

Cómo leer la fotografía

Entender y disfrutar los grandes fotógrafos,
de Stieglitz a Doisneau

Ian Jeffrey



Electa

Ian Jeffrey

Cómo leer la fotografía

**Entender y disfrutar los grandes fotógrafos,
de Stieglitz a Doisneau**

Traducción de Israel Ortega

Electa

Título original: *How to Read a Photograph*

Búsqueda iconográfica

Isabelle Pateer

Diseño

Dooreman, con Anagram, Gante

Edición

Paul van Calster

Maquetación

Anagram, Gante

Bitonos y separación de colores

Die Keure, Brujas

© 2008, Ludion y los autores, por el texto

© 2009, Random House Mondadori, S.A., por la presente edición
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2009, Israel Ortega Zubeldia, por la traducción

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-8156-456-3

Depósito legal: B.8.987-2009

Fotocomposición: Compaginem

Impreso y encuadernado por EGEDSA, Barcelona

G E 6 4 5 6 3

SUMARIO

Nota técnica: la cuestión de las dimensiones 6

Los autores 6

Prólogo de Max Kozloff 7

William Henry Fox Talbot 8
David Octavius Hill
y Robert Adamson 12
Gustave Le Gray 14
Roger Fenton 18 ✓
Julia Margaret Cameron 22
Peter Henry Emerson 26
Frederick H. Evans 28
Eugène Atget 30
Louis Vert 38
Paul Géniaux 40
Jacques-Henri Lartigue 42

La Gran Guerra 44
Wilhelm von Thoma 47

Alfred Stieglitz 64
Lewis Hine 70
August Sander 74
Doris Ulmann 82
Alexander Rodchenko 84
Arkady Shaikhet 92
Boris Ignatovich 94
François Kollar 96 ✓
Margaret Bourke-White 100
Edward Weston 104 ✓
Paul Strand 114 ✓

Albert Renger-Patzsch 122
László Moholy-Nagy 126
Erich Salomon 130
André Kertész 134
Germaine Krull 142
Brassaï 148
Henri Cartier-Bresson ✓
152
Manuel Álvarez Bravo 162 ✓
Josef Sudek 172
Bill Brandt 182
Lisette Model 192
Helen Levitt 196
Robert Capa 200

Resettlement Administration
y Farm Security Administration
204

Dorothea Lange 208
Arthur Rothstein 212
Russell Lee 214
John Vachon 216
Jack Delano 218
Walker Evans 220
Ben Shahn 234

La Segunda Guerra Mundial 244

René-Jacques 256
Izis 260
Marcel Bovis 264
Robert Doisneau 268
Ansel Adams 274
Minor White 282
David Seymour 288
Louis Faure 290
Robert Frank 292
Diane Arbus 298
Dorothy Bohm 304
Ed van der Elsken 306
Garry Winogrand 310
Lee Friedlander 316
Robert Adams 322
William Christenberry 326
William Eggleston 328
Tomatsu Shomei 334
Nakahira Takuma 344
Moriyama Daido 346
Lewis Baltz 354
Joel Meyerowitz 358
Stephen Shore 362
Anders Petersen 366
Joel Sternfeld 368

Bibliografía 373

Índice 377

Créditos de fotografías 382

NOTA TÉCNICA: LA CUESTIÓN DE LAS DIMENSIONES

Algunas de las fotografías incluidas en esta antología, particularmente las de las guerras mundiales, figuran con medidas añadidas. Ello se debe en parte a que no han sido publicadas previamente y todavía no se ha formado un consenso histórico al respecto. Dado que pocas personas han visto estas fotografías, dichas medidas actúan como garantía de que realmente existen. Pero hay otra razón relacionada con el tipo de fotografías que son: imágenes personales, como entradas en un diario. Casi todas las imágenes que conforman la historia fotográfica estaban destinadas a ser mostradas al público, como ilustraciones para libros o acompañando artículos de revistas.

En dicho contexto se daba por sentado que los originales constituían tan solo un punto de partida que se potenciaría mediante unas técnicas de impresión mejoradas. En la tradición alternativa, representada aquí por las fotografías de guerra, jamás se pensó en la publicación, sino que la imagen se entendía como fuente primaria que pasaría de mano en mano o se incorporaría a un álbum. Así concebidas, las fotografías resultaban objetos tangibles. En ocasiones se hace muy complicado interpretarlas porque para el público de la época bastaba con un recordatorio y se contentaba con el tipo de contactos que parecían satisfacer a Wilhelm von Thoma entre 1914 y 1918. Es decir, se establece una clara diferencia entre el dominio público y el privado en la fotografía, pese a que ambos dominios puedan entrecruzarse. Como las fotografías bélicas estaban pensadas para ser manipuladas, sus dimensiones importan, aunque solo sea como indicación de que siempre fueron objetos.

LOS AUTORES

En 1981 Thames & Hudson publicó *Photography: A Concise History* de **Ian Jeffrey**, un estudio clásico del medio fotográfico. En 1997 Jeffrey investigó el medio en profundidad para *The Photography Book*, publicado por Phaidon Press. Un año después, en 1998, publicó para Amphoto una serie de estudios temáticos, *Timeframes*, y en 1999 escribió «una historia alternativa de la fotografía» titulada *Revisions* para el Museo Nacional de Fotografía, Cine y Televisión británico. En 2000 repasó la evolución de la fotografía desde sus orígenes en *The Oxford History of Western Art*, editado por Martin Kemp. Durante las décadas de 1970 y 1980 Ian Jeffrey escribió crítica de arte para *London Magazine* de Alan Ross. Paralelamente se ha dedicado a la docencia, en especial en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres y en la Universidad Centroeuropa de Praga.

Los libros más recientes de **Max Kozloff** son *New York: Capital of Photography*, publicado por Yale University Press en 2002, y *The Theatre of the Face: Portrait Photography since 1900*, publicado por Phaidon Press en 2007.

PRÓLOGO

La historia de la fotografía constituye un tema fascinante y un campo delicado. «Respiramos» en una dimensión construida por imágenes, que ostensiblemente comprenden gran parte de nuestro entorno. No solo ilustran los apetitos, distracciones y temores de una sociedad, sino que también nos permiten considerar dimensiones similares fijadas por fotografías anteriores. Todos esos preciosos vestigios de apariencia procedentes del pasado se habrían perdido de no ser por la atención que les prestó la cámara, incluso en manos indiferentes. A partir de este legado ilimitado, las imágenes fotográficas entran a formar parte de la historia una vez que se han publicado. Pero la lente de la historia flaquea cuando trata de enfocarlas.

En general los historiadores tienden a considerar las fotografías como documentos secundarios si se comparan con fuentes primarias como los testimonios escritos o los archivos. Por el contrario, los historiadores fotográficos consideran que las imágenes son objetos principales, en ocasiones complementados por archivos. De una fotografía pueden extraerse pruebas de condiciones materiales de otras culturas y épocas. Además el contenido fotográfico puede considerarse una evocación de sentimientos sugerida por una mente que trabaja con los objetos en el espacio. Esta distinción entre lo discursivo y lo figurativo implica dos enfoques históricos complementarios. Lo complicado para el erudito de la fotografía es la forma de progresar desde una descripción de lo que se hace presente en una imagen hasta una explicación de lo que tiene sentido, basada en una proyección de causas y efectos. Usar una fotografía como máquina dispensadora de información resulta legítimo y necesario. No obstante, también ofrece una experiencia imaginativa más delicada —algo que contemplar— que invita a la participación del observador. Por sí mismos, los hechos visuales refieren la realidad de su época: su composición y encuadre reflejan un deseo narrativo de su tiempo.

Ian Jeffrey destaca ambos fenómenos al tiempo que incorpora sus propias anécdotas en breves. Los comentarios que giran en torno a las imágenes y al fotógrafo que las realizó. La metodología es biográfica, y va desvelando una sucinta relación de detalles personales y profesionales. Sin embargo, a partir de esos asuntos íntimos Jeffrey va construyendo un panorama mayor de

observadores relacionados idiosincráticamente con su mundo, sujeto al azar, la iniciativa y la intención. Conectadas a lo largo del libro, estas figuras tienen o tuvieron en común la práctica de un medio cuyo destino, como afirma Jeffrey en un pasaje dedicado a Roger Fenton, era «ser escrutado y revisado dejando los detalles como reserva: demasiado esquivo para el discurso público».

Las compilaciones históricas fotográficas suelen estructurarse como secuencias de dinámicas tecnológicas, de género, de medio, estéticas, comerciales y políticas, que van empujándose unas a otras. En estas páginas, tales acontecimientos se desgranán mediante trayectorias vitales individuales, con una escritura que recuerda la íntima asociación entre las palabras «sentido» y «sensibilidad», sin importar el nivel de intencionalidad expresiva.

