionadas para ilustrar cada capítulo se analizan y se explican en ensayos que las ubican en las distintas historias de la disciplina, al tiempo que arrojan luz sobre los temas subyacentes de los que trata el libro.

¿Se puede «creer» en lo que muestra una fotografía? ¿Por qué una fotografía es algo más que el conjunto de su temática? ¿Cómo abordan la historia los fotógrafos? ¿Por qué es la fotografía un arte melancólico?

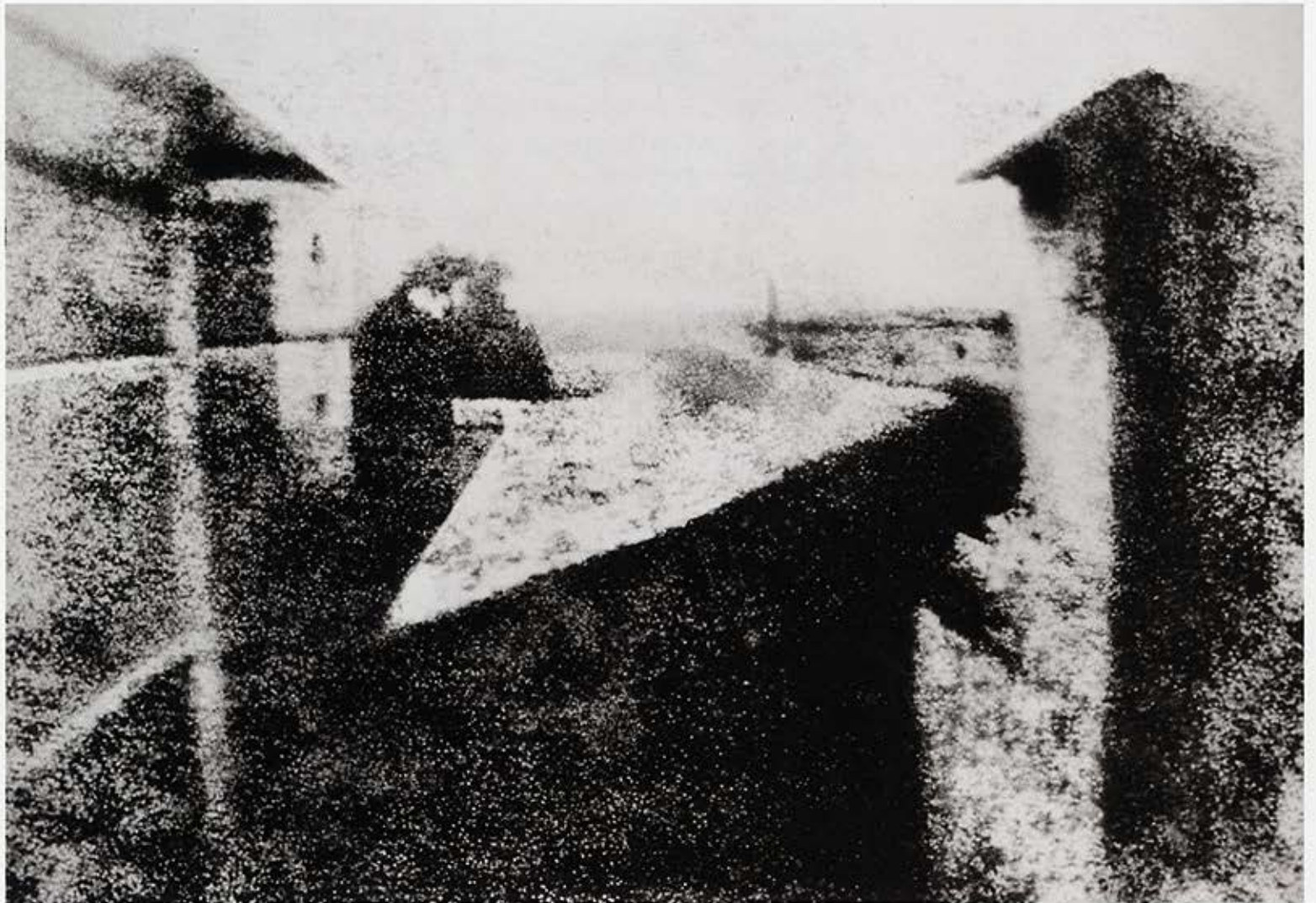
La perspectiva crítica y el agudo sentido estético de Gerry Badger, provocador e instructivo a un tiempo, harán de este libro una obra de referencia para cualquiera que desee saber más acerca de una de las formas artísticas más destacadas del siglo xxi.

La genialidad de la fotografía





La primera «fotografía». Niépce hizo la primera fotografía con una placa de peltre revestida de sales sensibles a la luz que introdujo en una cajita con una lente incorporada. Es la vista desde la planta superior de su finca, situada cerca de Chalon-sur-Saône. La exposición fue de ocho horas.



Introducción

«Para cualquiera que vea de verdad, la fotografía es una prueba de que se ha vivido». Paul Strand

Joseph Nicéphore Niépce
(Francia, 1765–1833)
*Le point de vue pris d'une fenêtre
du Gras* («Punto de vista desde
la ventana de Gras»), hacia 1826
Heliografía

La cámara es una de las herramientas modernas de carácter más ubicuo, rival del ordenador y el móvil. De hecho, algunas cámaras son también ordenadores y móviles. Prácticamente todo el mundo, al menos en los centros urbanos, hace fotografías, y apenas hay alguien que no haya sido retratado. Cuando caminamos por la calle, entramos en una tienda o conducimos, nos fotografía una batería de cámaras que ni siquiera manejan personas directamente.

