

## La fotografía, un arte de la luz

Cuando en 1917 la revista *Camera Work* deja de aparecer y cierra también la galería 291 —antes llamada *Little Galleries of the Photo Secession*—, situada en la Quinta Avenida de Nueva York, de las que fueron artífices e impulsores los fotógrafos Alfred Stieglitz (1864-1946) y Edward Steichen (1879-1973), la fotografía ya estaba considerada en Estados Unidos como *fine arts* (bellas artes). En la 291 se habían celebrado exposiciones fotográficas de Steichen, Demachy, Strand y otros grandes fotógrafos, y de grabados de Matisse y Picasso, esculturas de Rodin, pinturas de Cézanne y de otros artistas europeos que fueron introducidos en Nueva York por mediación de Steichen, que en 1910 había frecuentado el refinado, contagioso y fascinante ambiente artístico promovido en París por Gertrude y Leo Stein.

La fotografía ya era un arte, sí. Pero estaba sometida a condicionamientos estéticos propios de la pintura y del teatro. Si se hablaba de arte fotográfico, se estaba hablando de fotografía pictorialista. Al cine le ocurría otro tanto, lo condicionaban, igualmente, primero el teatro y más tarde la novela.

En cualquier caso, la fotografía, desde los comienzos de este siglo, ya había desarrollado suficientemente su téc-

nica y lenguaje como para poder ser considerada como medio de expresión artístico. Y como tal, había influido decisivamente dos *ismos* fundamentales en el desarrollo del arte contemporáneo: impresionismo y futurismo deben a la fotografía su *look* y una forma específicamente fotográfica de concebir el espacio (*encuadre*), el primero; y las experiencias por representar la descomposición del movimiento, el segundo. Buena parte de la pintura de Degas —fotógrafo también— y de Bonnard no podrían entenderse sin la costumbre, ya impostada en la burguesía de finales del xix, de contemplar la fotografía. Zola, que había ejercido de fotógrafo aficionado durante quince años, dijo en 1901: «No se puede declarar que se ha visto algo de veras hasta que se lo ha fotografiado.» Y Marinetti, y sobre todos los futuristas, y muy especialmente Bragaglia, no hubieran sido posibles sin las aportaciones científicas y plásticas de los fotógrafos Muybridge y Marey. Otro tanto les hubiera ocurrido a ese gran innovador y revolucionario, espejo del arte que tiene como fuente la reflexión y el juego, que fue Marcel Duchamp, y a Salvador Dalí, y a Francis Bacon.

Pero sigamos con la fotografía y su aventura estética y científica. Y económica: desde que, en 1854, Disderi pa-

tentase su sistema, retrato *carte-a-visi-te*, la fotografía se convirtió además en una industria que aportaba a sus practicantes suculentos beneficios. Naturalmente, a partir de aquella fecha gente mediocre y todo tipo de artistas frustrados tuvieron acceso a ese medio/ oficio de tan fácil y simple tecnología, tan gratificante por los resultados pseudoartísticos que se obtenían y, además, era rentable. De esa misma fecha, 1854, data el primer reportaje fotográfico realizado por Roberton en el curso de la guerra de Crimea.

Y en París, el salón de 1859 acoge y expone fotografías como *Mar de hielo*, *Agujas*, etc., paisajes de los hermanos Bisson. Pero en Europa ese reconocimiento no significó lo que había significado en los Estados Unidos; en el viejo continente, el pleno reconocimiento de la fotografía no tuvo lugar hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando hacía más de diez años que Cartier-Bresson, por ejemplo, ya era considerado como un artista contemporáneo en la ciudad de Nueva York.

Hoy vuelve a ser París el centro universal de la única absolutamente democrática de las bellas artes: la fotografía. Ha sido en la presente década cuando, en España, los medios de comunicación, el público y la Administración han advertido la importancia y la significación de este arte visual por excelencia. Arte que hizo posible otros dos medios de comunicación artística: cine y vídeo. Fotografía, cine y vídeo, por este orden, que es el de su aparición, a quienes deberemos llamar artes de la luz, puesto que, primero, en ella radica su ser posibilidad, y segundo, y además, la luz condiciona su discurso poético.

