Siegfried Kracauer (1889-1966)

Siegfried Kracauer nace en Fráncfort del Meno en una familia de la pequeña burguesía judía. Estudia arquitectura e ingeniería y trabaja de arquitecto hasta 1920 cuando decide dedicarse a la escritura. Al estallido de la Primera Guerra Mundial se alista como voluntario en Munich. Entre los años 1921 y 1933 trabaja para el periódico liberal de izquierdas *Frankfurter Zeitung*, junto a Walter Benjamin y Ernst Bloch. Estudia con Georg Simmel, al que dedicará una monografía: *Una contribución a la interpretación de la vida intelectual de nuestra época*, y mantiene una fuerte relación con Theodor Adorno y con Leo Löwenthal.

A partir de 1925, influenciado por los escritos de Marx, avanza una crítica social materialista, y critica los intentos (Max Scheler) de reconstruir la imagen del mundo destruida por la secularización, en un trabajo de desmitologización que incluye también al capitalismo en su desarrollo cotidiano. En 1927 recoge un conjunto de artículos en *El ornamento de la masa*.

En 1930 se traslada a Berlín y publica su obra *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Auténtico trabajo sociológico, que tiene buena aceptación entre los críticos de la Escuela de Fráncfort. Kracauer observa este ejército de asalariados intercambiables entre sí, que no se reconocen como obreros pero con los que comparten el mismo destino, y cuyas necesidades modificaban la vida pública de Berlín –su punto de mira– donde era más extensa la situación de los empleados.

Tras el incendio del Reichstag (1933) junto a su esposa Lili Ehrenreich abandona Alemania y se exilia en París. En 1941 emigra a EE.UU. donde escribirá, ya en inglés, su obra más importante. En 1947 escribe *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. En 1960 publica su extensa obra *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Dos obras imprescindibles sobre el cine alemán y sobre el cine. En 1966, el año de su muerte, deja inacabada una teoría de la historia, *History. The last Things Before the Last*, crítica del discurso histórico de la reconstrucción ideológica, dogmática, ya hecha, del pasado.

Fotografía

Este estudio se basa en la premisa de que cada medio de expresión tiene una naturaleza específica, la cual estimula determinadas clases de comunicación en tanto que impide otras. Incluso los filósofos del arte, al ocuparse de lo que es el denominador común de todas las artes, no pueden dejar de referirse a la existencia y posible repercusión de dichas diferencias. Susanne Langer, en su libro *Philosophy in a New Key*, admite vacilantemente que «el medio en el

que de forma natural concebimos nuestras ideas puede restringirlas no sólo a determinadas formas sino también a ciertos campos.¹

Ahora bien: ¿cómo podemos averiguar la naturaleza del medio de expresión fotográfico? Una descripción fenomenológica, fundada en la penetración intuitiva, difícilmente nos conducirá al núcleo del asunto. Los movimientos históricos no pueden comprenderse mediante conceptos creados, por así decirlo, de la nada. El análisis debe partir más bien de las concepciones sobre la fotografía manifestadas en el curso de su evolución, que de una u otra manera reflejan las tendencias y costumbres actualmente en vigencia. Convendría ante todo, pues, estudiar las ideas y conceptos tal como han surgido históricamente.

Ahora bien, este libro no pretende ser una historia de la fotografía, ni tampoco de la cinematografía; bastará entonces, para nuestros fines, examinar sólo dos grupos de ideas sobre la fotografía: las que se sostuvieron durante las primeras etapas de su desarrollo y las nociones pertinentes actuales. Si se comprueba que los pensamientos de los pioneros y de los modernos fotógrafos y críticos giran más o menos en torno a los mismos problemas y las mismas cuestiones esenciales, ello apoyaría la proposición según la cual la fotografía tiene propiedades específicas, y reforzaría la premisa acerca de la naturaleza peculiar de los medios de expresión en general. Tales similitudes entre concepciones y tendencias de diferentes épocas son incluso previsibles, ya que los principios e ideas que contribuyen al surgimiento de una nueva entidad histórica no se esfuman una vez finalizado su período de gestación; por el contrario, es como si en el proceso de crecimiento y difusión, esa entidad estuviera predestinada a desplegar todas sus potencialidades. La teoría de la tragedia de Aristóteles sigue siendo un punto de partida válido para la interpretación. Una gran idea, nos dice Whitehead, «es como un océano espectral que irrumpe en las costas de la vida humana en sucesivas oleadas de especialización».²

Así, pues, la siguiente reseña histórica intenta suministrar las concepciones principales de las cuales dependerán las consideraciones sistemáticas posteriores.

Reseña Histórica

PRIMERAS CONCEPCIONES Y TENDENCIAS

Con el advenimiento de los daguerrotipos, algunas personas perspicaces tomaron plena conciencia de lo que, a su juicio, eran las propiedades específicas del nuevo medio de expresión, a las que unánimemente identificaron con la singular capacidad de la cámara para registrar y a la vez revelar la realidad física visible, o potencialmente visible. Hubo acuerdo general en que la fotografía reproduce la naturaleza con una fidelidad «equiparable a la naturaleza misma».³ Al manifestar su apoyo al proyecto de ley para la adquisición por parte del gobierno francés del invento de Daguerre, Arago y Gay-Lussac se maravillaban de la «exactitud matemática»⁴ y la «inimaginable precisión»⁵ de cada uno de los detalles que la cámara ponía de manifiesto, y predecían que con este medio de expresión saldrían beneficiados tanto la ciencia como el arte. Los corresponsables parisinos de los periódicos y revistas de Nueva York hicieron oír su voz llena de elogios hacia la inédita exactitud con que los daguerrotipos copiaban «las piedras bajo el agua al borde del arroyo»,⁶ o «una hoja muerta yaciendo en una cornisa»⁷. Y nada menos que Ruskin añadió su voz al coro de entusiastas para alabar el «sensacional realismo» de las pequeñas láminas con vistas de Venecia; «es como si un mago hubiera compendiado la realidad para transportarla hacia una tierra encantada», dijo.⁸ En su ardor, estos realistas del siglo XIX destacaban un punto esencial: que el fotógrafo debe

invariablemente reproducir, de algún modo, los objetos que se encuentran ante su lente; que carece, decididamente, de la libertad del artista para disponer las formas e interrelaciones espaciales al servicio de su visión interior.

El reconocimiento de la facultad registradora de la cámara vino acompañado de la aguda conciencia de su poder de revelación. Gay-Lussac insistió en que ningún detalle, «ni siquiera los más imperceptibles», podía escapar «al ojo y al pincel de este nuevo pintor».⁹ Ya en 1839 un cronista del *Star* neoyorquino observaba admirado que, vistas a través de una lente de aumento, las fotografías mostraban minucias que el ojo, por sí mismo, jamás habría descubierto.¹⁰ El escritor y médico norteamericano Oliver Wendell Holmes fue uno de los primeros en aprovechar las virtualidades científicas de la cámara. A comienzos de la década de 1860 descubrió que los movimientos de las personas al caminar, tal como los revelaban las fotografías instantáneas, diferían mucho de lo que habían imaginado los artistas, y basándose en estas observaciones criticó una pierna artificial que a la sazón gozaban de popularidad a la hora de solucionar el problema de los lisiados de la guerra civil. También otros científicos contribuyeron con sus aportaciones. En su libro *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), Darwin prefirió las fotografías a los grabados y las instantáneas a las posturas predeterminadas, aduciendo que a él le interesaba la verdad y no la belleza, y que no había duda de que las instantáneas transmitían las expresiones faciales más evanescentes y fugaces.¹¹