Hay muchas razones para hacer fotos, y, lo que es más importante, las fotografías se someten a usos incontables, algunos buenos y otros no tanto. Los fotógrafos toman fotos para recordar unas vacaciones, documentar el crecimiento de sus hijos, expresar su creatividad, captar su visión del mundo o cambiar nuestra percepción del mismo. Las fotografías pueden ser receptáculos de recuerdos personales, documentos históricos, propaganda política, herramientas de control, pornografía u obras de arte. Solemos pensar en ellas como un hecho real, pero también pueden ser ficticias, metáforas o poesías. Pertenecen al aquí y ahora, pero también son poderosas cápsulas del tiempo. Pueden ser puramente utilitarias o la materia de la que están hechos los sueños.

El medio fotográfico tiene tal diversidad de ambiciones y objetivos que hablar de una única historia unificada de dicha disciplina es absurdo. Hay varias historias de la fotografía, que son las que se tratarán en este libro. Ya desde el principio se forjaron sus distintas historias. Los inventores y los primeros fotógrafos dudaban de si era un arte o una ciencia, y quienes la tildaban de «medio arte, medio ciencia» probablemente estaban en lo cierto. Incluso hoy mismo la incertidumbre sobre el lugar exacto que ocupa la fotografía suscita fieros debates entre críticos y académicos de la disciplina, debate que, en términos generales, gira en torno a si es una forma artística plena o un medio de masas. Ciertos sectores de la crítica la llaman «la nueva pintura», pero ello no significa que se haya resuelto la eterna pregunta: «¿Es la fotografía un arte?». De ningún modo.

Naturalmente, cualquiera que lea este libro esperará, con razón, que me centre principalmente en el arte de la fotografía, y no los decepcionaré. Creo firmemente que la fotografía no es sólo una forma artística en potencia, sino una de las formas artísticas más importantes de nuestro tiempo. Lo que me pregunto es qué clase de forma artística es. Y la respuesta no siempre será que sea una suerte de sucedáneo de la pintura, algo que debe enmarcarse, colgarse en las paredes de las galerías y considerarse en sentido estético. Más bien propondré varios modos en los que la fotografía puede considerarse un arte social, aunque ello no descarta necesariamente la estética, pues ésta, como en tantos otros casos, tiene una función social.

Las fotografías constituyen una forma de representación tan familiar que muchas veces no nos damos cuenta de los objetos tan complejos y engañosos que son. En realidad, más que mirarlos, los leemos. Observamos el mundo que contienen y al mismo tiempo lo interpretamos de una forma muy parecida a como interpretamos el mundo real. La fotografía crea un discurso entre el mundo y nosotros, un discurso que jamás es neutral, ni siquiera –o más bien sobre todo– cuando la imagen que nos brinda es obra de un satélite o una cámara de vigilancia. Y aun cuando el fotógrafo y la cámara fueran neutrales, el observador no lo sería.

En 1976 John Szarkowski, el entonces distinguido director de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ejerció de

comisario de una exposición en la que designó las fotografías como «espejos» o «ventanas». La fotografía «ventana» era aquella en que el sujeto retratado era de importancia primordial, una prueba científica, por ejemplo, y la visión del fotógrafo era secundaria. La fotografía «espejo», por su parte, era todo lo contrario; era la que existía principalmente para reflejar el punto de vista del fotógrafo, una imagen que se pretendía que fuera artística. La distinción es útil, pero sólo hasta cierto punto, porque muchas fotografías son tanto ventanas como espejos, y por lo general espejos que dan una imagen distorsionada o ventanas de cristales sucios. Pero, a pesar de lo distorsionadas o turbias que puedan parecer, trataremos de desentrañar su significado a través de la historia del medio, es decir, no sólo su significado en el momento en que se tomaron, sino el que tienen hoy para nosotros, pues ambos pueden ser muy distintos.

Cualquiera puede hacer una foto. No todo el mundo puede crear grandes obras de arte fotográfico, pero cualquiera puede hacer una buena fotografía. Ello no denigra la obra de los grandes fotógrafos, pero es la razón por la que la fotografía se llama «el arte democrático». Para mí, la historia de la disciplina gira en torno a lo que une a todos los fotógrafos y todas las fotografías. Hablar de ello es hablar de la naturaleza esencial, la genialidad de la fotografía.

En un artículo que abordaba la delicada relación entre fotografía y arte, el autor y artista John Sathatos preguntaba si la imagen fotográfica, incluida en la actualidad en la boca insaciable del arte contemporáneo, conserva una identidad independiente más allá de sus meros papeles funcionales, si todavía conserva, por así decirlo, alguna cualidad específica y particular. Su respuesta era que sí, gracias a la exclusiva relación (del medio) con la realidad, relación que poco tiene que ver con la «verdad», ya sea visual o de otra índole, y mucho con la carga emocional que genera la función de la fotografía como huella del recuerdo.

Huella del recuerdo es una expresión muy acertada, pues consolida el lugar de la fotografía en el reino de la experiencia humana. Un recuerdo, naturalmente, puede ser tan insustancial y efímero como una sombra, pero hay otros tipos de recuerdos, algunos de los cuales, a diferencia de las sombras, son persistentes, obstinados y duraderos. Hay recuerdos buenos, recuerdos menos buenos, recuerdos reprimidos, recuerdos falsos, recuerdos compartidos, recuerdos raciales, recuerdos culturales. La fotografía está al servicio de todos –fotografiamos para consolidar nuestra visión del mundo–, pero, en cuanto se activa el obturador, la imagen resultante sólo revela un hecho pasado. Así, la imagen se convierte al instante en materia de un recuerdo. Sin embargo, la fotografía no es un recuerdo, sólo es la huella de un recuerdo. Y esa huella fotográfica genera la certeza de que algo existió, si bien es sólo una representación de esa realidad y no la realidad en sí misma.