El agente del significado, en este caso, es la actividad, en gran medida el trabajo. Lo que la gente —incluido el fotógrafo— hace y el modo en que lo hace es de vital importancia. Tal énfasis genera el comentario, ya sea para considerar el impulso o solo la pretensión del trabajo. Sobre un obrero que aparece en una foto de François Kollar, Jeffrey comenta: «Probablemente el hombre se limita a posar y los pernos —de un motor eléctrico— estaban bien ajustados, pero compone una fotografía impresionante. A Kollar le atraían los temas en que la relación hombre/máquina no terminaba de encajar, como en un cuento chino». Apreciar el hecho de que a las prosaicas circunstancias de la vida cotidiana puede dárseles la forma de un cuento chino o incluso de un mito supone acercarse a la naturaleza de la fotografía.

Presentamos aquí un tipo de descripción equipado con una parcialidad transcripcional que permite cierta astucia. Asumido esto, el historiador trata tanto con la espontaneidad del comportamiento como con la forma en que este se socializa para la cámara. Lejos de producir un mero inventario de cosas y gestos, Ian Jeffrey aborda las relaciones psicológicas sugeridas por la foto, visualizadas durante la centésima de segundo que el obturador estuvo abierto. Resulta inevitable que la opinión sobre dichas relaciones sea especulativa. Pero permite la extensión del «discurso público», una acción que este inquisitivo libro acomete desde buen principio.

Max Kozloff

ROGER FENTON

1819-1869

Fenton procedía de una acomodada familia de Lancashire dedicada a la banca y la fabricación de tejidos. Su padre fue miembro del Parlamento, y el propio Fenton estudió derecho. Durante la década de 1840 comenzó a pintar y al parecer estudió en París. En 1851 ya se había decidido por la fotografía, que progresaba rápidamente en Francia. Fenton, enérgico y dotado para los negocios, trató de impulsar los intereses británicos y en 1852 comenzó a planear la formación de una sociedad fotográfica en Gran Bretaña, que finalmente se fundó en enero de 1853. En París, entre 1851 y 1852, había aprendido el proceso de negativos con papel encerado seco de la mano de Gustave Le Gray. En septiembre de 1852 se trasladó a Kiev para fotografiar la construcción de un puente sobre el río Dnieper. En 1853 se convirtió en secretario de la recién inaugurada Photographic Society y en 1854 aconsejó al Museo Británico sobre el empleo de la fotografía. En marzo de 1854 Francia y Gran Bretaña declararon la guerra a Rusia, país al que los franceses culpaban de haberles usurpado su posición como protectores de los lugares sagrados en Oriente Medio. El ejército británico, inactivo desde 1815, no estaba bien preparado y la situación fue empeorando hasta provocar la dimisión del gobierno en febrero de 1855. En ese mismo mes Fenton partió en barco hacia Crimea para realizar un reportaje fotográfico encargado por Thomas Agnew & Sons, empresa de impresión de Manchester.

MUELLE DE ARTILLERÍA, BALACLAVA. 1855

Las balas de cañón tenían que descargarse y apilarse, una tarea complicada dada su forma y peso. De ahí la presencia de vigas de madera y lo que parecen raíces de árbol. La imagen ofrece una sección transversal: barcos de transporte, estibadores, cargamento e instalaciones portuarias. Fenton trabajaba de forma sistemática.



Un día tranquilo en la batería de morteros. 1855

El equipo estaba montado sobre bloques de madera. El emplazamiento había sido atacado y habían destruido parte del muro de protección. No parece estar pasando gran cosa: un miembro del escuadrón duerme cubierto por una capa y otro dormita en la cureña; un centinela permanece de pie pensativo, dejando la tarea de vigía a un cuarto miembro del equipo que observa el horizonte. Representan diferentes estados de conciencia: sueño, letargo, ensoñación y vigilia. Mientras estudiaba en París a finales de la década de 1840, Fenton debió de ver cuadros de Delacroix, quien siempre destacaba los distintos estados del ser: la muerte y el desfallecimiento por un lado y la vivacidad por el otro. La manera habitual en Delacroix de indicar vivacidad consistía en situar una cabeza por encima del horizonte, como la del abnegado centinela que se observa en esta imagen.



Fenton sacó más de trescientas fotografías en Crimea. Fueron expuestas en septiembre de 1855 y recibieron una amplia atención crítica. A los expertos les gustaron especialmente las fotos de generales aliados: mostraban similitudes entre las *dramatis personae*. Se fijaron en los nombres propios de lugares y personas, pero ninguno de ellos pareció prestar una atención detallada a las imágenes. Las consideraban meras transcripciones del entorno y sus personajes. La fotografía estaba destinada a ser escrutada e interpretada de ese modo, dejando las particularidades en reserva, pues se suponía que eran demasiado complicadas para el discurso público.

En Crimea, Fenton usó un carro tirado por caballos a modo de laboratorio de revelado ambulante. El carro, que debía permanecer inmóvil durante largos períodos, constituía un blanco atractivo y en cierta ocasión un disparo destrozó el techo. En 1854 Fenton procesaba mediante colodión húmedo, que requería preparar grandes planchas de cristal al momento y en oscuridad absoluta. Fenton terminó por enfermar de cólera. El mismo lord Raglan, comandante en jefe de las fuerzas británicas, falleció debido a esta enfermedad. Fenton había fotografiado paisajes antes de partir hacia Crimea y a la vuelta hizo lo mismo. Quería ganar dinero con la fotografía, pero no se vendieron suficientes fotos de Crimea, pese a la buena acogida. Así las cosas, en 1856 Fenton y otros colegas trataron de constituir una asociación fotográfica para vender fotografías y, en consecuencia, la Photographic Society le pidió que dimitiese de su puesto en el consejo. Su trabajo en el Museo Británico también se complicó, ya que resultaba más costoso de lo que el museo había previsto y dio pie a una investigación oficial. En 1859 Fenton experimentó con el novedoso proceso estereoscópico, que con el tiempo sería todo un negocio. En 1861 dejó la fotografía, vendió el equipo y los negativos. También el negocio textil familiar sufrió un duro revés durante la década de 1860 a causa de la guerra civil estadounidense, que hizo que el algodón escaseara. Finalmente Fenton retomó el derecho, su antigua profesión, y murió en el año 1869 como consecuencia de «agotamiento nervioso» y una insuficiencia cardíaca.



LOS GUARDAS DESCANSAN JUNTO AL RIBBLE. 1858-1859

El río Ribble corre por los Pennines de Yorkshire y fluye hacia el oeste por Lancashire. La familia Fenton poseía fincas y fábricas junto al río. Fenton fotografió otras escenas del Ribble discurriendo majestuosamente a través de un paisaje arbolado. Sin embargo, en este caso la ribera está llena de restos de madera, probablemente procedentes de inundaciones primaverales. Se distinguen también un camino y un terraplén con arbustos y una valla. Cinco hombres y un perro forman un grupo al borde del camino. Uno de ellos es pescador y hay dos guardabosques armados. Los dos hombres vestidos con abrigos oscuros y pantalones blancos podrían ser los cocheros de Fenton. Parece una escena de género, pero todas las figuras ejercen tareas específicas en la economía rural.

Terraza y parque en Harewood. 1860

Esta foto tardía muestra Harewood House, en West Riding, Yorkshire, antes de su remodelación. Junto a la lejana balaustrada se encuentran dos grupos familiares: el de la izquierda se centra en el muchacho sentado en el parapeto mientras el resto de los personajes mira hacia la cámara. Tras ellos, el bosque se pierde hasta el infinito contrastando con los ordenados elementos del parterre situado en primer plano. Al posar para la cámara, se entiende que ambos grupos miran hacia el futuro. En abril de 1860 falleció el único hijo de Fenton a los dos años de edad, y quizá las trayectorias familiares ocuparan la mente del fotógrafo en su visita a esta propiedad dinástica.



Las fotografías de Fenton, con sus discretos elementos, dan la impresión de haber sido planeadas y programadas de antemano. Como si estuviesen codificadas. Fox Talbot ya anunció tales secretos cuando habló sobre «imágenes pintorescas». Con todo, habrían de pasar ocho años antes de que Alfred Stieglitz se decidiera a revelar los significados ocultos en sus fotografías.

FRANÇOIS KOLLAR

1904-1979

Kollar fue el documentalista más prolífico de Europa en los años treinta, aunque su reputación no le sobrevivió. Nació y creció en Eslovaquia, al norte de Bratislava —también denominada Presburgo y Pozsony por los húngaros—. Tras la Gran Guerra la región pasó de la zona de influencia húngara a la checa. El joven Kollar aceptó un trabajo en el ferrocarril, pero en 1924 se trasladó a París y consiguió empleo en la fábrica Renault de Boulogne-Billancourt. Quería convertirse en fotógrafo y ya de niño había usado una Ernemann de 10 x 15, una importante y novedosa cámara perfecta para fotos con luz natural. Al final, en 1927 encontró trabajo fotografiando obras de arte antes de trasladarse a Draeger Frères, donde se dedicó a la fotografía publicitaria, un campo que estaba floreciendo y en el que Kollar tuvo éxito. En 1931 la editorial Horizons de France le encargó un estudio fotográfico sobre el mundo laboral francés. Kollar, enérgico, ambicioso y con la experiencia que había tenido en los ferrocarriles y la fábrica Renault, era una buena elección. El proyecto comenzó a principios de 1931 y lo mantuvo ocupado tres años.