Muchos inventos célebres se gestaron casi inadvertidamente. La fotografía nació bajo una buena estrella, ya que apareció en un momento en que el terreno estaba bien preparado para ella. La comprensión de las funciones de registro y de revelación de este «espejo con memoria»¹² (o sea, su intrínseca tendencia realista) tuvo mucho que ver con el vigor con que las fuerzas del realismo atacaban a la sazón al movimiento romántico. En la Francia decimonónica, el auge de la fotografía coincidió con la difusión del positivismo, una actitud intelectual más que una escuela filosófica, que, compartida por muchos pensadores, condenaba la especulación metafísica en favor de un enfoque científico, y por ende armonizaba perfectamente con el proceso de industrialización en marcha.¹³

En el presente contexto, sólo nos interesan las consecuencias estéticas de esta actitud. La mentalidad positivista aspiraba a una representación fiel de la realidad, completamente impersonal, en el sentido de la máxima radical de Taine: «Quiero reproducir los objetos tal como son, o como lo serían aun cuando yo no existiese». Lo que contaba no era tanto la materia del artista o su imaginación, que fácilmente podía prestarse a engaño, como su ecuánime objetividad en la representación del mundo visible: de ahí que simultáneamente irrumpiera la pintura *en plain-air* (al aire libre), despojada de matices románticos.¹⁴ (Aunque, por supuesto, pese a su enfática insistencia en el respeto veraz de la realidad, la *bohème* intelectual¹⁵ esperaba que esa verdad sirviera a la causa de la revolución provisionalmente derrotada en 1848; pocos años más tarde, Courbet se llamó a sí mismo un «partidario de la revolución» y «un sincero amigo de la verdad real».¹⁶)

Era inevitable que este giro hacia el realismo en el arte —que cobró impulso con *Entierro en Ornans*, de Courbet (1850), y tuvo su breve apogeo tras el escándalo provocado por *Madame Bovary* (1857)— pusiera a la fotografía en el centro del debate.¹⁷ ¿Acaso no era la cámara un medio ideal para reproducir y penetrar la naturaleza sin distorsión alguna? Grandes científicos, artistas y críticos estaban ya dispuestos para comprender y admitir las peculiares virtudes de este nuevo medio de expresión.

Sin embargo, las ideas de los realistas toparon con una fuerte oposición, no sólo en el ámbito de los artistas sino también entre los propios fotógrafos. El arte, según sus detractores,

no se agota en el registro pictórico o fotográfico de la realidad: es algo más que eso; en efecto, introduce la creatividad del artista en la conformación del material que le es dado. En 1853, Sir William Newton sugirió que la imagen fotográfica podía y debía ser alterada de modo tal que el resultado se ajustase a «los principios reconocidos de las Bellas Artes».¹⁸ Esta sugerencia fue escuchada. No contentos con lo que, a su entender, constituía una mera copia de la naturaleza, numerosos fotógrafos intentaron realizar obras que, como sostuvo un crítico inglés, delineasen la Belleza en lugar de representar meramente la Verdad.¹⁹ Dicho sea de paso, los que expresaron y llevaron a cabo estas aspiraciones no fueron fundamentalmente los numerosos pintores que engrosaban las filas de los fotógrafos.

Salvo algunas honrosas excepciones, los «artistas-fotógrafos» de la época siguieron una tendencia que podría denominarse «formativa», ya que provenía de su impulso a componer con libertad hermosas figuras en lugar de registrar la naturaleza elemental. Pero, invariablemente, su creatividad se manifestó en fotografías que reflejaron los estilos y preferencias pictóricos más valorados en su época; conscientemente o no, imitaron el arte tradicional y no la inmediata realidad.²⁰ Así, el escultor Adam-Salomon, un excelente artista-fotógrafo, sobresalió en retratos que, a causa de su «iluminación rembrandtiana» y sus ropajes de terciopelo, consiguieron que Lamartine se retractase de su opinión inicial según la cual la fotografía no era otra cosa que un plagio de la naturaleza.²¹ Tras ver esos retratos, Lamartine afirmó con certidumbre que la fotografía ya era capaz de alcanzar, no menos que la pintura, las cumbres del arte.

Lo que había acontecido en un nivel relativamente alto arraigó con firmeza en los bajos fondos de la fotografía comercial: una pléyade de presuntos artistas-fotógrafos complacieron los gustos del *juste-milieu* (del término medio), que, hostil al realismo, seguía gustando de la pintura romántica y del idealismo académico de Ingres y su escuela.²² Aparecieron innumerables grabados que se aprovechaban del atractivo de las pinturas de género escenificadas de antemano, ya fueran históricas o no.²³ La fotografía pasó a ser una industria lucrativa, especialmente en el campo del retrato, donde Disdéri fijó una pauta que luego fue ampliamente adoptada por otros.²⁴ A partir de 1852, su *portrait-carte de visite* (retrato que servía como tarjeta de visita) le granjeó las simpatías de los pequeños burgueses, excitados ante la posibilidad de adquirir a bajo costo su efigie, un privilegio que hasta entonces había estado reservado a la aristocracia y a la acomodada clase media alta.²⁵ Como era de prever, también Disdéri predicó el evangelio de la belleza,²⁶ que se adecuaba a las necesidades del mercado. Bajo el Segundo Imperio, los fotógrafos profesionales, al igual que los pintores populares, sacrificaron la verdad en aras de la «pictoricidad» convencional, embelleciendo los rasgos de sus clientes menos agraciados.²⁷

Todo esto significa que esa preocupación por el arte llevó a los artistas-fotógrafos a descuidar (o, en algunos casos, a desafiar deliberadamente) las propiedades de su medio de expresión, tal como las percibían los realistas. Ya en 1843 los daguerrotipistas renunciaban a las exploraciones de la cámara en aras de los retratos más bien difusos.²⁸ Adam-Salomon comenzó a utilizar el retoque para obtener efectos artísticos²⁹ y Julia Margaret Cameron se valió de lentes de poca calidad para llegar al «espíritu» de la persona retratada sin la perturbadora interferencia de los detalles «accidentales».³⁰ Análogamente, Henry Peach Robinson alentaba el recurso a cualquier clase de «artificio, treta y conjuro» para que la belleza pictórica surgiera de «la mezcla de lo real y lo artificial».³¹

No ha de extrañar entonces que los adalides del realismo y sus adversarios se vieran envueltos en un animado debate.³² Esta famosa polémica, que llegó a su clímax en la segunda

mitad del siglo XIX sin que se alcanzara ninguna solución bien definida, descansaba en la creencia (común a ambas escuelas de pensamiento) de que las fotografías eran copias de la naturaleza. Pero allí acababa el acuerdo; las opiniones quedaban enfrentadas cuando se trataba de apreciar la significación estética de las reproducciones, que parecían haber sido producidas por la luz misma.

Es cierto que los realistas se abstuvieron de definir a la fotografía como un arte por derecho propio, y que los más extremistas se inclinaron a desacreditar por completo cualquier intención artística, y en cambio insistieron en que la incorruptible objetividad de la cámara constituía para el artista una preciosa ayuda. La fotografía, como dijo un crítico de mentalidad realista, le recuerda al artista la presencia de la naturaleza, y de ese modo le sirve como una fuente inagotable de inspiración.³³ Taine e incluso Delacroix se expresaron en términos semejantes; este último comparó la daguerrotipia con un «diccionario» de la naturaleza, y aconsejó a los pintores que lo consultasen diligentemente.³⁴

Como es natural, los del campo opuesto impugnaron la idea de que un medio limitado a la imitación mecánica pudiera provocar sensaciones artísticas o contribuir a alcanzarlas. Su desdén por este medio de expresión inferior estaba entremezclado con amargas quejas acerca de su creciente influencia, que, según ellos, daba pábulo al culto del realismo y por ende iba en detrimento del arte más elevado.³⁵ Baudelaire se burló de los artistas que idolatraban a Daguerre, sosteniendo que no hacían otra cosa que retratar lo que veían en vez de proyectar sus propios sueños.³⁶ Los artistas-fotógrafos compartían estos puntos de vista, pero con una diferencia: tenían la certidumbre de que la fotografía no debía limitarse forzosamente a ser una pura y simple reproducción. Argumentaban que era un medio que ofrecía al artista creador tantas oportunidades como la pintura o la literatura, siempre y cuando no se dejase inhibir por las peculiares características de la cámara, y en cambio utilizase cualquier «artificio, treta y conjuro» para alcanzar la belleza a partir de la materia prima fotográfica.