Aunque en la actualidad incidan más las vallas publicitarias y diversos medios: periódicos y revistas, en especial las de moda, en nuestra experiencia y

formación visual, la importancia que tuvieron y tienen museos y galerías continúa siendo realmente notable. En cuanto a museos, aunque no fue el primero, el MOMA (Museo de Arte *Moderno*, de Nueva York), que comenzó sus colecciones de fotografía en 1930, y lo hizo con aproximadamente 15 000 copias, contiene en ellas toda la historia de la fotografía, especialmente la de este siglo. Hoy día es la institución con mayor prestigio en todo el mundo, y el solo hecho de estar allí representado supone para cualquier fotógrafo su consagración definitiva. Su actual conservador, John Szarsko'wski, que sucedió en su puesto a Steichen, en 1962, es, con sus publicaciones y exposiciones, de entre las que cabe destacar *Mirrors and Windows* (1980), que tuvimos la oportunidad de ver en España, en las salas de la fundación March, en Madrid, pontífice y autoridad máxima, que ejerce un poder inimaginable en el mundo del arte fotográfico. No se puede tener acceso al estréllate en este medio sin la mediación de Szarsko'wski. Téngase en cuenta, además, que salvo excepciones, como la de Barthes, Susan Sonntag, con sus conocidas obras *La cámara lúcida* y *Sobre la Fotografía*, de uno y otra, ningún intelectual de prestigio, o simplemente de relumbrón, se acercó nunca a este fascinante y seductor medio. Además de Walter Benjamín, en su *Pequeña historia de la Fotografía*, e Ítalo Calvino, únicamente Foucault, en un magnífico ensayo sobre Duanne Michals, se han ocupado del tema<sup>1</sup>,

Pero ¿cómo y cuándo fue considerada la fotografía un arte? Susan Sonntag escribe, a propósito de Fox Talbot y de su libro de fotografía *The pencil of Nature* {1844-46), y de la cámara,

<sup>1</sup> No consideramos algunas brevísimas y escasas incursiones en la materia que nos ocupa, como pueden ser las de Baudelaire, Doblin, Dalí, etc.



Edward Steichen: *Gloria Swanson*, 1924 (The Museum of Modern Art, New York).

lo siguiente: *una nueva forma de notación cuya característica era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen «natural», o sea, una imagen que llega a existir «con la sola intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista».* Y sigue

Sonntag: «El fotógrafo era considerado un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras suministran una imagen objetiva e imper-

sonal cedió ante el hecho de que las fotografías Jio sólo evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro, sino una evaluación del mundo. Quedó claro que no había solamente una actividad simple y unitaria llamada visión (registrada, auxiliada por las cámaras), sino una 'Visión fotográfica', que era tanto un modo de ver como una nueva actitud.» Stieglitz dijo: «La fotografía es mi pasión. La búsqueda de la verdad, mi obsesión.» Pero Jo que era *la verdad* para Stieglitz era puro artificio y trampa estética para Walker Evans, que así lo proelató con su obra, vista recién-temenfe, en Valencia y Madrid, en una de las; exposiciones más relevantes y decisivas de las que se nos han ofrecido en los últimos tiempos, y también en sus escritos e "intervenciones públicas, este otro gran fotógrafo genial e igualmente apasionado por lo fotografía, a la que, como Stieglitz, dedicó toda su vida. Y es que, volviendo otra vez a Susan Sonntag: «La visión fotográfica tiene que ser renovada constantemente con nuevos *shocks*, ya en el material temático o la técnica, para dar la impresión de infringir la visión ordinaria. Pues la visión., puesta en jaque por las revelaciones de los fotógrafos, tiende a adecuarse a las fotografías.»

### Entre nosotros

Aquí, en este país, en el que ningún museo tiene todavía un departamento dedicado a la fotografía, sí ha^, sin embargo, un hermoso legado/patrimonio fotográfico, de superficies definitorias y muy hermosas, auténticos documentos y obras de arte, al mismo tiempo, que hasta 1900 fue creándose, y hoy albergan los archivos y colecciones de la Biblioteca Nacional, en Madrid, y el Palacio Real, en su Biblioteca, también en Madrid. E igualmente contamos en la actualidad con un número de fotógrafos más que considerable,