Se cree que las fotografías cuentan la verdad, por lo que siempre es decepcionante cuando «se pilla» a la cámara con una mentira, cuando se desvela que una foto era «un montaje» o que una imagen se había manipulado por ordenador. En esta era del Photoshop, el viejo dicho de «la cámara nunca miente» parece haber sido reemplazado por el de «la cámara siempre miente». Con todo, una imagen fotográfica es verdadera y falsa en igual medida. Toda prueba fotográfica, toda realidad fotográfica, requiere una interpretación. El hecho de que la fotografía parezca una ventana al mundo es uno de los mayores problemas del medio, y sin embargo es la raíz de su poder y fascinación. Es más, es precisamente en esa

zona potencialmente engañosa pero potencialmente fructífera, instalada entre la realidad y la ficción, donde se consiguen las mejores fotos y trabajan los mejores fotógrafos.

Sea como fuere, se considere la fotografía como verdad o ficción absoluta, conserva intactas sus virtudes elementales. Una fotografía lleva al lugar de los hechos. Aunque no logre nada más en términos artísticos, o carezca de cualquier otra característica por la que juzgarla, sólo eso ya es asombroso. Tal como escribió el crítico cultural francés Roland Barthes: *Es un efecto absolutamente escandaloso. La fotografía siempre me deja atónito, con un asombro que perdura y se renueva incansablemente.*

La fotografía lleva al lugar de los hechos, no sólo en sentido geográfico, sino temporal. Es una máquina del tiempo, sobre todo en cuanto concierne a las personas. Una fotografía es capaz de ponernos en contacto visual con la fisonomía de alguien en la otra punta de la Tierra, o con un ser humano que ya no existe. La fotografía nos ha llevado a la Luna y a los abismos del océano, y eso es sin duda una muestra de poderío. No importa la torpeza técnica o la falta de cualidades formales que exhiba; una fotografía nos deja siempre sin habla, pues nos traslada al pasado y trasciende toda frontera física y geográfica. Nos pone en contacto inmediato con el pasado más lejano y remoto, con los vivos y con los muertos.

Todo ello se halla en la raíz misma de la historia que voy a contar. La fotografía se ha usado para crear destacadas obras de arte, ha sido una de las principales fuerzas que han dado forma a los principios, mitos y costumbres de la civilización contemporánea. Sin embargo, en esencia, todo se reduce a apuntar con la cámara y apretar un botón. Tal como dijo Walker Evans, uno de los mayores fotógrafos, casi todas las fotografías son fruto del simple deseo de identificar algo y enorgullecerse de ello.

Evans, que fue casi tan buen escritor sobre fotografía como fotógrafo, resumió asimismo la disciplina en las palabras que constituyen el principio por el que se rige este libro:

Dejando aparte los misterios y desigualdades del talento, inteligencia, gusto y reputación humanos, la cuestión del arte en la fotografía puede resumirse en lo siguiente: es la delimitación de la observación pura y dura.

Un día de 1838 o 1839, un parisino se detuvo en el Boulevard du Temple para que le limpiaran los zapatos. Así, él y su limpiabotas se convirtieron en los primeros humanos que se fotografiaron.



Es probable que ninguno de los dos supiera que estaban siendo fotografiados. De hecho, es probable que ni siquiera supieran qué era una fotografía. Los sorprendieron, anónimos e inadvertidos, durante el proceso de invención de un nuevo medio.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre
(Francia, 1787-1851)
Boulevard du Temple, París, hacia 1838-1839
Daguerrotipo

Esta célebre fotografía demuestra las limitaciones y virtudes del nuevo medio. En primer lugar, es la visión de Daguerre del Boulevard du Temple la que nos lleva a ese paseo. Es uno de los primeros ejemplos de una época y un lugar congelados para la eternidad, y establece uno de los grandes temas de la fotografía: la experiencia urbana.

No obstante, cuando se tomó, las exposiciones eran demasiado lentas para captar el movimiento. La gente y los carruajes que se desplazaban por la imagen durante la exposición no se registraron en la placa. Así, un paseo parisino supuestamente abarrotado aparece habitado por fantasmas, salvo por el ciudadano que paró a limpiarse los zapatos, que permaneció el tiempo suficiente para quedar grabado en la fotografía. Ambos hombres aparecen algo borrosos, pero han pasado a la historia.

La imagen expone también los inconvenientes de la lealtad de la fotografía a la naturaleza. La composición es algo torpe, las proporciones no son del todo correctas. Pese al atractivo de la proximidad, todo parece algo desaliñado, inacabado, incluso decepcionante. Pero así es la realidad, para disgusto de quienes creían que el arte sólo debía ocuparse de lo sublime e ideal. Algunos fotógrafos también se mostrarían insatisfechos ante esta dura realidad y tratarían de crear una misión más idealista para la disciplina. Pero en el Boulevard du Temple lo real bastó para Daguerre y fue asombroso para el resto del mundo.

¿Arte o ciencia?

Casi desde el mismo día de 1839 en que se anunció la invención del medio, el aspecto contingente e informe de la fotografía se percibió como un problema. La capacidad de la disciplina para captar el mundo de forma fidedigna se pregonó como su única gloria, pero hubo quien mostró sentimientos encontrados hacia la cámara desde el principio, y en ciertos sectores la naturaleza mecánica, mimética y algo falta de criterio del medio entorpeció su aceptación como arte.

El debate «¿Es la fotografía un arte?» ha girado en torno a este tema desde entonces. Al comienzo, la fotografía solía describirse como «medio arte, medio ciencia», y los primeros críticos del medio discutían acerca de lo que era o sobre si era ambas cosas. Incluso los dos principales métodos fotográficos, que se inventaron de forma casi simultánea, uno en Francia y otro en Inglaterra, parecían tomar partido y reflejar dicha dicotomía.