Todas estas argumentaciones y réplicas del siglo XIX nos parecen hoy algo secundarias. Ambos bandos, obnubilados por el ingenuo realismo en que se basaban, no llegaron a apreciar el tipo y grado de creatividad que puede intervenir en un registro fotográfico. Su perspectiva común les impedía penetrar en la esencia de un medio de expresión que no es ni imitación ni arte, en el sentido tradicional. Pero, por rancias que hoy nos resulten estas ideas, las dos tendencias divergentes a partir de las cuales surgieron y cobraron fuerza continúan vigentes.

CONCEPCIONES Y TENDENCIAS ACTUALES

De los dos campos en que se divide la fotografía moderna, uno sigue la tradición realista. Sin duda, el propósito de Taine de reproducir los objetos tal como son pertenece definitivamente al pasado; los realistas de hoy han aprendido; o reaprendido, que la realidad es lo que vemos. Pero, por muy conscientes que sean de ello, se parecen a sus colegas del siglo XIX en cuanto al hincapié que hacen en la capacidad de la cámara para registrar y revelar; como consecuencia, consideran que su misión como fotógrafos es hacer «la mejor enunciación posible de los hechos».³⁷ El difunto Edward Weston, por ejemplo, valoraba enormemente la singular precisión con la cual la fotografía instantánea registra en forma mecánica los detalles más pequeños y «la secuencia ininterrumpida de gradaciones infinitamente sutiles que van del blanco al negro»,³⁸ testimonio que tiene tanta mayor importancia, cuanto que el propio Weston se empeñaba a menudo en arrancar a la naturaleza composiciones abstractas. Es evidente que Weston se refiere más a las revelaciones que produce la cámara, que a la representación de

escenas familiares. Lo que hoy nos conmueve, pues, es el poder de este medio (tan intensificado por las innovaciones técnicas y los descubrimientos científicos) para descubrirnos nuevas dimensiones, hasta ahora insospechadas, de la realidad. Aunque el desaparecido László Moholy-Nagy tenía muy poco de realista, alabó los registros que captaban los objetos desde ángulos inusuales o las combinaciones de fenómenos que nunca se habían visto juntos; las fabulosas revelaciones de la micro y macrofotografía de alta sensibilidad, la penetración obtenida mediante las emulsiones infrarrojas, etc. La fotografía, declara, es «la llave maestra que abre las puertas hacia las maravillas del universo exterior.»³⁹ ¿Es ésta una exageración poética? El fotógrafo alemán Gustav Schenk, en su libro *Schoepfung aus dem Wassenropfen* (La creación a partir de una gota de agua), pone de manifiesto el diminuto universo contenido en un milímetro cuadrado de agua corriente: una sucesión interminable de formas tan fantásticas que parecen haber sido soñadas y no extraídas de la realidad.

Al mostrar así «Las maravillas del universo exterior», la fotografía realista ha asumido dos importantes funciones, impensables en sus anteriores etapas de desarrollo. (Esto puede explicar porqué, por ejemplo, la descripción que hace Moholy-Nagy del trabajo de la cámara contemporánea contiene una calidez y un sentimiento de participación que están ausentes de todas las declaraciones análogas del siglo XIX.)

En primer lugar, la fotografía moderna no sólo ha ampliado en grado considerable nuestra visión, sino que al hacerlo, la ha adaptado a la condición del hombre en la era tecnológica. Un rasgo notorio de esta situación es que los puntos de vista y perspectivas que determina con nuestras imágenes de la naturaleza durante largo tiempo se han vuelto relativos. En un sentido puramente físico, nos estamos moviendo con la mayor de las solturas y con una velocidad incomparable, de modo tal que las impresiones estables ceden su lugar a otras que se hallan en cambio permanente: las visiones a vista de pájaro de los paisajes terrestres se han convertido en algo corriente, y no hay un solo objeto que conserve una apariencia fija, definida y reconocible.

Lo mismo puede decirse de los fenómenos del plano ideológico. Entregados al análisis, pasamos revista y subdividimos en elementos comparables todos los complicados sistemas de valores que han llegado hasta nosotros en forma de creencias, ideas o culturas, limitando así su pretensión de poseer un carácter absoluto. Nos encontramos entonces cada vez más rodeados de configuraciones mentales que somos libres de interpretar a voluntad (cada una de las cuales irradia multitud de significados), a la vez que se debilitan las grandes ideas o creencias de las que emanan. De manera similar, la fotografía nos ha enfrentado efectivamente con la disolución de las perspectivas tradicionales. Piénsese en las múltiples fotos que reflejan aspectos inusitados de la realidad: la profundidad y la unidimensionalidad espacial se entrelazan extrañamente, y objetos en apariencia bien conocidos se convierten en estructuras inescrutables. En general, los fotógrafos realistas modernos han contribuido en gran parte a sincronizar nuestra visión con las actuales experiencias en otras dimensiones. Vale decir, nos han hecho percibir el mundo en que realmente vivimos, lo cual no es un logro pequeño, si se tiene en cuenta la resistencia inherente a nuestros hábitos de visión. De hecho, algunos de estos hábitos sobreviven tenazmente; por ejemplo, la predilección que muchos tienen hoy por las perspectivas amplias y las visiones panorámicas bien puede proceder de una era menos dinámica que la nuestra.

En segundo lugar, precisamente por hacer estallar las tradiciones perceptivas, la fotografía moderna ha asumido otra función: la de influir en el arte. Marcel Duchamp relata que en 1912, cuando estaba pintando su *Desnudo bajando una escalera*, los círculos artísticos parisienses estaban influidos por las fotografías estroboscópicas y por las sobreexposiciones con películas de alta

sensibilidad.⁴⁰ ¡Qué cambio en la relación entre fotografía y pintura! A diferencia de la fotografía decimonónica, que en el mejor de los casos constituía un auxiliar para los artistas ansiosos de ser veraces ante la naturaleza (concebida aún de acuerdo con las antiguas convenciones visuales),⁴¹ las exploraciones científicas de la cámara en las primeras décadas de nuestro siglo fueron fuente de inspiración para los artistas, quienes luego comenzaron a desafiar tales convenciones. Resulta paradójico que, de entre todos los medios de expresión, fuera la fotografía realista la que contribuyese así al nacimiento del arte abstracto; pero el mismo avance tecnológico que permitió a la fotografía actualizar nuestra visión, por decirlo así, dejó también su impronta en los pintores y los impulsó a apartarse de esquemas visuales que juzgaban obsoletos. Tampoco es, en definitiva, sorprendente que los logros de ambos medios de expresión coincidan hasta cierto punto. Los registros fotográficos y las abstracciones pictóricas contemporáneas tienen algo en común: ambos están a gran distancia de las imágenes que hayamos podido formarnos de la realidad en un época técnicamente más primitiva. De ahí el carácter «abstracto» de esos registros, y la superficial similitud que presentan con ciertas pinturas modernas.