MOTOR ELÉCTRICO. 1931-1932

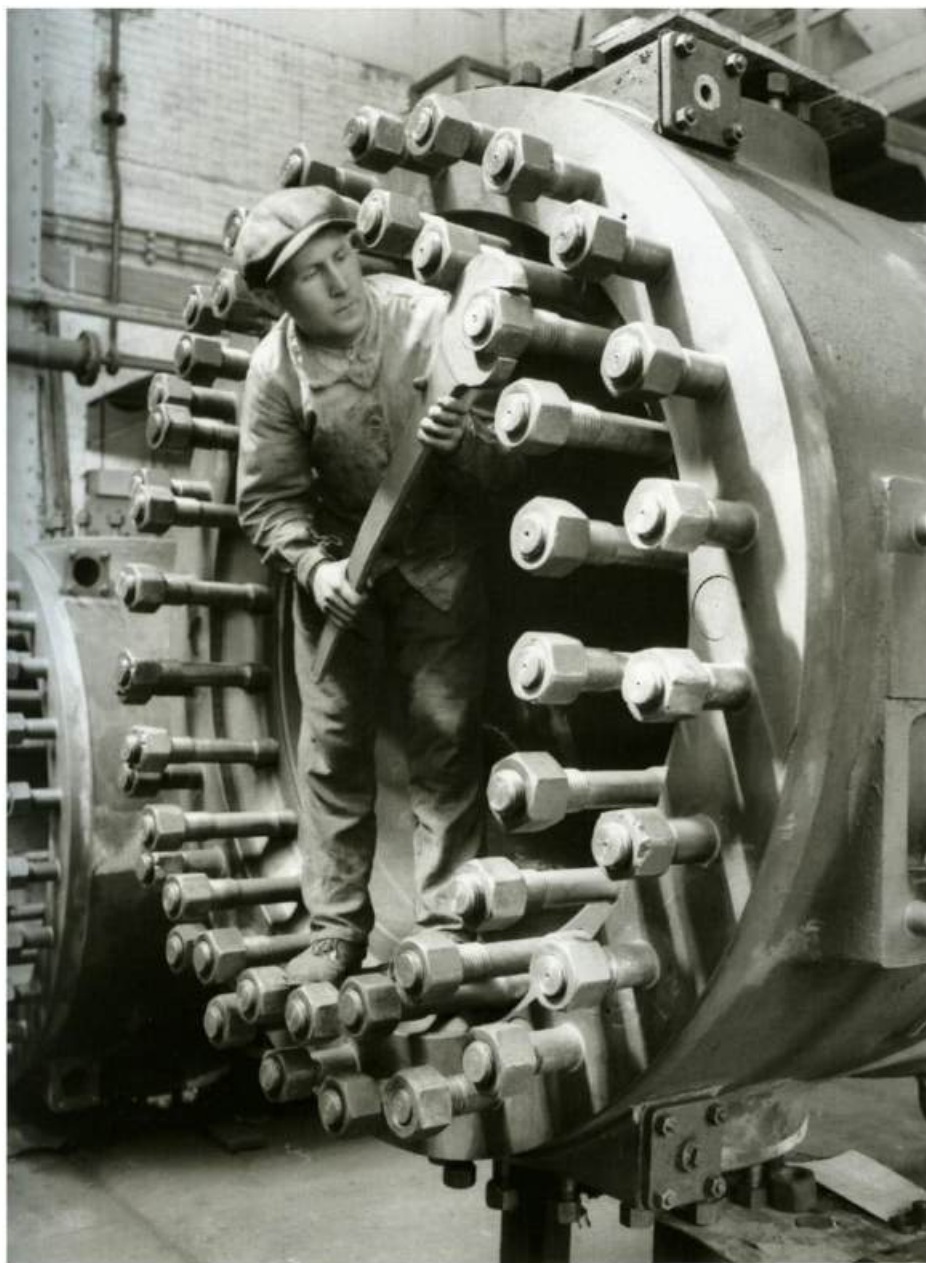
Un operario con una llave inglesa gigantesca ajusta pernos en el cilindro de un motor eléctrico para una compañía industrial ubicada en Alsacia. Probablemente solo esté posando y los tornillos ya estén ajustados, pero compone una imagen impresionante. A Kollar le atraían los temas en que los que se alteraba la relación hombre/máquina, como en un cuento. Al fin y al cabo, trataba el tema de la industria pesada.



Sala de control en Vitry. 1931-1932

Kollar enfatizaba el trabajo manual, incluso en el campo de los motores eléctricos. Puede que los empleados franceses pertenezcan a una economía modernizada, pero casi todos han de usar las manos: accionando palancas, girando ruedas, pintando, lustrando o tejiendo, ya que Kollar abarcaba un amplio espectro laboral. Desde luego los trabajadores utilizaban las manos, pero quizá Kollar tuviera buenos motivos para reflejar el trabajo manual. Trabajaba en una época de

transición —todas lo son— que cada vez más dependía de la electricidad. En el antiguo orden dominado por la maquinaria de vapor la transmisión de energía se hacía evidente por la acción de pistones, piñones y correas. Sin embargo, la electricidad era más misteriosa y dependía menos de la intervención manual. Apuntaba a un nuevo orden mundial en el que la gestión sería cada vez más importante. Los trabajadores clave en el nuevo sistema interpretaban diales e indicadores. Realizaban ajustes y hablaban por teléfono.



Kollar estaba directamente implicado en el nuevo orden comercial e industrial. Había trabajado en una fábrica de coches y en el ferrocarril, pero también había sido fotógrafo publicitario estimulando la demanda de neumáticos de automóvil y discos para gramófono: «Pneus Goodrich» y «Magic Phono», trabajos ambos de 1929. También se benefició de los nuevos sistemas de impresión. *La France Travaille* se imprimió en prensas de huecograbado, que aparecieron en Francia a finales de 1920 y abrieron nuevos caminos para la impresión fotográfica.

EDWARD WESTON

1886-1958

La de Weston es una historia fundacional y absorbente como no hay otra. Redimió al medio fotográfico, al menos temporalmente. Al igual que Stieglitz, el gran precursor, temía caer en la mediocridad y ese miedo lo guió. Tuvo más experiencia de primera mano que Stieglitz y por tanto más que temer. Aprendió fotografía comercial en Chicago y en 1911 abrió un estudio de retrato en Trópico, que posteriormente formaría parte de Glendale, en la zona de Los Ángeles. Su hermana vivía cerca y allí conoció a su primera esposa, Flora Chandler. En 1919 ya tenían cuatro hijos. Weston fue ambicioso pero siempre quedó descontento, consciente de no haber explotado totalmente su potencial en un medio que había sido menospreciado. Fue un pictorialista de éxito que realizó imágenes bien diseñadas con foco blando hasta 1923. No obstante, el pictorialismo comenzaba a desaparecer, y los retratos de los que vivía le daban mucho trabajo. Tenía amistades distinguidas como la misteriosa bailarina Ramiel McGehee y la fotógrafa Margrethe Mather, a la que conoció en 1913 y que le influyó considerablemente. Emocionado tras enterarse de que México D.F. era «un paraíso artístico», en 1923 decidió probar suerte en tierras mexicanas. La idea consistió en montar un estudio allí ayudado por la aprendiz de fotógrafa Tina Modotti. El marido de esta, el pintor Roubain de l'Abrie Richey, fue quien le recomendó la ciudad justo antes de morir a causa del cólera en 1922.

DESNUDO. 1923

Se trata de Margrethe Mather en la playa de Redondo, California. El sol, situado en algún punto de la zona superior izquierda, crea efectos extraños. Por ejemplo, el pecho derecho queda bordeado por la sombra del parasol. A su vez, el izquierdo emerge desde una variedad de medias luces y sombras. La sombrilla parece orientada lateralmente respecto al sol a juzgar por las sombras que proyecta sobre el muslo y la arena. Este segmento de sombrilla con sus varillas parece simbolizar el sol y sus rayos. Las imágenes de Weston de la década de 1920 se caracterizan por formar puzles espaciales del tipo que sugiere en esta imagen.