El proceso fotográfico que introdujo Louis-Jacques-Mandé Daguerre en Francia, el daguerrotipo, empleaba una placa de cobre pulida y revestida en plata que se exponía a vapores de yodo en la oscuridad para crear una capa de yoduro de plata sensible a la luz. Cuando la placa se exponía a la luz en una cámara, la imagen latente se «revelaba» por acción del vapor de mercurio y se «fijaba» con una solución tibia de sal común. El resultado era una joya de imagen, muy detallista y fiel a la naturaleza. De hecho, el término «espejo de la naturaleza», que suele aplicarse al daguerrotipo (como lo llamó Daguerre con toda modestia), era muy acertado, pues la imagen se invertía de forma horizontal, tal como uno se ve en el espejo.

El principal rival del daguerrotipo era el calotipo de William Henry Fox Talbot. Consistía en papel sensible a la luz que se exponía a la cámara y que, al revelarse y fijarse, producía una imagen con los valores tonales invertidos: el negativo. Tras esto podía fabricarse una «copia» exponiendo otra hoja de papel sensible a la luz en contacto con el negativo. Los calotipos carecían de la definición de los daguerrotipos, pues, al imprimirse, las fibras del papel tendían a difuminar la imagen y oscurecer los detalles. Su efecto era más amplio, más cercano al naturalismo romántico y sugerente que favorecían los artistas progresistas de la época, y el proceso era fruto de los experimentos en «dibujo fotogénico» de Talbot.



Espejo de la naturaleza frente a dibujo fotogénico: ya eran palpables las dudas, confusiones y discusiones sobre el papel de la fotografía. Con todo, a pesar de los primeros calotipos de Talbot, rudimentarios y borrosos, la capacidad de copiar fielmente el mundo era el aspecto más apreciado. Como escribió el propio Talbot:

Una ventaja del descubrimiento del arte fotográfico será que nos permitirá introducir un sinfín de detalles minúsculos que se sumen a la verdad y realidad de la representación, pero que ningún artista se tomaría la molestia de copiar de forma fidedigna de la naturaleza.

Pese a sus problemas e imperfecciones iniciales y a no poder competir con la precisión del daguerrotipo, el calotipo –del griego *kalos* («bello»)– acabaría suplantando al sistema francés debido a un factor arrasador: el proceso de Talbot suministraba un negativo del que podía sacarse un número ilimitado de copias. El negativo de papel, bendecido con la valiosísima virtud de generar incontables reproducciones, constituiría la base de toda la fotografía moderna hasta el nacimiento de la cámara digital.

Y si podían sacarse ilimitadas copias de un negativo, también podían incluirse en un libro. El 29 de junio de 1844 se publicó la primera parte de *The Pencil of Nature* («El lápiz de la Naturaleza»), como parte de la obra del negocio de Talbot en Reading. Llevaba cinco calotipos originales, envueltos en papel y acompañados de un texto en letra de imprenta, que se vendieron a 12 chelines y hallaron 274 compradores. Para cuando apareció la sexta y última entrega, en 1846, el número de suscriptores había menguado a 73. Tal vez fuera un salto para la Humanidad, pero en el campo financiero fue un paso atrás para sus promotores. No obstante, se había creado un espacio crucial para la fotografía: la página impresa.

The Pencil of Nature no era una mera selección de fotografías, sino un tema de debate sobre el nuevo medio. Tal como ha indicado el eminente fotohistoriador Beaumont Newhall, el libro fue muchas cosas en una. Era un anuncio publicitario, una tarjeta de visita, un experimento, una historia, un logro estético y un manifiesto:

Era un catálogo, un relato de la historia del invento y una demostración de sus logros en forma de 24 fotografías reales.

Talbot discute las aplicaciones de la fotografía y propone la cuestión del medio como arte, pero, eso sí, un arte documental, un arte más práctico que bello, un sistema de recopilación de hechos. Y señala la objeción principal del estatus artístico para la fotografía:

La cámara cuenta lo que ve, y representará con la misma imparcialidad una chimenea, a un deshollinador o al propio Apolo de Belvedere.

Había resumido el debate en una sola frase brillante. La fotografía tenía un carácter demasiado imparcial, demasiado democrático. Violentaba las jerarquías de temas convencionales y, al hacerlo, subvertía las rígidas estructuras de clase de la Europa del siglo XIX. Los estudios fotográficos profesionales que brotaron casi de la noche a la mañana en Europa y Estados Unidos permitieron al proletariado hacerse retratos. Así, dio a las clases bajas –o al menos a la emergente clase media– cierto control del medio de representación, del conocimiento, y por tanto cierto poder potencial. En Nueva York, en la década de 1840, uno podía sacarse un daguerrotipo por un dólar. Cualquier joven de la calle sin cultura ni educación artística podía establecerse como «operador de cámara». Cuando el artista Holman Hunt declaró en 1854 que los modelos y temas de algunos artistas eran tan feos como un daguerrotipo, su observación guardaba más que una insinuación de prejuicio social.

Barón Jean-Baptiste Louis Gros
(Francia, 1810–1878)

La Gran Exposición en el Crystal Palace, 1851
Daguerrotipo coloreado a mano

La primera exposición de fotografía abierta al público se celebró en Gran Bretaña, en la Gran Exposición de 1851. Setecientos participantes de seis países demostraron allí todas las facetas del nuevo arte-ciencia. Pero los británicos, coinventores del medio, se quedaron de piedra, pues franceses y americanos se llevaron todos los premios. Los franceses ganaron casi todas las medallas de fotografía en papel negativo, y los americanos arrasaron con los daguerrotipos. El gran dúo escocés de David Octavius Hill y Robert Adamson recibió una mera mención honorífica.

Este magnífico daguerrotipo podía haber ganado una medalla, pero su fin era documentar la exposición. Naturalmente, la mayor maravilla era el propio pabellón de la exposición, el palacio de cristal de Joseph Paxton, que lucía todos los logros de la Inglaterra victoriana y de su imperio. La gran construcción de acero y cristal fue el primer edificio moderno, precursor de tantas hazañas de la ingeniería del siglo XIX: pabellones de exposiciones, galerías comerciales, rascacielos, estaciones de tren, el puente ferroviario de Forth y la torre Eiffel. De forma que esta foto representa un invento moderno que retrata a otro.