No obstante, al igual que antaño, los impulsos formativos siguen rivalizando con los realistas. Aunque Moholy-Nagy se maravilla de las conquistas visuales de la fotografía utilizada a la manera realista y reconoce sin titubeos su impacto en el arte, le preocupa mucho más liberar a este medio de una «visión restringida de la naturaleza». Su idea principal es que debemos aprender a considerar la fotografía, al igual que la pintura, como «un instrumento ideal de expresión visual»⁴². «Queremos crear», exclama.⁴³

Por consiguiente, como también hizo Man Ray, aprovechó la sensibilidad de la placa fotográfica a la luz para producir composiciones en blanco y negro partiendo de un material deliberadamente controlado. Y todos los fotógrafos experimentales modernos proceden en esencia del mismo modo. Es como si les molestase tener obligaciones para con la naturaleza pura; como si pensasen que, para ser artistas, deben trabajar la materia prima que les ha sido dada produciendo creaciones de orden expresivo y no reproductivo. Utilizan, pues, y a menudo combinan, diversos artificios y técnicas (entre ellos los negativos, los fotogramas, la sobreexposición, solarización, la reticulación, etc.) a fin de conseguir imágenes definitivamente destinadas a exteriorizar lo que Leo Katz, un fotógrafo experimental, denomina «nuestras experiencias subjetivas, nuestras visiones personales y la dinámica de nuestra imaginación».⁴⁴ No hay duda de que estos experimentadores con mentalidad artística aspiran a dignificar los valores fotográficos; es significativo que se abstengan de emplear el retoque, considerándolo una intrusión en la presunta pureza de sus procedimientos de laboratorio.⁴⁵ Y sin embargo, son a todas luces los descendientes de los artistas-fotógrafos del siglo XIX. Por más que se nieguen a imitar los estilos y motivos pictóricos a la manera de sus predecesores, siguen pretendiendo hacer arte, en el sentido tradicional; sus productos podrían haber sido forjados siguiendo la pauta de las pinturas abstractas o surrealistas. Por otra parte, y de la misma manera que los primeros campeones del pictoricismo, tienden a dejar de lado las propiedades específicas de este medio de expresión. Es verdad que, en 1925, Moholy-Nagy todavía decía que las fotografías astronómicas y de rayos X prefiguraban sus fotogramas,⁴⁶ pero entretanto ha sido completamente cortado el cordón umbilical, débil de todos modos, que unía la fotografía realista con la experimental. Andreas Feininger afirma que deben suprimirse «los detalles superfluos y perturbadores» en aras de «la simplificación artística»; estipula que el objetivo de la fotografía como medio artístico «no es el logro de la mayor ‘ semejanza ’ posible con el tema representado, sino la creación de una obra de arte abstracta, en la que prime la composición y

no la documentación». ⁴⁷ Y no es el único en desestimar «las maravillas del universo exterior» en beneficio de la autoexpresión; en una publicación acerca del fotógrafo experimental Otto Steinert, su fotografía «subjetiva» es caracterizada como un alejamiento deliberado del punto de vista realista. ⁴⁸

Todo esto implica que el significado de la fotografía sigue siendo muy discutido. El gran debate del siglo XIX en torno a si la fotografía es o no un medio artístico, o al menos puede llegar a serlo, conserva aún su actualidad. Al abordar esta cuestión perenne, los realistas modernos titubean. En su afán de realzar las potencialidades artísticas de su medio, habitualmente llaman la atención hacia la capacidad de selección del fotógrafo, la cual de hecho puede explicar que las estampas sugieran su visión personal y sean ricas en satisfacciones estéticas. Pero, ¿se iguala por ello el fotógrafo con el pintor o el poeta? ¿Y es su producto una obra de arte, en el sentido estricto de la palabra? Estos problemas decisivos han provocado muchos exámenes de conciencia en el campo realista, y los testimonios afirmativos alternan con la resignación que el propio medio impone a sus adeptos. No encontramos esta ambivalencia entre los fotógrafos experimentales; ellos cortan el nudo gordiano insistiendo en que las visiones de una realidad azarosa, por hermosas que sean, jamás pueden ser consideradas arte. El arte comienza, aducen, donde concluye la dependencia respecto de condiciones incontrolables. Y al ignorar deliberadamente la función registradora de la cámara, Feininger y otros tratan de transformar la fotografía en el medio artístico que según ellos es.

Hacia fines de 1951, el *New York Times* publicó un artículo de Lisette Model en el que cargaba contra la fotografía experimental, pronunciándose a favor de una «aproximación directa a la vida». Las reacciones que despertó este artículo, publicadas en el mismo periódico, demuestran notoriamente que basta la menor provocación para revivir la hostilidad que existe entre los defensores del realismo y los de la creatividad libre de trabas. Una lectora que se autodefinía como «fotógrafa francamente experimental», escribió al periódico acusando a la señorita Model de limitar arbitrariamente la libertad que tiene el artista para usar su medio de expresión como le plazca. Un segundo lector apoyaba los puntos de vista de Model, basándose en el poderoso argumento de que «los fotógrafos trabajan mejor dentro de las limitaciones del medio». Y un tercer lector prefería no adelantar ninguna opinión, diciendo que «cualquier tentativa (...) de formalizar y de definir con nitidez la función de nuestro arte sólo puede conducir al estancamiento». ⁴⁹ Escaramuzas como éstas prueban que los beligerantes siguen tan distanciados como antes.

En conclusión, las concepciones y tendencias que estuvieron presentes desde los comienzos de la fotografía no se han modificado mucho en el curso de su evolución. (Sin duda, sus técnicas y contenidos sí variaron, pero de esto no debemos ocuparnos aquí.) A lo largo de toda la historia de la fotografía tenemos, por un lado, la tendencia al realismo, que culmina en el registro de la naturaleza y, por el otro, una tendencia formativa que aspira a la creación artística. Muy a menudo las aspiraciones formativas chocan con el deseo de representar la realidad, sobrepasándola durante el proceso. Así pues, la fotografía es el campo de batalla de dos tendencias que pueden entrar en conflicto. Este estado de cosas plantea problemas estéticos que pasaremos a examinar ahora.

Consideraciones sistemáticas

EL PRINCIPIO ESTÉTICO BÁSICO

Puede presumirse que los logros obtenidos con un medio de expresión concreto son tanto más satisfactorios estéticamente si se edifican a partir de las propiedades específicas de dicho medio. Expresando lo mismo desde el ángulo opuesto, un producto que por algún motivo contradice la esencia de su medio de expresión (por ejemplo, imitando efectos que son más «connaturales» de otro medio) es difícil que resulte aceptado; las antiguas estructuras de hierro, con todo lo que tomaron en préstamo de la arquitectura gótica en piedra, son tan irritantes como venerables. El influjo de las propiedades de la fotografía es, tal vez, el responsable de las actitudes e incongruentes realizaciones de algunos fotógrafos de inclinación fuertemente pictórica. Robinson, el precursor artista-fotógrafo que recomendaba sacrificar la verdad a la belleza, elogiaba al mismo tiempo, como si se viera impelido a ello, el inigualado verismo de este medio.⁵⁰ Aquí debe mencionarse también el dualismo de la obra de Edward Weston: devoto a la vez de la abstracción y del realismo, pagó tributo a la superioridad de este último sólo después de haberse percatado de su incompatibilidad mutua y de la inclinación dividida que él sentía hacia ambos.⁵¹

Pero este énfasis en las peculiaridades del medio da origen a serias objeciones, una de las cuales podría formularse así: las propiedades de un medio de expresión cualquiera impiden una definición breve. Es entonces inadmisibles postular dichas propiedades y emplearlas como punto de partida para un análisis estético. Lo que es adecuado para un medio no puede determinarse por adelantado de manera dogmática. Todo artista revolucionario es capaz de transgredir las especulaciones previas acerca de la «naturaleza» del medio de expresión al que pertenece su obra.