Tina en la azotea. 1924

Es la azotea de la casa que tenían en la capital mexicana. Tina parece desperezarse al despertar; la imagen tal vez está inspirada en alguna figura de Miguel Ángel —*El esclavo moribundo* del Louvre, por ejemplo—. Probablemente la foto se tomó para Diego Rivera, que en 1924 se encargó de la decoración de un instituto agrícola en Chapingo. Rivera le había pedido que posara para él (en «Germinación», por ejemplo), pero Weston consideró más adecuado enviarle fotos. Weston y Modotti eran amantes y estaban enamorados, aunque se eran infieles.





A Weston le inspiraba la idea de que había un centro de los acontecimientos artísticos y que ese centro se encontraba en otro lugar. Durante la década de 1920 ese centro solía identificarse con París, pero México D.F. pujaba con fuerza, y a Weston le quedaba más cerca. A comienzos de los años veinte México emergía tras una revolución y años de guerra civil. Según Octavio Paz el país «comenzaba de nuevo», lo cual implicaba redescubrir sus tradiciones autóctonas. Weston creía que el renacimiento mexicano le daría más fuerza de la que podría encontrar en la burguesa California.

EDWARD WESTON

En verano de 1923, a los 37 años de edad, Weston navegó hasta México acompañado por Tina Modotti, su aprendiz, ayudante y traductora, y Chandler, su hijo de 13 años. El viaje significó una ruptura extraña con el pasado. Weston vivió en México un año y medio. Después regresó a México en 1925 y permaneció allí hasta finales de 1926. Durante su segunda visita le contrataron para hacer las fotos del libro de Anita Brenner sobre folclore mexicano *Idols and Altars*. En 1923 se celebró una exposición en la galería Tierra azteca de México D.F. que le dio una buena reputación y en la que conoció al muralista Diego Rivera. Pese a la buena acogida, Weston no estaba cómodo en México: había problemas políticos y su vida era paupérrima. Con todo, el país lo cambió y lo empujó finalmente hacia «la cosa en sí misma». Stieglitz le había hablado de esa «cosa» en Nueva York, en 1922. Sin embargo, fue en México donde por fin la encontró.



LAVAMANOS. 1925

El lavabo tiene motivos redondos en el mosaico del suelo. Las dos tuberías situadas a los lados podrían ser de cobre pulido y conectadas con los grifos de la parte superior. El tubo de drenaje se encuentra parcialmente oculto. La palangana metálica situada debajo del lavamanos está apoyada de canto sobre una almohadilla. Toca las tuberías y se aguanta de lado encajada en la curvatura del tubo de drenaje. Con algo de esfuerzo pueden distinguirse los espacios indicados por estos elementos, pasando gradualmente de la mera observación a un sentido provisional de cómo se han colocado las cosas.

Casa de vecindad. 1926

Es el patio de una lavandería con una figura trabajando en uno de los tanques del fondo. Algunas sombras revelan el ángulo del sol y, si se presta atención, resulta posible identificar parte de la colada. Lo que parecen sombras situadas a media distancia resultan ser sábanas negras de gasa. Un documentalista corriente trataría de aportar información sobre el negocio del lavado de ropa, pero esta imagen se tomó por el mero placer de la investigación: comprobar, discernir y anotar las variaciones de escala.

Los fotógrafos plasmaron espacios complejos casi desde el principio, en ocasiones mostrándolos como laberintos. La generación de Weston, nacida durante la década de 1880, fotografió pórticos, grúas y vigas, que pueden resultar difíciles de descifrar. Sin embargo, no hay nada excepcional en su lavamanos y la lavandería, aunque compleja, tampoco intimidada. El procedimiento de Weston consistía en comenzar con algo determinado, alguna figura básica como por ejemplo un patio, y construir a partir de ese punto. Discernir el modo en que las cosas se presentan con relación a esa base significa que se han tenido en cuenta y se han examinado. Por ejemplo, bajo el lavamanos las cañerías ganan brillo a medida que ascienden y la palangana reluce discretamente. Para ser «la cosa en sí misma» el objeto debía ser el adecuado, ser excepcional pese a su cotidianidad. El trabajo del fotógrafo consistía en situar estos discretos objetos de tal manera que llamasen la atención. Weston censuraba el arte y alababa la fotografía, que para él era esto.



EDWARD WESTON

Weston regresó a México en 1927 para retomar su antiguo trabajo de retratista. Animado por una pintora local, Henrietta Shaw, comenzó a realizar expresivos estudios de naturalezas muertas: primero de conchas y luego de plátanos y calabazas. Trató de establecerse como retratista en San Francisco, ya que su estudio de Glendale, Los Ángeles, había sido absorbido por una urbanización de la zona. En enero de 1929 se mudó a Carmel, en la costa al sur de San Francisco, donde permaneció hasta 1934. En Carmel, alejado de la ciudad, continuó fotografiando bodegones y comenzó a fotografiar la cercana Point Lobos. En este lugar crecían cipreses de Monterrey, comprados por el estado de California en 1933 a modo de reserva forestal. En 1950 se publicaron cincuenta fotos de la línea costera, rocas erosionadas y vegetación con el título de *My Camera on Point Lobos*. Pese a la precariedad económica, su reputación creció. En 1932 ayudó a fundar el grupo f/64, organizado por fotógrafos californianos, y publicó cincuenta fotografías en *The Art of Edward Weston*.

Raíz de ciprés. 1929

Los cipreses Monterrey de Point Lobos parecían más muertos que vivos, aunque sus raíces secas también recuerdan al agua en movimiento. Desgastadas por el paso de los años, las raíces han adoptado formas inesperadas: patrones y figuras que recuerdan a ojos o dedos, según el estado mental del observador.

PIMIENTO. 1930

Según su diario, fuente principal para conocer su vida y su obra, los pimientos le atraían «por la extraordinaria textura de su superficie, por el poder y la fuerza que sugieren sus increíbles circunvoluciones». Esos pliegues suaves podrían considerarse, por ejemplo, como la musculatura en bronce de las esculturas de Rodin para las *Puertas del Infierno*: son los hombros y las extremidades sometidos a una especie de elegante tormento. Sin embargo, nadie puede asegurar el significado de la imagen más allá del hecho de que resulta contundente.



Ansel Adams, joven colega de Weston en f/64, fotografió zonas similares, pero prefería componer las fotografías con varios elementos característicos: una roca y un árbol en vez de lo uno o lo otro. Las imágenes de Weston no muestran tales diferencias. Son insinuantes, no concluyentes. Weston consideraba que la fotografía era un proceso de escrutinio psicológico. Encontró zonas como Point Lobos, de aspecto prometedor, donde investigó y fotografió materiales con el aspecto adecuado. Point Lobos le resultaba especialmente valioso porque cambiaba con las estaciones y el clima, haciéndolo impredecible. El sol destacaba características diferentes de las rocas y las raíces según la hora del día. Weston identificaba esa imaginaria imbuida de fuerza porque poseía la intuición y el instinto adecuados. Esta idea de lo instintivo cuajó en el mundo fotográfico en parte porque Weston la encarnaba a la perfección, pero se explotaba sobre todo en entornos urbanos donde costaba más aplicarla durante cierto tiempo.



EDWARD WESTON

La vida amorosa de Weston fue prolífica. Su primer matrimonio le dio cuatro hijos, con los que mantuvo una estrecha relación. El segundo y el cuarto, Brett y Cole, se hicieron fotógrafos, y Brett entró en el f/64. A comienzos de los años veinte Tina Modotti se convirtió en la primera amante de larga duración de Weston, quien también vivió con la fotógrafa Sonya Noskowiak entre 1929 y 1931 y finalmente se casó con Charis Wilson en 1939. Weston era, como mínimo, un hombre carismático y al regreso de México mantuvo diversos romances (entre veinte y treinta), en ocasiones simultáneamente. Se conservan sus diarios y cartas, que parecen contar todo. Weston se consideraba, y así era percibido, una fuerza de la naturaleza. Las relaciones se rompían cuando completaban su ciclo natural y solía mantenerse en contacto con sus ex parejas. Los romances y la fotografía parecen surgir del mismo empeño creativo. Sus imágenes, casi todas captadas con una cámara de fuelle de 8 x 10 pulgadas, le proporcionaban la proximidad a la naturaleza que deseaba. Esa estrecha relación con las transformaciones de la tierra quizá le reconciliaba con la mortalidad.

DUNAS, OCÉANO. 1936

En 1935 se mudó a Santa Mónica, en la costa angelina, y montó un estudio de retratos junto a su hijo Brett. En Océano, al norte de Los Ángeles en dirección a Carmel, fotografió numerosas dunas, moldeadas por el viento. La naturaleza les ha dado forma y quedan registradas como una fuerza externa similar a la que desgastó las raíces de los cipreses en Point Lobos. No obstante, las dunas resultan complicadas y a menudo ambiguas, con aspecto de laberinto. Esta la ha inspeccionado una criatura que ha dejado sus huellas.