El daguerrotipo de Gros ejemplifica por qué en un principio se prefirió este método al del negativo en papel. La asombrosa resolución de detalle muestra con extraordinaria claridad la escena que vio el fotógrafo y desvela que, aunque la estructura de Paxton era muy moderna y bien definida, y albergaba un espacio aparentemente infinito de forma radical y tecnología de reciente creación, estaba lleno de vulgares copias en yeso de estatuas griegas y chismes victorianos. ¿Se daría cuenta Gros de que en primer plano había una maqueta del *Victory* de Nelson? Sin duda estaba allí para recordar a los visitantes, en especial a los franceses, el orden natural de las cosas.

La huida del realismo

Pocos se hubieran mostrado en desacuerdo con las palabras de lady Eastlake, aunque ello no evitó que los aficionados que frecuentaban los salones y las sociedades fotográficas se entregaran a una misión más elevada. Por desgracia, creían que para pasar a formar parte de las bellas artes, la fotografía debía imitar a la pintura, tanto en el campo conceptual como en el práctico. En el primero, debía aspirar a la belleza y el idealismo; en el segundo, debía modificar su apariencia mecánica. Sir William Newton sugirió que las fotografías se tomaran algo desenfocadas, con formas ligeramente vagas e indefinidas, para que ganaran belleza artística.

De este modo, para el fotógrafo que aspiraba al «arte elevado», el objetivo principal era resolver el mayor problema que planteaba la cámara: la apariencia mecánica de la copia fotográfica. Para un fotógrafo que quería hacer desnudos artísticos, por ejemplo, la veracidad de la cámara significaba que el caballero experto en el cuerpo femenino al descubierto se hallaba no ante una forma idealizada de la desnudez, sino ante una desnudez provocativa demasiado real, en su gloria proletaria e hirsuta. En otras palabras, al burgués entusiasta del arte se le presentaba no a Dánae o Ariadna, ni siquiera a una admirada aunque infame cortesana, sino a una mujer corriente y moliente.

Había dos formas de huir de aquella abominable realidad. En primer lugar, los fotógrafos artísticos podían aspirar a temas más elevados para sus retratos, como la pintura y la literatura en lugar de la vida disoluta, y podían crear sus imágenes, como un pintor, en sus estudios, empleando modelos como si fueran personajes de las grandes obras de arte o ficción para sus *tableaux vivants*. Los más logrados técnicamente producían elaboradas obras mediante la combinación de distintos negativos para crear complejas ficciones que imitaban los temas «más elevados» de la pintura. En segundo lugar, los fotógrafos podían mitigar la naturaleza mecánica de la cámara. Para ello, podían desenfocar la imagen en distinto grado, o bien utilizar muchos de los procesos de impresión que fueron introduciéndose según avanzaba el siglo, procesos fotomecánicos como el fotograbado, que empleaba tintas y permitía imprimir las fotografías en papel artístico, o la pigmentación con aceite, que requería el uso de un pincel (o un rodillo) y, por tanto, podía producir una imagen parecida a un cuadro o un dibujo.



Julia Margaret Cameron (Inglaterra, 1815–1879)
Thomas Carlyle, profile («Thomas Carlyle, perfil»),
1867

Copia a la albúmina a partir de negativo
(colodión húmedo)

Julia Margaret Cameron transgredió todas las leyes de la fotografía de la década de 1860, y el mundo entero la criticó por ello. Sin embargo, al hacer caso omiso de la forma convencional de hacer las cosas, hizo algunos de los mejores retratos del siglo XIX. Por lo que se dice, intimidaba sin piedad a sus modelos. Los apuntaba tan de cerca que no podía enfocarlos. Así, hizo retratos que captaron la psicología de sus sujetos más que su aspecto externo.

Este famoso retrato del escritor Thomas Carlyle es una imagen tan borrosa y desenfocada que apenas parece un esbozo. Sus tonalidades son tan elementales que la foto consiste en poco más que sombras sepia y luces amarillo sucio, veteadas por trazos de emulsión aplicados descuidadamente. De obtener tal resultado, muchos hubieran tirado la copia a la papelera.

Pero Cameron se empeñó en hacer algo que la hizo única entre los retratistas del siglo XIX: llenó el marco con sus rostros, y, estén enfocados o no, eso basta para llamar la atención del espectador, pues crea una sensación de intimidad psicológica ausente en los retratos más distantes. La señora Cameron sabía esto por instinto, lo mismo que Diane Arbus un siglo después.

Cameron hizo dos retratos de Carlyle, uno de perfil y otro frontal. Ambos rezuman una energía irresistible, completamente contraria a la formalidad de los retratos victorianos. Ésta sugería heroísmo y acción en los retratos masculinos, mientras que en los femeninos transmitía intimidad y empatía. Al equiparar a los hombres con la acción y a las mujeres con el sosiego, la fotógrafa reflejó las ideas convencionales de la época, aunque poco más había de convencional en su obra.



Las posibilidades poéticas de los hechos

Stieglitz no era sólo un fotógrafo; era un incansable defensor de la fotografía y del arte moderno, una curiosa mezcla de conservador y radical. En 1903 empezó a publicar su propia revista trimestral, *Camera Work*, vehículo de sus firmes ideas. En 1905 fundó una galería que al principio se conoció como la Photo-Secession Gallery, luego como la 291 y, finalmente, como An American Place. En ella, no sólo exhibió fotografías contemporáneas, sino la obra de artistas vanguardistas europeos como Picasso, Matisse y Rodin, así como la de artistas de la joven escuela americana, como Georgia O'Keeffe y Marsden Hartley.