Sin embargo, la experiencia demuestra, por otro lado, que no todos los medios de expresión impiden con tanto vigor formular una definición de su naturaleza. Por consiguiente, podríamos disponer los distintos medios en un *continuum* de acuerdo con el carácter esquivo de sus propiedades. En un polo del *continuum* ubicaríamos, por ejemplo, a la pintura, cuyas variadas modalidades de aproximación parecen ser las que menos dependen de un material fijo y de factores técnicos. (El gran esfuerzo de Lessing, en su *Laocoonte*, por delinear los límites entre la pintura y la poesía, se vio perjudicado por su incapacidad para calibrar las posibilidades de estas dos artes, aunque ello no invalide su tentativa. Pese a que estos límites son casi intangibles, se hacen sentir cada vez que un pintor o un poeta procura trasladar a su propio medio enunciaciones efectuadas para otro.) «Hay muchas cosas hermosas convertidas en palabras», apunta Benvenuto Cellini, anticipándose en líneas generales a Lessing, «que no alcanzan tal nivel (...) cuando las ejecuta un artista».⁵² Que el teatro es más limitado que la pintura lo demuestra notoriamente una experiencia de Eisenstein. Cuando aún dirigía obras teatrales comprobó, a través de muchos ensayos y errores, que las condiciones de la puesta en escena no podían ampliarse infinitamente; que de hecho su índole inexorable le impedía poner en práctica sus propósitos artísticos, los cuales le exigían recurrir al cine, como único medio apto de expresión. De ahí que Eisenstein trocara el teatro por el cine.⁵³ Tampoco la novela, al menos en nuestra época, se presta fácilmente a cualquier uso; de ahí la recurrente búsqueda de sus rasgos esenciales. Ortega y Gasset la compara con «una cantera vasta pero finita».⁵⁴

Pero si existe un medio que ocupe legítimamente el polo opuesto al de la pintura, es la fotografía. Las propiedades de la fotografía, según las definieron desde el comienzo Gay-Lussac y Arago, son muy específicas, y no han perdido nada de sus efectos a lo largo de la historia. Por lo tanto, parece justificado aplicar el principio estético básico a este medio particular. (Como los géneros híbridos basados en la fotografía son prácticamente inexistentes, no se plantea el problema de su posible validez estética.)

El respeto por el principio estético básico tiene implicaciones respecto de: 1) el método con que el fotógrafo aborda su medio de expresión; 2) las afinidades de la fotografía, y 3) el particular atractivo de las fotografías.

EL MÉTODO FOTOGRÁFICO

El método del fotógrafo puede denominarse «fotográfico» si se ajusta al principio estético básico. Vale decir que si persigue un interés estético, debe acatar la tendencia realista en todas las circunstancias. Desde luego, este es un requisito mínimo; no obstante, al satisfacerlo tendrá al menos que producir fotografías acordes con el método fotográfico. Lo cual significa que el registro impersonal, totalmente objetivo, de una cámara es irreprochable desde el punto de vista estético, mientras que una composición por lo demás hermosa y quizás significativa puede carecer de calidad fotográfica. El acatamiento objetivo del principio básico tiene sus recompensas, sobre todo en el caso de aquellas imágenes que adaptan nuestra visión a nuestro entorno actual. No siempre las imágenes de esta clase son resultado de un empeño deliberado del fotógrafo por producir la impresión de una creación artística. De hecho, Beaumont Newhall se refiere a la «belleza» intrínseca de las fotografías aéreas en serie tomadas con cámaras automáticas durante la última guerra con propósitos estrictamente militares.⁵⁵ Se sobreentiende que esta particular variedad de la belleza es un producto complementario no intencionado, que nada agrega a la legitimidad estética de esas exploraciones mecánicas de la naturaleza.

Pero si las tomas objetivas son fieles al medio, parece natural imaginar al fotógrafo como «el ojo de la cámara», un hombre desprovisto de impulsos formativos, lo cual es, en general, la contrapartida exacta del tipo de artista proclamado en el manifiesto realista de 1856. Según este manifiesto, la actitud del artista hacia la realidad debe ser tan impersonal que pueda reproducir el mismo tema diez veces sin que en ninguna de las sucesivas copias aparezca la menor diferencia.⁵⁶ Así es como Proust concibe al fotógrafo en aquel pasaje de *El mundo de los Guermantes* en el mal, tras una larga ausencia, el narrador entra, sin haberse hecho anunciar, en la estancia de su abuela:

Yo me encontraba en la habitación o más bien no me encontraba todavía en la habitación puesto que ella no había advertido mi presencia. (...) De mi persona (...) sólo estaba presente el testigo, el observador vestido con abrigo y sombrero, el extraño que no pertenece a la casa, el fotógrafo que ha ido hasta allí para tomar una fotografía de lugares que jamás volverá a ver. En realidad, el proceso que mecánicamente se produjo en mis ojos cuando tuve ante mí la visión de mi abuela fue el de una fotografía. A nuestros seres queridos nunca los vemos sino como parte del sistema animado, del movimiento perpetuo de nuestro incesante amor por ellos; esto hace que antes de que nos alcancen las imágenes que sus rostros nos presentan, esas imágenes sean atrapadas en su torbellino y reubicadas en la idea que siempre hemos tenido de esos seres, obligándolas a adherirse a dicha idea, a coincidir con ésta. Si en la frente y en las mejillas de mi abuela yo estaba habituado a leer los rasgos más delicados y permanentes de su ánimo, y si cada mirada casual es un acto de nigromancia, cada rostro que amamos un espejo del pasado, ¿cómo podía yo dejar de soslayar lo que en ella se había alterado y desdibujado, cuando en los episodios más triviales de la vida diaria nuestro ojo, cargado de pensamiento, desdeña, como en una tragedia clásica, toda imagen que no contribuya al desarrollo del drama y sólo retiene aquello que pueda ayudar a convertir en inteligible su propósito? ...Yo, para quien mi abuela seguía siendo yo mismo, yo que, jamás la había visto salvo en mi propia alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de las cortinas transparentes de los recuerdos contiguos superpuestos, yo vi de pronto en nuestra sala, que formaba parte de un mundo nuevo, el del tiempo, sentada en el sofá, detrás de la lámpara,

rubicunda, gruesa y vulgar, enferma, perdida en sus propios pensamientos, siguiendo las líneas de un libro con ojos que parecían caducos, a una anciana abatida a quien yo desconocía.⁵⁷

Proust parte de la premisa de que el amor nos deja ciegos ante los cambios que sufre el objeto amado en el curso del tiempo. Es lógico, pues, que subraye el desapego emocional como la máxima virtud del fotógrafo. E insiste en esto comparándolo con el testigo, el observador, el forastero: tres tipos humanos presuntamente desvinculados de los sucesos que, por casualidad, ven. Pueden percibirlo todo porque nada de lo que ven está impregnado de recuerdos, que les atraparían y limitarían su visión. El fotógrafo ideal es todo lo opuesto al amante ciego; más bien se asemeja a un espejo neutro; se identifica con la lente de la cámara. Para Proust, la fotografía es el producto de una completa enajenación.

El carácter unilateral de esta definición es evidente, pero el contexto total en que se sitúa nos sugiere que a Proust le interesaba describir fundamentalmente un estado anímico en el cual el efecto de los recuerdos involuntarios empaña los fenómenos externos que éstos desencadenan. Y el deseo de contrastar, en beneficio de la claridad, este estado anímico con el del fotógrafo tal vez lo llevó a adoptar el credo de los realistas radicales del siglo XIX, según los cuales el fotógrafo (o para el caso cualquier otro artista) debe sostener un espejo delante de la naturaleza.