Desnudo. 1936

En 1934 conoció a Charis Wilson, que posó para él en las dunas de Océano. En esta foto parece estar cayendo por una ladera escarpada como si ensayase su papel para el Juicio Final. O quizá esté extasiada al igual que Dánae, que fue violada por Júpiter transformado en torrente de monedas doradas —véase Tiziano y Rembrandt—. Lo más probable es que Wilson y Weston tuviesen sus propias ideas, aunque en alguna ocasión coincidieran con las que conforman los amoríos de los dioses.



PAUL STRAND

1890-1976

Paul Stransky nació en Nueva York.

Su padre procedía de Bohemia. Mientras estudiaba en la Ethical Culture School de Nueva York conoció a Lewis Hine, que entonces era profesor ayudante de biología. Hine organizó una clase de fotografía y el joven Strand se apuntó. Hine llevó a sus alumnos a visitar la galería de Alfred Stieglitz en el 291 de la Quinta Avenida, y cuando Strand dejó la escuela en 1909, se unió al New York Camera Club y en 1912 se hizo retratista. Strand, uno de los fotógrafos más decididos, continuó visitando la galería de Stieglitz, a menudo para contemplar la nueva pintura europea. Entre 1914 y 1915, bajo la influencia de esa nueva pintura, encaminó la fotografía pictorialista de foco blando hacia la abstracción. En octubre de 1916 Stieglitz publicó seis de sus fotografías en *Camera Work* y otras once en el último ejemplar de la revista, en 1917. Estas últimas imágenes, que fueron descritas por Stieglitz como «brutalmente directas», le granjearon su gran reputación.

WALL STREET, NUEVA YORK. 1915

Stieglitz publicó esta imagen en 1916. Las primeras fotos muestran que Strand experimentaba con formatos modulares complementados por objetos tan irregulares como estos paseantes. En tres de las seis fotografías de 1916 destaca la humanidad y cada figura compone un estudio en sí misma. Quizá Strand no pretendiera dar una mala imagen de Wall Street por mucho que después hablase de sus «siniestras ventanas, sus formas ciegas».



Ciega, Nueva York. 1916

La mujer apareció en *Camera Work* en 1917 y también ocupa su lugar en el firmamento de la fama. Puede que fuera ciega, pero tenía un ojo abierto. El número la identifica como mendiga autorizada. Strand tomó la foto con ayuda de un visor de ángulo recto. Muchos años después, en 1971, dijo que la realizó para comprobar si sería capaz de hacer una foto en la calle sin que la gente se percatase. En 1912, en *Camera Work* habían aparecido imágenes de gente en la calle similares a esta realizadas por Adolf Meyer en Londres, pero parecían retratos de actores del método.



Durante sus años formativos a Strand le gustaban los procedimientos. Fue un artista experimental curioso por saber qué surgiría del tipo de esquema en dos partes de *Wall Street*. Entre 1915 y 1916 quizá aprendió de Lewis Hine y Alfred Stieglitz, pero carecía de proyecto personal, este llegaría después. Sin sentido estético propio no le quedó más remedio que investigar y basarse en lo que ya había pasado. Completado este estudio, pasó a otra cosa. Quizá ni siquiera tuviera intención de seguir dedicándose a la fotografía. En 1916 conoció a Charles Sheeler, pintor y fotógrafo de Filadelfia quien, tras mudarse a Nueva York en 1919, compró una cámara de cine (una Debie L'Interview Type «e» francesa), y juntos produjeron *Manhatta* (1921), un retrato de Nueva York de siete minutos de duración. En 1922 Strand se compró su propia cámara de cine, una Akeley, que utilizó durante toda la década para realizar reportajes de noticias y deportivos.

Tras unos inicios acelerados, Strand se tomó un respiro. En 1918, por ejemplo, fue llamado a filas y sirvió en el ejército como técnico de rayos X. Después, junto a Sheeler, se pasó a la cinematografía y siguió relacionándose con Alfred Stieglitz, que continuó siendo una gran influencia para él, ya fuese para bien o para mal. El trabajo de Strand durante los años veinte parece desganado y tal vez se deba a que la ideología de Stieglitz le intimidara. Strand, en unos escritos de 1922 y 1923, usa frases como «un nuevo y vivo acto de visión» y «una profunda sensación y experiencia de la vida». Las fotografías, en tales términos, debían intuirse, y cabía no conseguir un buen resultado ni «crear un organismo vivo» sin saber exactamente por qué —solo que el fotógrafo no estaba a la altura del trabajo—. Strand continuó fotografiando en su tiempo libre y durante sus visitas a la isla Georgetown, en Maine, a casa del escultor Gaston Lachaise. En el año 1929 ayudó a Stieglitz a fundar la galería An American Place.



En esta imagen de Gaspé, como en las otras tomadas durante el mismo viaje, los elementos apenas se tocan y en ocasiones se solapan para formar un conjunto que en realidad consiste en una naturaleza muerta, un estudio imparcial. Podría ser incluso un fragmento de maquinaria que trabaja elegantemente sin más propósito que el de la satisfacción estética. Los críticos se preguntaron qué había pasado con la comunidad pesquera que constituía una temática peculiar de la península, y Strand se tomaba las críticas muy a pecho, pero al mismo tiempo pensaba en la imaginaria integrada, en cierto modo similar a Cézanne, en la que los planos de las figuras y el suelo reciben la misma atención.

HONGO Y HIERBAS, GEORGETOWN, MAINE. 1928

En esta cruel escena las hierbas afiladas tocan y cortan las tiernas laminillas de una seta. En un escrito de la década de 1920 Strand menciona «un tiempo diferenciado» y la posibilidad de que una fotografía pueda reunir diversos momentos en uno solo. Estas hierbas que tocan y cortan el borde del hongo indican una serie de momentos. En otras ocasiones también comentó acerca de fotos de Stieglitz que «se percibe y se siente cada objeto, cada brizna de hierba».

Cobertizo blanco, Fox River, Gaspé, Canadá. 1929

La península de Gaspé se proyecta sobre el golfo de San Lorenzo. Strand fotografió la zona en septiembre usando una Graflex de formato medio. En esta imagen el sol brilla y proyecta algunas sombras. La verja destartalada forma un ángulo ladera abajo, en contrapunto con los cuatro barriles y la puerta oscura. La madera se apila apoyada en las paredes y el mástil del tejado se curva por el viento. La escena invita a una inspección cuidadosa y sus elementos encajan bien. A Strand le gustaba considerar que el fotógrafo es un artesano que tomaba «materiales de cámara» (lo que podría significar cualquier cosa) y les daba forma «a modo de visión, de canción...». Requisito esencial en el fotógrafo era tener experiencia y haber vivido «con profundidad y belleza» (extraído de una carta fechada el 11 de septiembre de 1931).



PAUL STRAND

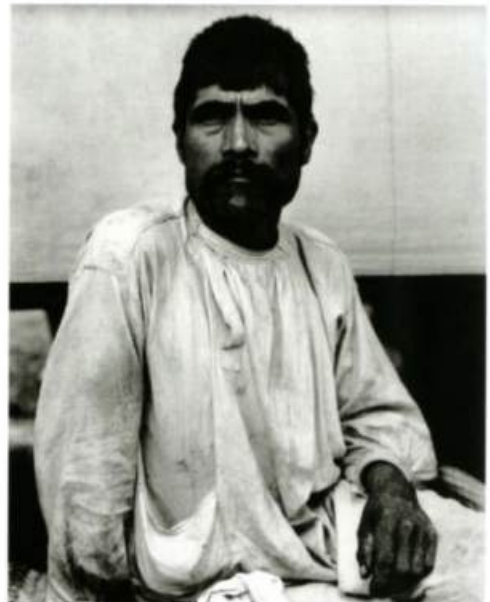
Strand albergaba grandes esperanzas, tanto para sí como artista como para la sociedad en general. Durante la década de 1920 escribió acerca de las energías que conducían a un «futuro vivo». La fotografía contribuiría a la «expresión universal». Los fotógrafos, como todo el mundo, estaban atrapados por la voluntad de alcanzar la perfección de la naturaleza, pero se encontraban mejor situados que las demás personas porque su medio, con sus cualidades objetivas, les daba acceso a la verdad. Ello explica su aversión hacia la fotografía artística, en la que el proceso oscurece la pureza del negativo. Sus creencias, al igual que las de Stieglitz, eran firmes y proporcionaron a la fotografía un prestigio que ya nunca perdió. De hecho, Strand suscribía la ideología de la *life philosophy*, una corriente de pensamiento de la época. Pero para lograr el cambio debía trabajar con otras personas y, hacia finales de la década de 1920, se escoró a la izquierda. En 1932 asesoró al Group Theater de Nueva York, una empresa colectiva dirigida por Harold Clurman. Se sintió atraído por México, que en aquella época se consideraba una sociedad socialista en proceso de creación. En octubre de 1933 se convirtió en jefe del departamento de fotografía y cinematografía del Ministerio de Educación Pública mexicano, puesto que conservó hasta diciembre de 1934.