Su visión de la fotografía cambió de forma gradual y pasó del pictorialismo y la imitación de los estilos pictóricos a una posición purista, en la que afirmaba que la fotografía tenía un vocabulario propio relacionado con el hecho de que era una transcripción directa de la realidad. El artista fotográfico no debía interferir en dicho proceso; de hecho, la labor del fotógrafo era hacer tal transcripción lo más directa posible, si bien, al mismo tiempo, debía trascender la mera transcripción y explorar las posibilidades poéticas de los hechos mediante su visión inherente, su «forma de ver». Como dijo Charles H. Caffin, *la cámara registra los hechos, pero no como hechos*.

Stieglitz siguió publicando su revista *Camera Work* hasta 1917, año en que sacó un número final doble en el que mostraba la obra de un joven fotógrafo llamado Paul Strand, a quien aquél consideraba el representante del futuro de la fotografía. Stieglitz le dedicó una sobria presentación:

La obra es brutalmente directa, carente de florituras, carente de engaños y de todo «ismo»; carente de todo intento de desconcertar a un público ignorante, incluidos los propios fotógrafos. Estas fotografías son la expresión directa del presente.

Camera Work mostró tres volúmenes independientes de la obra de Strand. En primer lugar, unas escenas urbanas que retrataban medios de transporte y gente en movimiento. Seguidamente, una serie de naturalezas muertas abstractas, fotografías de objetos cotidianos y sombras en las que espacio y escala eran indeterminados, a la manera de los cuadros de Cézanne o de las naturalezas muertas cubistas. Por último, aparecían las imágenes más sorprendentes, un conjunto de primeros planos de pobres de las calles neoyorquinas que Strand tomó no con un fin social, sino estético. Una en particular, la de una mujer ciega, sigue siendo una de las fotos más impactantes que se hayan tomado jamás, un retrato de una franqueza sin precedentes.

Alfred Stieglitz (Estados Unidos, 1864–1946)
The Steerage («La tercera clase»), 1907
Fotografiado

En 1907, Stieglitz viajó a Europa en el transatlántico *Kaiser Wilhelm II*. Desde su privilegiado punto de vista en la cubierta superior de primera clase, vio a los pasajeros apiñados en las dos cubiertas de tercera:

La escena me fascinó: un sombrero redondo de paja; la chimenea inclinada a la izquierda, la escalera inclinada a la derecha; el blanco puente levadizo con sus barandillas hechas de cadenas; los tirantes blancos cruzados en la espalda de un

hombre situado abajo; maquinaria de hierro de formas redondas; un mástil que cortaba el cielo y completaba un triángulo. Me quedé embelesado durante un rato. Veía que las formas se relacionaban entre sí, una imagen de formas, y, debajo, la nueva visión que llamó mi atención.

La nueva visión era de carácter formal. La fotografía modernista se centra en el encuadre y en el modo en que los elementos se distribuyen en él, es decir, se basa en la expresión del fotógrafo. Stieglitz estuvo inspirado al tomar *The Steerage*, pues captó en la escena una acertada disposición de las formas: una imagen potencial. Esto no significa que careciera de sentimientos por sus

temas o que se le escapara el significado social de esta fotografía como imagen de la vida moderna. Es evidente que su título tiene connotaciones de clase, pero también muestra un elemento de género, pues los hombres están en la cubierta de arriba y las mujeres, en la de abajo. Así, los estratos formales de la foto reflejan los estratos sociales y clasistas de la sociedad.

En años posteriores, Stieglitz diría que ésta era la fotografía que mejor representaba lo que él pretendía: captar con su cámara formas que mostraran una relación perfecta y comunicaran inteligencia y emoción.

Construcciones de mercado

Comencé este libro analizando la larga lucha librada por los fotógrafos para lograr que la fotografía se aceptara como bella arte. El capítulo 1 concluye con el fin del pictorialismo y el principio de la fotografía modernista, practicada por figuras como Edward Steichen, Alfred Stieglitz y Edward Weston. Ahora, prácticamente mientras escribo estas líneas, me llega la asombrosa noticia de que alguien ha pagado más de un millón de dólares por una fotografía de Steichen. *The Pond – Moonlight* («El estanque, luz de luna»), tomada en 1904, se vendió en el Sotheby's de Nueva York el 14 de febrero de 2006. Se esperaba que esa copia extraordinaria –parte de un trío único– fuera la primera fotografía antigua que superara el millón de dólares en una subasta. Una obra de Richard Prince, *Untitled (Cowboy)* («Sin título (Vaquero)», 1989), ya había traspasado esa barrera en una subasta en 2005, al igual que una imagen de Man Ray, *Glass Tears* («Lágrimas de cristal», 1936), en una venta privada. Pero la copia de Steichen no se limitó a superar las cifras anteriores, sino que arrasó con la increíble cifra de 2,9 millones de dólares. Fue un nuevo récord que dejaba muy atrás a sus predecesores.

Sin embargo, por asombroso que parezca, pues resulta difícil de entender en un medio basado en la virtud de la reproducibilidad, Steichen hizo esa fotografía mediante el mismo proceso que empleó para crear su imagen del Flatiron, goma bicromatada sobre platino. Se trata de un proceso que requiere el uso manual de un pincel y que Steichen empleó con el fin de que las tres copias de *The Pond* contuvieran suficientes diferencias en su interpretación para que cada una de ellas pudiera considerarse única.

Y ése es el motivo por el que las fotografías antiguas se venden por tales cantidades, como mínimo a partir de 100.000 dólares; porque son extraordinarias. Aunque un fotógrafo pueda hacer incontables copias de un negativo, muy pocos lo hacen. El positivado puede ser una tarea muy laboriosa. Casi todos los fotógrafos hacen dos o tres copias de una foto en una sesión, y luego, a menos que haya una razón para sacar nuevas copias, pasan al siguiente negativo. Al cabo de uno años, tal vez un fotógrafo vuelva a trabajar con un negativo –quizá con ocasión de una exposición–, y entonces sacará unas cuantas copias más, pero pocas fotografías se han positivado más de 25 veces.