En realidad, no hay espejo alguno. Las fotografías no se limitan a copiar la naturaleza, sino que la metamorfosean, transfiriendo al plano los fenómenos tridimensionales, cortando sus lazos con todo lo que la rodea, y reemplazando su colorido por el blanco, el negro y el gris. Sin embargo, si algo se opone a la idea del espejo, no son tanto estas inevitables transformaciones (que podemos soslayar, porque pese a ellas las fotografías siguen preservando su carácter de obligadas reproducciones) como la forma en que adquirimos conocimiento de la realidad visible. Incluso el fotógrafo enajenado de Proust estructura de manera espontánea las impresiones que afluyen hacia él: las percepciones simultáneas de sus restantes sentidos, ciertas categorías formales de la percepción propias de su sistema nervioso, y, lo que no es menos importante, sus predisposiciones generales, lo impulsan a organizar la materia prima visual en el acto de la visión.⁵⁸ Y las acciones en que participa de este modo inconsciente condicionan fatalmente las imágenes que recoge.

Ahora bien: ¿qué ocurre con las fotografías objetivas que antes mencionábamos, esas estampas obtenidas de manera casi automática? En este caso, la estructuración queda a cargo del espectador. (Las fotografías de reconocimiento aéreo a las que aludía Newhall no se adaptan a los procesos convencionales de estructuración, puesto que sus formas no pueden ser identificadas y esto lleva al espectador a retroceder hacia la dimensión estética.) La objetividad, en el sentido del manifiesto realista, es inalcanzable. Y siendo así, no hay ninguna razón concebible por la cual el fotógrafo deba suprimir sus facultades formativas en aras de un intento, forzosamente fútil, de lograr dicha objetividad. Si sus opciones están regidas por la determinación de registrar y revelar la naturaleza, tiene pleno derecho a seleccionar el motivo, el encuadre, la lente, el filtro, la emulsión y el grano de acuerdo con su sensibilidad. O, mejor dicho, debe ser selectivo para trascender el requisito mínimo; porque es improbable que la naturaleza se le entregue si no la absorbe con todos sus sentidos bien despiertos y con todo su ser participando en el proceso. Así pues, la tendencia formativa no tiene por qué entrar en pugna con la tendencia realista. Por el contrario, puede contribuir a fortalecerla y consumarla, en una interacción de la cual no podían estar advertidos los realistas del siglo XIX. Contrariamente a lo que afirma Proust, el fotógrafo ve el «alma propia» de las cosas.

Pese a ello, Proust tiene razón al vincular el método fotográfico con un estado de enajenación. Por más que el fotógrafo que reconoce las propiedades de su medio de expresión rara vez procede (si es que alguna vez lo hace) con el desapego emocional que Proust le adjudica, tampoco puede exteriorizar libremente su visión interior. Lo que cuenta es la combinación «correcta» de sus fidelidades realistas y sus empeños formativos, una combinación en la que estos últimos, por muy desarrollados que estén, acaban renunciando a su independencia en favor de los primeros. Como afirma Lewis Mumford, el «impulso interior» del fotógrafo, «en vez de dispersarse en la fantasía subjetiva debe estar siempre acorde con las circunstancias externas». ⁵⁹ Algunos de los primeros artistas-fotógrafos, como Nadar, David Octavius Hill y Robert Adamson, sabían de qué manera establecer este precario equilibrio. Aunque estaban muy influidos por la pintura, su objetivo primordial era sacar a relucir los rasgos esenciales de la persona que presentaban; ⁶⁰ el carácter fotográfico de sus retratos, dice Newhall, debe atribuirse a «la dignidad y profundidad de su percepción». ⁶¹

Esto significa que la selectividad del fotógrafo está más próxima a la empatía que a la libre espontaneidad. Quizás quien más se asemeja al fotógrafo es el lector imaginativo empeñado en estudiar y descifrar un texto que se le escapa. De la misma manera que el lector, el fotógrafo es una persona versada; en su caso, el libro es la naturaleza. La «intensidad de su visión», sostiene Paul Strand, debe arraigar en «el respeto real por el objeto que tiene frente a él». ⁶² O para decirlo con las palabras de Weston, la cámara «proporciona al fotógrafo un medio para sondear profundamente la naturaleza de las cosas y presentar sus temas en función de su realidad básica». ⁶³ Debido al poder de revelación de la cámara, el fotógrafo tiene también algo de explorador; una curiosidad insaciable lo impulsa a vagabundear por territorios todavía no conquistados y capturar las extrañas figuras que en ellos aparecen. El fotógrafo convoca todo su ser, no para descargarlo en creaciones autónomas, sino para disolverlo en la sustancia de los objetos que lo rodean. Una vez más, Proust tiene razón: en este medio de expresión, la selectividad es inseparable de los procesos de enajenación.

Permítaseme incluir aquí una observación acerca del posible papel de la melancolía en la visión fotográfica. Sin duda, no es accidental que Newhall, en su *History of Photography*, mencione en dos ocasiones la melancolía en relación con una obra pictórica que se ajusta al espíritu fotográfico. Apunta allí que las fotografías tomadas por Marville en las casas y calles de París bajo el poder de Napoleón III tienen «la melancólica belleza de un pasado desvanecido»; ⁶⁴ y dice que las escenas de calles parisinas de Atget están impregnadas de «esa melancolía que una buena fotografía es capaz de evocar tan poderosamente» ⁶⁵ [Ilustración 1]. Ahora bien, la melancolía, como actitud interior del individuo, no sólo vuelve atractivos los objetos elegíacos sino que tiene otra consecuencia aun más importante: favorece la autoenajenación, lo que a su vez implica identificarse con toda clase de objetos. El individuo deprimido puede entregarse a las configuraciones incidentales de su entorno absorbiéndolas con una intensidad desinteresada, que ya no está regida por sus preferencias anteriores. La suya es una especie de receptividad que se asemeja a la del fotógrafo de Proust en el papel de forastero. Los directores cinematográficos han recurrido con frecuencia a esta íntima relación entre la melancolía y el método fotográfico, intentando convertir en algo visible ese estado anímico. He aquí una secuencia cinematográfica muy corriente: se ve a un sujeto melancólico vagabundear sin rumbo por las calles; mientras lo hace, su cambiante entorno toma la forma de numerosos planos yuxtapuestos de las fachadas de las casas, las luces de neón, los transeúntes solitarios, etc. Es

inevitable que el público relacione la aparición, al parecer inmotivada, de todas estas figuras con su congoja y su consiguiente enajenación.

La tendencia formativa puede debilitarse tanto que las fotos resultantes apenas cumplan con el requisito último, pero también puede tomar proporciones tales que amenace con eclipsar a la tendencia realista. En las últimas décadas, muchos fotógrafos notables se dedicaron a componer imágenes con el fin de explorar una determinada materia prima, proyectar las imágenes de su interior, o ambas cosas a la vez. Moholy-Nagy, refiriéndose a una foto de troncos de árboles que presentaban en su corteza huecos semejantes a ojos humanos, observó: «El surrealista suele *encontrar* en la naturaleza imágenes que expresan sus propios sentimientos».⁶⁶

Repárese en la fotografía del propio Moholy-Nagy titulada *Desde la antena de radio de Berlín* [Ilustración 2] y en ciertas composiciones abstractas (o casi abstractas) que, ante un examen más atento, se revelan como formaciones geológicas y rocosas, combinaciones poco convencionales de objetos, y otras cosas por el estilo [Ilustración 3].

En las fotos de este tipo, el equilibrio entre la empatía y la espontaneidad es bastante frágil: El fotógrafo que las produce no subordina sus impulsos formativos a sus propósitos realistas, sino que parece ansioso por manifestar ambos con igual vigor. Está animado, quizás sin darse cuenta, por dos deseos antagónicos: el de exteriorizar sus imágenes interiores y el de representar las formas exteriores. Sin embargo, para conciliarlos se apoya en coincidencias ocasionales entre esas formas e imágenes; de ahí la ambigüedad de tales fotografías, que son un verdadero *tour de force*. Un buen ejemplo es la de Mary Ann Dorr titulada *Sillas al sol* [Ilustración 4].⁶⁷ Por un lado, esta foto hace justicia a las propiedades del medio: no hay duda de la existencia de las sillas y de las sombras que arrojan sobre la arena. Por otro lado, tiene el evidente propósito de ser una creación artística: las sombras y las sillas nos impresionan como elementos de una composición libre, más que como objetos naturales.