Hombre, Tenancingo, México. 1933

Tenancingo se encuentra al sudoeste de México D.F. El hombre aparece en *Photographs of Mexico* (1940), una recopilación de fotograbados, junto a una imagen de una escultura de Cristo coronado de espinas típica de la región. Lo que Strand desea expresar es que este también es un hombre apesadumbrado además de un representante de la población local tratada con crueldad por los invasores.

RANCHOS DE TAOS CHURCH, NUEVO MÉXICO. 1931

Esta iglesia de San Francisco de Asís se terminó de construir en 1755. Strand, que estuvo en México en 1926, 1930, 1931 y 1932, la fotografió en múltiples ocasiones. En 1931 escribió a Alfred Stieglitz: «Es un país extraño y milagroso, todos los días luce un sol brillante y en algún lugar del horizonte surge una violencia oscura, como si apareciera por arte de magia y desapareciera igual de deprisa». En 1946 escribió, con referencia a esta iglesia, que era necesario «comprobar si es posible encajar un gran sentimiento en una cosa pequeña». Aparte de lo que parecen haces de luz en la zona superior del ábside, se encuentran pocos puntos de referencia y comparación.





Pese a inclinarse políticamente hacia la izquierda, Strand a menudo hacía referencia a la imaginería cristiana: la lamentación, el hombre apesadumbrado y la Virgen de la Soledad. La idea consistía en usar motivos que resultasen conocidos a la gente. También le gustaban «las imágenes de Cristo y de la Virgen talladas en madera por los indios». Este hombre, que mira con gravedad hacia el infinito, resulta típico entre los sujetos de Strand. Parte del carácter serio y la compostura de Strand impregnaba sus retratos. Pese a sus tendencias marxistas jamás le interesó la clase obrera urbana y prefería fotografiar al campesinado.

HENRI CARTIER-BRESSON

1908-2004

Su nombre es sinónimo de fotografía modernista. Interesado por la pintura, Cartier-Bresson estudió con André Lhote entre 1927 y 1928. En torno a esos años comenzó a interesarse por la fotografía. Su primer viaje fotográfico lo llevó al este de Europa en 1931 y más avanzado el año viajó a Costa de Marfil antes de regresar a Francia en 1932. En Marsella compró una Leica que usaría a partir de entonces. En 1933, junto con su amigo de la infancia André Pieyre de Mandiargues, viajó a Italia. Realizó fotografías en España y una selección de las mismas, dedicada a desórdenes sociales y las recientes elecciones, apareció en la revista *VU* en noviembre de 1933. Su primera exposición tuvo lugar en la galería de Julien Levy de Nueva York en octubre de 1933. Había conocido a Levy en una fiesta celebrada en París en 1927 y ambos se habían mantenido en contacto.

México. 1934

Este hombre podría estar dormido y descansando o quizá borracho. En condiciones normales debía de comportarse con prudencia, ya que tiene un buen cinturón y tirantes. Alguien lo observa desde la puerta de entrada de una casa cercana. El pavimento es irregular y se compone de trozos de losas de piedra marcados por una línea divisoria.

ALLÉE DU PRADO, MARSELLA. 1932

Cartier-Bresson caminaba detrás de este hombre, que se volvió de repente. La foto aparece como la n.º 27 de *Images à la Sauvette*, su famoso libro de 1952. Las dos hileras de árboles en invierno forman un patrón irregular y al estar separados en dos partes sugieren un diagrama del estado mental del modelo. Vestido con capa y sombrero para un día húmedo, el hombre ofrece una imagen siniestra.



Los surrealistas apreciaban la histeria, el éxtasis y los sueños. En 1928 *La Révolution Surréaliste* celebró el quincuagésimo aniversario de la definición teórica de la histeria con un artículo especial. Lo que Cartier-Bresson ha hecho en estas dos imágenes es mostrar figuras que representan la mente. El hombre de Marsella está de pie en un espacio dividido en sectores: unos sencillos y otros enrevesados, como en un diagrama del cerebro. El mexicano durmiente apoya la cabeza entre los rectángulos de la pared y el pavimento roto: entre la confusión y la lucidez. Los estados mentales suponían un reto para la fotografía, que era un medio naturalista. Los fotógrafos modernistas de finales de los años veinte realizaban fotos esquemáticas de piezas de maquinaria, teclados de piano y calles urbanas tomadas en plano cenital. Incluso adoptaron perspectivas como las de Allée du Prado. La innovación de Cartier-Bresson consistió en combinar estos entornos con figuras humanas, sugiriendo una significativa conexión entre ambos. Esta imagería autosuficiente no resultaba útil para unos editores que preferían escenas fragmentadas y fugaces para ilustrar sus textos. Las fotografías estructuradas, como las mostradas aquí, debían realizarse como parte de un proyecto personal o para un posible libro. También resulta probable que la imagería organizada despertara suspicacias al enfatizar la figura del fotógrafo como editor por derecho propio: alguien que impone un significado en lugar de descubrirlo. Esa clase de imágenes caracterizan los primeros años de Cartier-Bresson.



HENRI CARTIER-BRESSON

Sus viajes entre 1932 y 1934 lo llevaron a Italia, España y Marruecos, con interludios en Francia. En 1934 se trasladó a México acompañando a una misión geográfica francesa para el Museo Trocadero. La misión fracasó debido a la falta de financiación, pero Cartier-Bresson se quedó un año en México D.F. en compañía de Langston Hughes, poeta de Harlem, e Ignacio Aguirre, pintor mexicano. A comienzos de la década de 1930 se esperaba que los fotógrafos viajaran para documentar las nuevas revistas ilustradas, pero no que pasasen un año en otro país. No obstante, la capital de México, resultaba atractiva, en 1934 Paul Strand estaba allí trabajando para el gobierno. Edward Weston había visitado la ciudad, que abandonó en 1927, y Manuel Álvarez Bravo vivía en Ciudad de México. En marzo de 1935 Cartier-Bresson y Álvarez Bravo expusieron juntos en el Palacio de Bellas Artes. En abril de ese mismo año, Cartier-Bresson y Walker Evans expusieron en la galería de Julien Levy en Nueva York «Fotografías documentales y anti-gráficas». Levy comentó que las imágenes de Cartier-Bresson resultaban «sépticas» y que su concepto fotográfico era «rudo y crudo», así como que su arte no se inspiraba en ninguna teoría para su arte, y que era «sincero y modesto».

MURCIA, ESPAÑA. 1934

La imagen figuró en la exposición «Fotografías documentales y anti-gráficas» de Levy y muestra un anuncio de venta de lotería para el día 11 de junio de 1934 y a un transeúnte.

Hyères, Francia. 1932

Hyères se encuentra justo al este de Marsella. Esta imagen también formó parte de la exposición de 1935 en la galería de Levy. La intrincada escalera parece llevar hasta la calzada, atravesada a toda velocidad por un ciclista.



Las primeras imágenes de Cartier-Bresson proponen dilemas. Por ejemplo, en el caso de la lotería, se organizan innumerables opciones por medio de columnas y series y el resultado parece un diagrama sobre el funcionamiento de la providencia. La escalera de Hyères se retuerce y se dirige hacia la calle por donde el ciclista sigue una ruta mejor definida. Ambas imágenes podrían considerarse fácilmente como alegorías del sendero de la vida, en el que se suceden giros y vueltas inesperados y la promesa de un suave transcurrir, representado por el ciclista. Ya en 1932 Cartier-Bresson había experimentado los altibajos de la vida tras caer gravemente enfermo en África. Y la fotografía en sí misma dependía de la buena fortuna, de estar en el lugar adecuado en el momento justo. Pero más importante todavía era el hecho de que durante los primeros años treinta el arte crecía en un entorno filosófico. Cartier-Bresson debió de ser consciente de que el tipo de fotoperiodismo que practicaba en España era decadente: escenas de muchedumbres, ciudadanos típicos y fragmentos de paisajes. Las otras imágenes, a las que debe su fama actual, debían compensar tales banalidades. Y así constituyeron una especie de meta-narrativa o un arte poético que reflejaba la actualidad. Ozenfant, el teórico más entusiasta de la época, cuyo *Art* se publicó en 1928, aseguró, entre muchas otras cosas, que «el objetivo de la ciencia y del arte consiste en crear fantasías que nos consuelen de la realidad».