El mercado tiene dos estrategias para crear raros objetos de valor. En primer lugar, los coleccionistas adinerados y los museos sólo consideran «serias» las copias *vintage* («clásicas»), es decir, las creadas en un periodo de cinco años tras obtener el negativo. Las llamadas *printed later*s (de «copiado moderno») descienden un buen trecho en la escala de valor, aunque el fotógrafo haya aprendido a positivar mucho mejor. En segundo lugar, en el mercado fotográfico actual, las copias se sacan en ediciones estrictamente limitadas a unos cuantos ejemplares. Los fotógrafos artísticos contemporáneos cobran 10.000, 20.000 dólares o más por copia, y los líderes del mercado, como Cindy Sherman, Richard Prince, Andreas Gursky y Thomas Struth, son capaces de superar los 300.000 dólares, de forma que quienes pagan ese dinero quieren asegurarse de que su preciosa y prestigiosa adquisición no goce de una compañía numerosa.

El mercado fotográfico es en muchos aspectos un edificio construido sobre arena y esnobismo. Obsérvese a este efecto el uso del término *vintage*, que aporta la connotación idónea para justificar su elevado precio. Todo debe hacerse para indicar que esa «exquisita» copia es asunto de expertos. Todo debe presentarse de un modo que niegue que William Henry Fox Talbot inventara en su día un medio en que la reproducibilidad potencialmente ilimitada era la clave. La clasificación de *vintage* se aplica para indicar que la copia es la manifestación primera y más fresca de los pensamientos de un fotógrafo, si bien ello hace caso omiso de que muchos fotógrafos no hacen sus propias copias. El culto a la copia exquisita no ha sido en absoluto universal entre los fotógrafos.

Con todo, el crítico cultural marxista Walter Benjamin cayó en un error cuando en la década de 1930 afirmó que, al ser una obra de reproducción mecánica, la fotografía no tenía el «aura», el poder talismánico que exhibía una obra de arte hecha a mano, como un cuadro. Las fotografías, como objetos, pueden rezumar un aura notable, y un retrato de una persona del siglo XIX o principios del XX ejerce en nosotros una fascinación perturbadora, primero como objeto que ha sobrevivido al retratado, y segundo como prueba del poder de la fotografía como sucedáneo de la realidad. Y si por añadidura su autor tiene una «voz» inconfundiblemente individual, se obtiene una pieza de arte por la que muchos coleccionistas estarán dispuestos a pagar mucho dinero.

Edward Steichen (Estados Unidos, nacido en Luxemburgo, 1879–1973)
The Pond – Moonrise
(«El estanque, salida de la luna»), 1904
Copia de goma bicromatada sobre platino

¿Qué hace que esta fotografía sea tan deseada? En primer lugar, es prácticamente única. Sólo hay tres copias, dos las guardaba el Met (Metropolitan Museum of Art) y la otra el MoMA, en Nueva York.

Fue una venta del Met de copias duplicadas lo que brindó a un coleccionista privado la oportunidad de adquirir *Moonlight*, que, al igual que las otras dos, mide 40,6 x 50,8 cm, y se halla entre las fotografías más suntuosas que jamás se hayan hecho. Tal como hiciera con su imagen del Flatiron, Steichen empleó en su creación la

complicada técnica de goma bicromatada sobre platino, método que requiere trabajar con pincel, lo que proporciona una tonalidad única a cada copia, otro elemento de valor en las pujas de rarezas. La imagen que aquí se muestra es la que guardaba el Met, y su título ligeramente distinto confirma que cada copia es ligeramente distinta.

La fotografía representa un estanque en mitad de un bosque donde la luz se filtra entre los árboles y se refleja en sus aguas. Probablemente se sacó al atardecer, y el efecto de la luz de la luna se creó aumentando el tiempo de exposición bajo la ampliadora, de forma que la imagen quedara más oscura de lo que era en realidad.

Al igual que *El Flatiron*, ésta es una de las grandes copias pictóricas. Si se tiene en cuenta lo que estaba pasando en el campo de la pintura

en 1904 –incluso en la pintura norteamericana–, es bastante conservadora, y el propio Steichen se reinventaría a sí mismo tras la primera guerra mundial como fotógrafo modernista integral. Pero uno de los problemas que sufre la fotografía a ojos de muchos coleccionistas es que no puede competir con la pintura en términos de presencia como objeto enmarcado. Sin embargo, esta copia, que podría tildarse cruelmente de seudopintura, es una válida competidora. Y aunque el pictorialismo no agrade a todo coleccionista, la pura riqueza de esta temprana obra de Steichen y el lugar que ocupa en la historia de la fotografía, además de su interés como rareza, han hecho que los récords de precio sean la norma.

El libro de fotografía y el futuro

Es importante considerar el valor intrínseco de la fotografía conforme se desarrolla la era fotográfica digital. Desde los inicios de la disciplina, la fotografía ha sido objeto de diversas críticas, y la dicotomía de «medio arte, medio ciencia» ha aparecido de distintas formas en distintos periodos de su historia. En la actualidad, el arte parece triunfar y la ciencia (documental) se halla en apuros, pero hay un campo en que dicha dicotomía no importa en absoluto.

En una época en que hay más fotografías que nunca en las galerías, otra área de la labor fotográfica está gozando de un prestigio sin precedentes, y esa es la del libro de fotografía. La fotografía siempre fue en esencia un medio editorial, y aún sigue siéndolo, y es probablemente en el campo del libro de fotografía, en el que los fotógrafos de cualquier signo pueden reunir narrativas secuenciadas de sus imágenes, donde reside el auténtico valor de la disciplina.