Casos fronterizos e inciertos como éste conservan sin duda un carácter fotográfico si sugieren que sus creadores son fieles al texto de la naturaleza, pero pueden quizá perder ese carácter si prevalece la impresión de que los hallazgos del fotógrafo no hacen más que reflejar lo que de hecho ya conocía antes de aplicar su cámara al mundo externo; en tal caso, más que explorar la naturaleza, la utiliza para la promulgación pseudorrealista de su propia visión. Puede incluso llegar a prefabricar la anhelada coincidencia entre sus imágenes espontáneas y la realidad efectiva alterando levemente esta última.

El fotógrafo experimental tiende a traspasar la frontera marcada por esta fusión de propósitos divergentes. ¿Tienen aún sus productos la naturaleza propia de las fotografías? La fotogrametría o los rayógrafos prescinden de la cámara, y las realizaciones «creativas» que no lo hacen anulan de manera radical (al moldearla) la materia prima registrada que puede incorporárseles. Lo mismo puede decirse del fotomontaje.⁶⁸ Quizás sería mejor clasificar todas las composiciones de este tipo dentro de un género especial de las artes gráficas y no dentro de la fotografía propiamente dicha. Pese a sus obvias afinidades con ésta, en el fondo son muy distintas. En realidad, según hemos visto, los propios fotógrafos experimentales afirman que sus trabajos pertenecen a un medio peculiar de expresión, y que, siendo creaciones artísticas, no debe confundírselas con otros registros casi abstractos de la realidad, tal vez no menos atractivos desde el punto de vista estético.⁶⁹ Pero si bien estas creaciones no son registros puros, tampoco cabe incluirlas en la dimensión de la pintura o del dibujo. En una oportunidad, James Thrall Soby sostuvo respecto de ellas, que «no quedan bien cuando se las cuelga como

cuadros». ⁷⁰ Es como si el uso de la fotografía con fines estrictamente artísticos nos llevara a una suerte de tierra de nadie intermedia entre la reproducción y la expresión.

AFINIDADES

Las fotografías realizadas de acuerdo con el método fotográfico (cuando no haya confusión posible, podremos seguir denominándolas simplemente «fotografías») muestran ciertas afinidades que podemos presumir tan constantes como las propiedades del medio de expresión al que pertenecen. Cuatro de ellas merecen especial atención.

En primer lugar, la fotografía tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada. Las imágenes que nos impresionan como intrínsecamente fotográficas parecen perseguir el propósito de representar la naturaleza elemental, la naturaleza tal como existe con independencia de nosotros. Ahora bien, la naturaleza es particularmente «no escenificable si se manifiesta en configuraciones efímeras, que sólo la cámara es capaz de captar». ⁷¹ Esto explica el deleite que les causaban a los primeros fotógrafos temas tales como «la acumulación de polvo en el hueco de una moldura» ⁷² o «un casual destello de los rayos del sol» ⁷³ (vale la pena mencionar que Fox Talbot —a él pertenece esta exaltación de los destellos del sol— se sentía aun tan inseguro acerca de la legitimidad de sus preferencias que procuró otorgarles autenticidad invocando el precedente de la «escuela artística holandesa»). Ciertamente es que en el campo del retrato los fotógrafos interfieren con frecuencia en las condiciones dadas; pero en este campo los límites entre la realidad escenificada y la no escenificada son muy inestables, y el retratista que prepara un decorado especial o le pide a su modelo que incline un poco la cabeza bien puede estar tratando de poner de relieve las características más típicas de su cliente, tal como aparecen ante su lente. Lo que cuenta es su deseo de describir la naturaleza en lo que tiene de más característico, de modo tal que sus retratos parezcan autorrevelaciones casuales, «el instinto con la ilusión de vida». ⁷⁴ Si, por otro lado, el artista creativo que hay en él aventaja al lector imaginativo o al explorador curioso, inevitablemente sus retratos se incluirán entre esos ambiguos casos fronterizos de que nos ocupamos antes. No darán la impresión de estar demasiado compuestos en su iluminación y/o en su temática; ya no estarán atrapando la realidad en su fluir, sino que sentiremos que ordenan sus elementos en una estructura que recuerda a la de la pintura.

En segundo lugar, a raíz de esta preocupación por la realidad no escenificada, la fotografía tiende a poner el acento en lo fortuito. Los sucesos aleatorios son la sustancia misma de las tomas. «Queremos atrapar al vuelo todo lo que pueda presentarse inesperadamente ante nuestra vista y nos interese de algún modo», dijo un francés acerca de las fotografías instantáneas casi diez años antes de que aparecieran las primeras películas. ⁷⁵ De ahí el atractivo de las multitudes callejeras. Hacia 1859 los estereógrafos de Nueva York se aficionaron a la mezcla caleidoscópica de vehículos y de transeúntes, ⁷⁶ y algo después las instantáneas victorianas se recreaban en las mismas aglomeraciones informes. Marville, Stieglitz, Atget, todos ellos, como ya señalamos, reconocieron que la vida urbana era el principal tema de la fotografía contemporánea. ⁷⁷ Así, los sueños alimentados por las grandes ciudades se materializaban en registros pictóricos de encuentros casuales, extrañas superposiciones e increíbles coincidencias. Igualmente, aun los retratos más típicos debían conservar un carácter accidental, como si hubieran sido tomados sobre la marcha y vibraran aún en su existencia primitiva. Esta afinidad por lo azaroso implica, nuevamente, que este medio de expresión no favorece aquellas imágenes que parecen forzadas a conformar «una estructura compositiva obvia» ⁷⁸ (por supuesto, una cosa muy distinta son las fotografías de las composiciones inventadas por la propia naturaleza o derivadas de la realidad humana).

En tercer lugar, la fotografía tiende a sugerir lo interminable. Esto deriva del énfasis que pone en conjuntos fortuitos que representan fragmentos, más que totalidades. Una fotografía, ya sea un retrato o la imagen de una acción, tiene carácter de tal sólo si impide que tome forma la noción de acabado. Su marco establece un límite provisional; su contenido se refiere a otros contenidos que están fuera de ese marco; y su estructura designa algo inabarcable: la existencia física. A este algo, los autores del siglo XIX lo llamaron naturaleza o vida; y estaban convencidos de que la fotografía tenía que imprimir en nosotros su infinitud. Las hojas de los árboles, uno de los motivos favoritos de la cámara, no pueden escenificarse, se presentan en cantidad innumerable. En este aspecto, hay una analogía entre el método fotográfico y la investigación científica: ambos sondan un universo inagotable cuya totalidad nos elude eternamente.

En cuarto y último término, este medio de expresión manifiesta una afinidad por lo indeterminado, de la que Proust tenía aguda conciencia. En el pasaje que ya hemos citado en parte, Proust imagina también la fotografía de un profesor que sale del Instituto; en ella se nos muestra, dice Proust, «en lugar de la digna aparición de un profesor a punto de llamar a un coche de alquiler, su marcha vacilante, las precauciones que toma para no tropezar, la parábola de su caída, como si estuviera ebrio, o el suelo congelado a sus pies». ⁷⁹ La foto que Proust imagina no nos insinuará que debemos considerar al profesor un individuo poco digno; simplemente, nada nos dice acerca de su comportamiento general o de sus actitudes más típicas. Aísla de manera tan radical una postura momentánea, que la función de esta postura dentro de la estructura total de la personalidad del profesor queda librada a las conjeturas de cada cual. Esa postura se vincula con un contexto que no se nos proporciona en sí mismo. Las fotografías, nos quiere decir Proust, transmiten una materia prima sin definirla.