auténticos autores y maestros de la cámara. Ellos serán los depositarios de buena parte de nuestra memoria visual colectiva. La responsabilidad es grande, pues hay que convencer e instigar a quien corresponde —el Estado— a que promueva y espolee esa actividad documental y artística tan necesaria. Pues además, no es conveniente olvidar que una fotografía es de todos los medios de comunicación el que más capacidad tiene" para alertar nuestra memoria, siendo asimismo capaz de crear con una sola imagen más estado de opinión j que un telediario o cualquier editorial 'por más tirada y prestigio que pueda tener el periódico de turno, tal es el poder de una superficie fotográfica, tan estática, silente, profunda, desafiante, obsesiva, que .detiene determinada pose, actitud o gesto, ahí, para siempre, y que se nos hace/aparenta ser más real cuanto más tiempo se aleja del instante en que fue obtenida, tomada. En ese sentido hay que volver a constatar la reciente exposición de Walker Evans: apuntaba uno de los caminos más claros de la fotografía contemporánea: registrar el estado de las cosas. Sus fotografías evidenciaban la enorme fuerza y el poder de comunicación de las imágenes y establecían las bases de una fotografía narrativa, crónica rigurosa de nuestro tiempo, desprovista de secretas intenciones/mensaje, sin prejuicios, en la que la depurada técnica con la que se producen las diversas capturas/instantáneas, y el exacto ángulo de visión estética, y su belleza formal, tendrán cada día mayor importancia y ejercerán mayor influencia.

Ejemplos, igualmente notables, de lo que debe ser una muestra fotográfica fueron las exposiciones dedicadas a José Ortiz de Echagüe, en Madrid, en la primavera de 1980, en la que se descubrió al gran público a nuestro más clásico y universal fotógrafo, gran maes-

tro pictorialista. Otra fue la dedicada a los orígenes de la fotografía en España, nuestra fotografía hasta 1900. En esta muestra se descubría a Lau-rent, auténtico innovador y artista identificable, que nos anticipó imágenes que habríamos de ver como *nove-dosas* cien años más tarde. En aquella muestra, otra revelación: Ramón y Ca-jal, fotógrafo; nuestro ilustre sabio, guiado por su vocación e inquietud y viveza propia del reportero gráfico enamorado de gentes y paisajes, se echó a la calle con su cámara y, desafiando las leyes del movimiento y el tiempo de exposición, consiguió imágenes de gran fuerza y honda humanidad. Y en el laboratorio, Santiago Ramón y Ca-jal, investigando sobre el microscopio y la cámara fotográfica, inventó el microfilm, y contribuyó notablemente al desarrollo de la fotografía en color.

### **La colección Wagstaff y otras muestras**

Recientemente tuvimos asimismo la oportunidad de conocer la colección Wagstaff, integrada por piezas fundamentales de la gran fotografía de todos los tiempos: Nadar, Le Gray, Sutcliff, Clifford, Emerson, Sander, Hiñe, Ray, Steichen, etc. La colección de Sam Wagstaff es una de las colecciones privadas de fotografía más importantes del mundo.

Igualmente extraordinarias y reveladoras fueron las exposiciones fotográficas dedicadas a August Sander y Man Ray. Y, para nosotros, fue un auténtico descubrimiento la dedicada a la Fotografía Iberoamericana, de cuya fantástica selección era responsable Erika Billeter. La muestra, que procedía de la Kunsthaus de Zurich, había obtenido un enorme éxito en Berlín, éxito que se repitió en Madrid. La capaci-

dad de creación visual de la casi totalidad de los fotógrafos representados en ella era fantástica. Resultaba prácticamente imposible poder ver todo lo que contenían aquellas superficies, de tanto corno había. Documento, espontaneidad, arte. Fotógrafos como Fernando Paillet, Marc Ferrez, el indio Chambi, Courret, Agustín Víctor Casa-sola, Brehme (qué hermosas imágenes las de la revolución mexicana: *las ade-liats*, Pancho Villa, los soldados, los trenes, los caminos, los pueblecitos y casas); y otro, y fundamental, maestro mexicano: Alvarez Bravo, uno de los más grandes de la verdad sin más, que en fotografía suele serlo todo.

En la muestra a la que nos estamos refiriendo también pudimos admirar la obra de un fotógrafo argentino, Humberto Rivas, actualmente trabajando en España, Barcelona. Sus interiores, rebotantes de intimidad y precisión, parecen estar vivos y oler.

Otra de las grandes muestras fotográficas fue la de Catalá-Roca, celebrada en la Maeght, de Barcelona, hace escasos meses. Dedicada por completo a Miró y su obra, en ella Francesc Catalá-Roca nos proponía una nueva forma de ver a Joan Miró, uno de nuestros cada vez más escasos artistas universales vivos. La exposición fue un espectáculo y un ejemplo de cómo debe hacerse el montaje de una muestra actualmente, sea o no de fotografía.

Dijo Mario Vargas Llosa, a propósito de la maestría del montaje en la Tate Gallery, de Londres, en la exposición *El Cubismo esencial* (1907-1920): «Una exposición se puede decir que es algo más que la suma de las obras que reúne, una demostración de que seleccionar y presentar al público las obras de arte puede ser en sí mismo una obra de arte.»

L. R.\*

\* Director de cine.