Sorteo 11 Junio

1ª Serie 26481 31578 31589

7068 29986 31590

7141 29002 2578

17500 30880 2589

21274 31571 1ª Serie

28827 3157 638

28827 315 6713

2ª Serie 715

28827 36

3ª Serie 77

1345

2319

God sen

On

HENRI CARTIER-BRESSON

Cartier-Bresson vivió durante un año en México D.F. con el apoyo económico de su padre. En 1935 su hermana Jacqueline se reunió con él y juntos viajaron a Nueva York en barco. Su exposición en la galería de Julien Levy supuso un éxito retrospectivo, pero Levy recuerda que las fotos no se vendieron. Según el galerista: «La fotografía en aquellos tiempos era un camino sin salida. La gente era incapaz de concebir que alguien estuviese interesado en una exposición de fotografías, no digamos ya en comprar alguna». El fotógrafo se quedó una temporada en Nueva York y allí conoció a Helen Levitt, cuya carrera comenzaba. Levitt lo describió como un genio, y en 1941 viajó a México debido a la influencia del fotógrafo. Cartier-Bresson también conoció a Paul Strand, que en aquella época se interesaba por el cine y que quizá estimuló su interés por dicho medio. De regreso en Francia, Cartier-Bresson logró que Jean Renoir lo contratase y trabajó como ayudante en *La Vie est à nous*, *Una partida de campo* y *La regla del juego*.

México. 1934

Los niños estaban jugando en la tierra junto a una pared blanca: tres niños y una niña. En la mayoría de las fotos de la escena no ocurre gran cosa, pero en esta logró captar una letra Z invertida y una configuración equilibrada entre luz y sombra. Además, el niño de la izquierda aparece de perfil mientras que la figura de la derecha lo hace como una silueta. Este sistema de diferencias se repite con el sexo de los niños que están tumbados en primer plano para establecer una serie de simetrías.

ALICANTE, ESPAÑA. 1933

Realizó varias fotografías de las tres mujeres y de otro grupo en el que figuraban Sissie, una *matrone* y una *négresse*. Algunas fueron expuestas en 1935. Esta escena en particular resulta intrigante, ya que parece planeada. La mujer situada junto a la pared mantiene una postura extraña y mira al fotógrafo, quizá para preguntarle si es esa la pose que desea.



Cartier-Bresson aprendió pintura y jamás rompió del todo con su formación. La imagen del burdel es una composición que pretende mostrar a la mujer más joven alineada con la pared de azulejos situada tras ella. Se le ha pedido que las extremidades formen una diagonal como la de los azulejos y apenas lo ha logrado. Sostiene un cojín, que debió de usarse como punto de referencia. La mujer mayor tumbada sobre el suelo embaldosado quizá también fue colocada de esta manera por cuestiones de perspectiva. La pierna alzada establece un vínculo con la mujer del fondo. Los patrones rectilíneos caracterizan la zona superior de la imagen y los curvilíneos la inferior: Ozenfant, en *Art* (1928), denominó a esto «modalidades». Las mujeres recostadas se asemejan a los fornidos desnudos reclinados de algunas de las mejores composiciones de Fernand Léger de la década de 1920. Las siluetas de los niños en México también recuerdan a alguna composición de Léger de finales de los años veinte en la que aparecen diversas figuras de perfil. Independientemente de las localizaciones, Cartier-Bresson continuó sujeto a la experiencia artística parisina tal y como la había vivido durante los años veinte.



MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

1902-2002

Fue el más poético de los fotógrafos.

Álvarez Bravo prestó atención al folclore mexicano y al surrealismo, pero siempre siguió inclinaciones propias en lugar de metafísicas. Hombre sabio, citó el Talmud en sus últimos años: «Si quieres ver lo invisible, observa con atención lo visible». A lo que añadió: «Lo invisible siempre forma parte de la obra de arte que lo representa. Si no se aprecia lo invisible en la obra artística, esta no existe». No se sabe con certeza a qué se refiere con «lo invisible»: quizá a trascendentales pensamientos ocasionales sobre la condición humana o a simples pensamientos espontáneos. Pero por lo general considera que «lo invisible» es algo que saludamos al pasar o formular una frase, conscientes de que nunca llegaremos al fondo de la cuestión. Álvarez Bravo comenzó a fotografiar a mediados de la década de 1920 y continuó haciéndolo de manera intermitente toda la vida.

Niño orinando. 1927

En 1929, y siguiendo un consejo de su amiga Tina Modotti, envió un paquete de fotografías a Edward Weston para que las valorase. Weston tuvo que pagar el porte pero quedó impresionado, y esta imagen le gustó especialmente. Llegó a pensar que las fotos las había realizado Modotti. El orinal descascarillado armoniza con la tripa redonda del niño, y el chorro de orina sin duda resonaría en el recipiente. Los no circuncidados recordarán bien la sensación. Ya anciano, Álvarez Bravo comentó que la foto le recordaba a la estatua de *Manneken Pis* de Bruselas, que había visto en una postal.

PELUQUERO. Década de 1920

Se trata de una imagen documental que muestra un corte de pelo al aire libre. Encajaría entre los oficios franceses de 1900 que documentó Eugène Atget, si bien los franceses habrían sido más directos. En esta imagen no se aprecia ninguno de los rostros y tampoco se nos muestra lo que ocurre con detalle. En México, el peluquero solía preguntar al cliente: «¿Pared o paisaje?». Los más descarados miraban hacia la calle y los tímidos escogían la pared. En este caso tratamos sobre alguien que prefiere la privacidad.



La fotografía puede volverlo a uno inmortal o al menos hacer que continúe existiendo. Álvarez Bravo, por ejemplo, vio al peluquero y a su cliente, y comprendió que el hombre había tomado una decisión y se había delatado: era pobre y discreto. Lo que se nos ofrece es la percepción y, por un momento, somos uno con Álvarez Bravo, cuando se le ocurre la idea. Lo mismo pasa ante la otra fotografía y su armónica relación cóncavo/convexo y el satisfactorio alineamiento del líquido y la sombra. El espectador percibe, tal como ocurrió al fotógrafo, que la escena encaja durante un instante. Para que una foto sea tan sugerente como esta es necesaria cierta contención, ya que si hay en ella demasiados detalles solo se obtiene una muestra más de naturalismo.



MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Nacido en México D.F., Álvarez Bravo creció en un hogar que valoraba las artes desde la literatura hasta la pintura y la fotografía, pero la revolución de 1910 interrumpió su educación y, por motivos económicos, estudió contabilidad y trabajó en las oficinas del Tesoro. Su afición por el arte no desapareció y en 1924 se decantó por la fotografía tras haber conocido al fotógrafo alemán Hugo Brehme, cuyo *Mexico: Baukunst-Landschaft-Volksleben* apareció en 1925. Álvarez Bravo se trasladó a Oaxaca. Ya había visto de lejos a Edward Weston y a Tina Modotti, y conocía el trabajo de ambos por las revistas. En 1929 Diego Rivera le presentó a Modotti y cuando esta fue expulsada del país en 1930 como sospechosa de participar en el complot para asesinar al presidente, Álvarez Bravo ocupó su puesto de fotógrafo en la revista de Frances Toor, *Mexican Folkways*. La acompañó al tren y Modotti le regaló su cámara de fuelle de 8 x 10 pulgadas. Entre 1930 y 1931 trabajó de cámara en *Que viva México*, de Sergei Eisenstein. Todo ello sin abandonar su puesto en el Tesoro, que por fin dejó en el año 1932 para dedicarse exclusivamente a la fotografía.



CABALLO DE MADERA. 1928

El caballo queda parcialmente oculto y da la sensación de que se ha corrido la cortina lo justo para que se vea. Quizá quien estuviese sentado en la silla se alzó y movió la cortina. Se trata de un caballo para niños y de una silla para adultos. Y es que a Álvarez Bravo le gustaba crear alusiones mediante los atributos: lo mejor para captar la atención de un niño, pongamos por caso, y de un adulto. Edward Weston, que había realizado primeros planos de su lavabo en México, se sintió intrigado por el espacio y la estructura. En este caso, sin embargo, Álvarez Bravo destaca la revelación.

Dos pares de piernas. 1928-1929

ZAPATOS INIMITABLES, reza la inscripción. El anuncio está pintado a mano y aplicado en rectángulos sobre el fondo. La iluminación eléctrica, de Hubard & Bourlon, alumbrá más allá de la valla y proyecta su sombra en diagonal sobre el papel irregular. Aunque la idea consistía en reducir la escena a dos pares de piernas, subsiste la cuestión de los torsos desaparecidos. Se intuyen los apuros del diseñador en una escena en que lo único importante eran los zapatos.



Para Álvarez Bravo la fotografía estaba relacionada con el arte de la instalación que tenía lugar en teatros improvisados. En el escenario podían aparecer un par de piernas sin su cuerpo, leones de piedra o un caballo de madera. Los carnavales, circos, espectáculos ambulantes de venta de medicamentos y aquellas *fêtes foraines* que tanto apreciaban los contemporáneos franceses de Bravo eran una fuente de inspiración. La idea consistía en que uno, si era fotógrafo, también podía llenar su propio circo con toda una serie de acontecimientos distintos. Lo más importante del circo como modelo era que no tenía que estar completo: bastaba lo justo para montar un espectáculo. Por otro lado, la tendencia documental, promovida por las nuevas revistas ilustradas de las décadas de 1920 y 1930, hablaba en clave de archivos, estudios y cobertura. Álvarez Bravo, que trabajó para *Mexican Folkways*, era consciente de esa diferencia.