Con su obra entre las cubiertas de un libro, un fotógrafo-artista, documentalista o de otra índole— es simplemente un autor, o un *auteur*, en el sentido francés de la palabra. Lo que importa en ese contexto es lo bien que funcione el libro como un todo. Las fotografías por separado, aunque son relevantes, no tienen mucha importancia. Y es que la fotografía es un medio esencialmente colectivo: cuando un fotógrafo escoge un grupo de fotografías interrelacionadas, suma el talento de un diseñador, un tipógrafo y un escritor, y dispone las imágenes en una secuencia determinada para que cada una de ellas se haga eco de sus compañeras, entonces dichas imágenes alcanzan su mayor esplendor, y en ello coinciden cada vez más fotógrafos. En ese caso la fotografía no es sólo un medio fascinante basado en el entusiasmo que despiertan ciertas impresiones espontáneas, sino que es tan compleja, reflexiva y desafiante como cualquier buena novela o película.

En una reseña de 2004, el crítico de arte Adrian Searle dijo lo siguiente sobre el valor de la fotografía, y con ello expresaba un sentimiento no demasiado alejado de lo que afirmara lady

30 Elizabeth Eastlake en la década de 1850:

Los momentos reales que congela la fotografía se esfuman tras activar el obturador. Pero las fotografías también captan el humo antes de que desaparezca, las texturas de una época y un lugar. Las fotografías hacen algo que la pintura no puede hacer, o no debería tratar de hacer.

¿Y qué es lo que puede hacer la fotografía? Ocultarse tras unas cubiertas en lugar de mostrarse abiertamente, con un tamaño de 4 metros, en la pared de una galería puede parecer una ambición más bien modesta. Pero la mejor fotografía suele ser discreta, difícil y tímida, poco habituada a la luz de los focos, y, por esa misma razón, una criatura testaruda y obstinada. Como escribió hace más de sesenta años Lincoln Kirstein, el hombre que promovió al gran Walker Evans en sus inicios, la buena fotografía se rige por criterios modestos pero perdurables. Las modas y las exageraciones estilísticas van y vienen, el exceso y la profundidad superficial tienen sus épocas, pero las verdaderas raíces de la labor fotográfica deben seguir ejerciendo su fascinación, sea o no aclamada:

Sin embargo, siempre ha habido ciertos fotógrafos con una actitud creativa y una mirada franca que han seguido catalogando los hechos de su época... Una mirada de calidad y una visión abierta constituyen la firma de la gran fotografía y hacen que gran parte de ella parezca, sea cual sea su fecha o autoría, la obra del mismo hombre hecha en la misma era, o incluso tal vez la creación de la propia máquina.



Martin Parr
(Inglaterra, nacido en 1952)
Copias láser en color
De la serie *Common Sense* («Sentido común»)

Desde el extremo superior izquierdo, en el sentido de las agujas del reloj:
Venice Beach, California (Poodle, «Caniche»), 1998
Dhaka, Bangladesh (Brush, «Cepillo»), 1998
Benidorm (Blue Lady, «Mujer de azul»), 1998
Benidorm (Price Tag, «Etiqueta»), 1997

Tras sus rompedoras series en color en las que documentó Gran Bretaña en la década de 1980, Martin Parr amplió sus horizontes en la de 1990. *Common Sense* («Sentido común», 1995–1999) es su «proyecto global». En él Parr reflexionó sobre el consumismo y, para emplear una frase de Friedlander, sobre la gente y las cosas de la gente.

Como él mismo dijo, Parr se interesó por los clichés culturales —como la taza de té británica—, las cosas según las cuales nos formamos un estereotipo de un país o de sus gentes. Así, pues, estudió la cultura contemporánea para determinar si dichos clichés estaban justificados —aunque, naturalmente, siempre hay algo de verdad en ellos— y si aún siguen vigentes en los actuales mercados globales.

Su investigación abarca también la identidad nacional, sobre todo las industrias del turismo, los restaurantes y los *souvenirs*, que comparten un gran interés por perpetuar los pequeños mitos que tenemos sobre nosotros y los demás, aun cuando el mapa social y cultural de las naciones cambia constantemente.

Éste es, pues, uno de los proyectos más «conceptuales» de Parr, si bien el enfoque conceptual ha sido una parte constante y notoria de su obra, pues Parr desea dar con el mejor marco en que representar su imaginaria. Además, es un devoto del libro de fotografía, por lo que siempre ha presentado sus proyectos en forma de libro, aunque *Common Sense* también se presentó en una exposición digna de mención. La muestra, que constaba de 350 copias láser de alta calidad, se inauguró más o menos de forma simultánea en 43 lugares del mundo.

Desde el punto de vista estético, *Common Sense* es una firme exploración del primer plano, que se ha convertido en una suerte de firma del autor. Además, en los libros de Nobuyoshi Araki descubrió el flash anular, que se emplea en la fotografía médica de primeros planos para crear una iluminación homogénea, técnica que en éste y otros trabajos ha usado de un modo muy eficaz.

«La cámara cuenta lo que ve, y representará con la misma imparcialidad una chimenea, a un deshollinador o al propio Apolo de Belvedere.»

William Henry Fox Talbot, 1843

«La fotografía es a un tiempo ciencia, arte y negocio. Como tal, goza de interés, encanto y beneficios. ¿Qué mejor condición para el éxito y la vitalidad?» *J-D du Vernay, 1852*

«El fotógrafo saquea y conserva, denuncia y consagra.» *Susan Sontag, 1974*

«Dejando de lado los misterios y las desigualdades del talento, la inteligencia, el gusto y la reputación humanos, la cuestión del arte en la fotografía puede resumirse en la definición de la observación pura y dura.»

Walker Evans, 1969

ISBN 978-84-6076-785-9



9 788480 767859