En 1934 conoció a Henri Cartier-Bresson en México D.F. y en marzo de 1935 expusieron juntos en el Palacio de Bellas Artes. En abril de 1935 participaron en la exposición de Julien Levy «Documentary & Anti-Graphic» celebrada en Nueva York, en la que también expuso Walker Evans. La referencia «anti-gráfico» pretendía indicar que los fotógrafos habían evolucionado desde la «nueva visión» de finales de los años veinte. Levy creía que representaban una nueva tendencia más involucrada con la vida real y mucho menos abstracta que la «nueva visión». Álvarez Bravo aportó 32 imágenes a la exposición y elaboró una lista de precios y títulos.



EL ENSUEÑO. 1931

Es una chica joven que quizá fantasee o simplemente mire algo que le ha llamado la atención en el patio de abajo. No debía de resultar cómodo apoyarse de ese modo en la estrecha barandilla metálica y no cuesta mucho, al menos mentalmente, ponerse en su lugar. Tiene la rodilla derecha encajada entre los barrotes y el pie sobre la barra inferior. Originariamente la fotografía se titulaba *El corredor*, en referencia al lugar donde se encuentra. En 1935 se tasó la fotografía en 50 dólares, una de las cuatro más caras.

El soñador. 1931

Quizá se trate de un sueño erótico, ya que tiene la mano izquierda sobre los genitales. Las nevaduras de la pared sugieren ascensión. En la lista de Álvarez Bravo de 1935 para la galería de Levy se titulaba simplemente *El dormilón*, e inicialmente se tasó en 30 dólares para rebajarse luego a 25.

Álvarez Bravo, al que solían llamar don Manuel por respeto a sus logros, se interesaba por «lo invisible», lo cual incluye el estado mental. La chica, por ejemplo, podría estar enamorada o fantaseando con la idea del amor. Su perplejidad se refleja en las cuadrículas solapadas que enmarcan el balcón, formando el tipo de recurso insinuante que Cartier-Bresson usó en algunas de sus fotos españolas y mexicanas de 1933 y 1934. Entre 1928 y 1930, Álvarez Bravo disfrutó con los montajes de carteles e imaginaria pintada que encontraba en la calle, y a partir de 1931 comenzó a relacionar esos materiales artificiales con la figura humana. Los títulos de sus fotografías fueron cambiando. Tendían a volverse más metafísicos, con ese simple durmiente convertido luego en soñador. Probablemente Álvarez Bravo consideraba que su colección fotográfica despertaba el pensamiento y por tanto las imágenes podían cambiar de significado si se pensaba en ellas. Lo cual evidencia que trabajaba basándose en una teoría del inconsciente: un impulso incorrectamente comprendido seguido de una encantadora incertidumbre sobre lo que está en juego. Tras décadas de reflexión, una imagen puede acumular todo tipo de interpretaciones y quizá hasta puede revelar afinidades con otras imágenes, especialmente cuando estas se compilan en libros y exposiciones. Y ese es parte del gran atractivo de la fotografía en la era psicológica.



Álvarez Bravo tuvo dificultades para ganarse la vida como fotógrafo. Principalmente hacía retratos y fotografías de cuadros para artistas. Al igual que el resto de los fotógrafos del mismo período probó suerte en la cinematografía: *Tehuantepec* en 1934 (una tragedia basada en un huelga de trabajadores). En 1933 conoció a Paul Strand, que trabajaba en la película *The Wave* cerca de Veracruz, en el golfo de Campeche al sur del país. Cerca de allí Álvarez Bravo fotografió su famoso *Obrero en huelga asesinado*. En 1936 dio clases una temporada en Chicago y posteriormente en la Academia San Carlos de México D.F. En 1934 la turbulenta política mexicana comenzó a serenarse con la elección de Lázaro Cárdenas, que introdujo reformas agrarias y fomentó el reconocimiento de los sindicatos.



SED PÚBLICA. 1933

El muchacho bebe de un grifo que alimenta un tanque de piedra. El pelo corto de la coronilla se orienta en el sentido de las agujas del reloj y los pliegues de la ropa contrastan con la oscuridad del fondo. A comienzo de las década de 1930 Álvarez Bravo se interesó por los fundamentos de la comida y la bebida.

Obrero en huelga asesinado. 1934

Las revueltas que duraron hasta la campaña electoral de 1934 terminaron en un baño de sangre. Aquí la sangre que brota de las heridas se ha filtrado en la tierra. La mano izquierda yace entreabierta a un lado. Sobre la cabeza cuelga un pedazo de tela triangular, como una representación del alma que abandona el cuerpo. Se trata de una muestra sistemática de la muerte como desaparición gradual de la vida, una pérdida de fuerza y de forma. A Álvarez Bravo le gustaba colocar en sus libros esta imagen junto a la del niño bebiendo. Entendía que el trabajador muerto podría interpretarse como sacrificio, incluso como un parte de un ritual, mitad cristiano y mitad azteca. En el antiguo México se sacrificaban vidas en honor de Tlaloc, el dios de la lluvia. El sacrificio era una transacción necesaria con los dioses. Se ha sacrificado al hombre para que el niño viva, quizá en una alegoría del progreso social.

En el México de Álvarez Bravo, la teología siempre estaba presente. En la década de 1920 la rebelión de Cristero trató de oponerse a la constitución liberal de 1917 y a la exclusión de la Iglesia de la vida política. Durante el período revolucionario hubo muchos mártires, entre los que se cuentan Pancho Villa y el líder campesino Emiliano Zapata. Álvarez Bravo recuerda ver cadáveres en las calles durante la revolución de 1910 y el sonido de los disparos.

La teología mexicana no era sencilla. Las viejas religiones parecían integrarse en la nueva. La asociación de Tlaloc con las víctimas sacrificadas evoca la vida de Cristo. Pero nadie que contemple las imágenes del obrero asesinado y del niño en la fuente las asociará con los dioses tradicionales mexicanos; pensará, más bien, en la vida de Jesús. El obrero incluso parece Cristo bajado de la cruz, sobre todo por la posición del brazo y de los dedos medio encogidos. El niño de la fuente también alude al cristianismo, ya que Pablo presentó a Cristo como una roca de la que bebían sus seguidores, una fuente en un paisaje rocoso.



MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Poco a poco Álvarez Bravo se labró una reputación. En 1938 conoció a André Breton, el surrealista francés, quien usó algunas de sus imágenes en un artículo publicado en *Minotaure* titulado «Souvenir du Mexique». La fotografía pura daba poco dinero y, durante una época, Álvarez Bravo tuvo un comercio fotográfico. Posteriormente retomó la cinematografía y la enseñanza, y durante unos dieciséis años (1943-1959) apenas desarrolló su proyecto personal. Los museos estadounidenses expusieron algunas de sus fotografías y en ocasiones las compraron: así la Eastman House de Rochester, Nueva York, se hicieron con cuarenta y cinco fotografías en 1957. John Szarkowski, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, publicó una en *The Photographer's Eye* en 1966. El Pasadena Art Museum de California compró sesenta y tres fotografías suyas en 1971, con lo que Álvarez Bravo se convirtió en uno de los artistas fotográficos mejor valorados. La gente ajena a ese círculo comenzó a interesarse por sus imágenes: especialmente Jane Livingston y Alex Castro para la Corcoran Gallery of Art de Washington, en una exposición celebrada en 1978.

Violín huichol. 1965

Esta naturaleza muerta muestra un violín y un arco apoyados sobre una precaria verja junto a un dogal y una madeja de cuerda. Como documento la foto destaca que en esta región los vaqueros tocan el violín. El instrumento está hecho de madera, igual que la cerca. El arco está hecho de madera y cedras, que lo relacionan con la cuerda y los aparejos que cuelgan del árbol. La disposición podría interpretarse como una alegoría: la cultura formada a partir de simples materiales naturales.



Sabemos mucho. Pero de casi todo ello, no demasiado en realidad. Parte se ha olvidado y parte no lo comprendimos correctamente o no captamos su significado. La fotografía tal y como la practican estos artistas da pie a una investigación de esa gran desconocida que es la conciencia. Durante la primera fase o primera inspección, se captan los motivos. Luego se conjetura y se comienza a pensar una cosa en relación con otra. Surgen entonces posibilidades que se consideran durante un momento. Por ejemplo, no hay nada en la imagen del violín que resulte concluyente, pero mientras se mira cada uno rebusca en su saco de anécdotas y dichos. Esa era la táctica empleada por Álvarez Bravo: una invitación encantadora a entrar en un laberinto creado por nosotros mismos.