Sin duda, Proust exagera groseramente la indeterminación de las fotografías, tal como hace al hablar de su carácter deshumanizador. En realidad, el fotógrafo dota a sus imágenes de estructura y significado en la medida en que efectúa opciones deliberadas. Sus fotos registran la naturaleza y al mismo tiempo reflejan su tentativa de asimilarla y descifrarla. Sin embargo, igual que cuando señalaba la enajenación del fotógrafo, también aquí Proust está esencialmente en lo cierto, ya que por selectivas que sean las fotografías, no pueden negar su tendencia a lo inorgánico y a lo difuso, que las caracteriza como registros. Es, pues, inevitable que estén rodeados por un halo de significados múltiples y poco definidos. (A decir verdad, también la obra de arte tradicional es portadora de muchos significados; pero como surge de propósitos y circunstancias humanas interpretables, esos significados inherentes pueden corroborarse virtualmente, en tanto que los de la fotografía quedan por fuerza indeterminados debido a que ella está destinada a transmitir la propia naturaleza informe, la naturaleza en su condición de inescrutable. En comparación con una fotografía, cualquier pintura posee una significación relativamente definida. Por lo tanto, sólo en relación con el trabajo de la cámara cabe hablar de significados múltiples, significación vaga, etc.)

ATRATIVOS

Los productos de un medio de expresión de características tan evidentes y declaradas bien pueden ejercer atractivos específicos, distintos a los que ejercen los medios artísticos propiamente dichos. Cabe diferenciar tres atractivos de esta índole.

Newhall sostiene que, todos los temas como sabemos «pueden ser mal interpretados, distorsionados, falseados... y hasta nos deleitamos con ello de vez en cuando, pero este

conocimiento no socava nuestra fe implícita en la verdad del registro fotográfico». ⁸⁰ Esto explica una de las reacciones más habituales frente a las fotografías: desde la época de Daguerre, se las ha valorado como documentos cuya autenticidad es incuestionable. Baudelaire, que se burlaba de la decadencia del arte que había llevado a la fotografía, así como de sus pretensiones de llegar a ser un arte, admitía al menos que tiene el mérito de representar, y por lo tanto preservar, todas aquellas cosas transitorias merecedoras de ocupar un lugar en «los archivos de nuestra memoria». ⁸¹ Sería difícil, en verdad, subestimar la precoz popularidad de las fotos como *souvenirs*. Prácticamente no hay familia que no exhiba con orgullo un álbum atiborrado con las generaciones sucesivas de sus seres queridos situados en diversos ambientes. Con el paso del tiempo, estos *souvenirs* experimentan un importante cambio de significado. A medida que los recuerdos que encarnan se van diluyendo, aumenta su función documental; sus efectos como registros fotográficos eclipsan decididamente su atractivo original como recordatorios. Hojeando el álbum familiar, la abuela revivirá su luna de miel, en tanto que los nietos examinarán curiosos las extrañas góndolas, las vestimentas pasadas de moda y los viejos rostros de los niños que ellos no pudieron conocer. Y con toda seguridad gozarán con sus descubrimientos, señalando llamativas bagatelas que la abuela no advirtió en su momento. Pensemos también en la satisfacción que siente la gente al examinar una ampliación fotográfica de la cual emergen, uno por uno, detalles que permanecían insospechados en la copia original (y en la realidad). Esta es otra reacción muy típica frente a las fotografías. De hecho, tendemos a mirarlas con la confiada esperanza de detectar en ellas algo nuevo e inesperado, confianza que rinde tributo a la facultad reveladora de la cámara.

Por último, siempre se ha reconocido en la fotografía una fuente de belleza. Sin embargo, la belleza puede experimentarse de muy diferentes maneras. Quienes piensan que ninguna fotografía puede impresionarlos igual que una pintura coinciden, empero, en que la belleza de los retratos de Nadar, por ejemplo, o de las escenas que fotografió Brady en la guerra civil norteamericana, o de las calles parisinas captadas por Atget, es inseparable del hecho de que constituyen, más que creaciones autónomas, lecturas sensibles y técnicamente impecables. ⁸² En general, las fotografías tienen más probabilidades de ser hermosas cuanto más se ajusten al método fotográfico. Esto explicaría la frecuente observación que afirma que las imágenes que amplían nuestra visión no sólo nos gratifican como revelaciones de la cámara, sino que ejercen sobre nosotros un atractivo estético (sin que importe, por lo demás, que sean el resultado de una esmerada selección o productos puramente mecánicos, como las fotos de reconocimiento aéreo).

Fox Talbot decía que uno de los «encantos» de la fotografía consiste en que incluye cosas que el propio fotógrafo desconoce, cosas que él mismo debe descubrir en ellas. ⁸³ Análogamente, Louis Delluc, una de las figuras claves del cine francés después de la Primera Guerra Mundial, disfrutaba —con un goce estético— ante las sorprendentes revelaciones de las imágenes de su Kodak: «Esto es lo que me maravilla: debe admitirse que es inusual apreciar de súbito, en una película o en una placa, que cierto transeúnte que la lente de la cámara atrapó inadvertidamente tiene una expresión singular; que aquella señora X... preserva en fragmentos dispersos el secreto inconsciente de las posturas clásicas; y que los árboles, el agua, las telas, los bustos, sólo logran ese ritmo propio que tan bien conocemos por medio de movimientos desintegrados, cuya manifestación nos trastorna». ⁸⁴ En cierta medida, el valor estético de las fotografías parece derivar de su poder de exploración.

Así pues, en nuestra respuesta ante las fotografías, el deseo de saber y el sentimiento de belleza se alimentan mutuamente. Con frecuencia, las fotos irradian belleza en la medida en que satisfacen ese deseo. Además, al hacerlo penetrando en desconocidos espacios celestiales y en los recovecos de la materia, pueden brindarnos atisbos de formas hermosas en sí mismas.

LA CUESTION DEL ARTE

Llegados a este punto, vuelve a replantearse la controvertida cuestión de si la fotografía es o no es un arte. En su forma actual, esta polémica está fuertemente determinada por la renuencia de los paladines de la creatividad a soportar las limitaciones que el proceso fotográfico impone a sus ansias formativas. Para ellos, si un fotógrafo se atiene al método fotográfico es algo menos que un artista; se revelan contra el dócil sometimiento de aquél a la función de mero registrador. Según ellos, nadie caracterizó más agudamente esta cuestión que Moholy-Nagy, al definir al fotógrafo experimental como un artista que «no sólo selecciona lo que encuentra sino que... produce situaciones, introduce artificios hasta entonces insospechados y desdeñados, que para él contienen las condiciones necesarias de la expresión fotográfica».⁸⁵ El énfasis está puesto en la supresión de la realidad accidental en aras del arte. Barbara Morgan, que creó un universo propio con ayuda de los flash sincronizados y de las lámparas de alta velocidad, declara que está «agradecida a la luz artificial por la libertad creadora que otorga».⁸⁶

Pero aunque el concepto de arte o de creatividad que subyace en estas declaraciones es aplicable a las artes tradicionales, no hace justicia al alto grado de selectividad de que son susceptibles los registros fotográficos. Para ser más precisos, relega a un segundo plano el empeño singular, auténticamente formativo, del fotógrafo por representar aspectos significativos de la realidad física sin deformarla, de modo tal que la materia prima que él enfoca quede intacta y a la vez se vuelva transparente. Sin duda alguna, este empeño tiene implicaciones estéticas. Las densas arboledas de Stieglitz son una imagen memorable de la tristeza otoñal; las instantáneas de Cartier-Bresson captan expresiones faciales e interrelaciones extrañamente conmovedoras entre las figuras humanas y la arquitectura [Ilustración 5], y Brassai sabe cómo imprimir elocuencia a los muros y a los adoquines húmedos.

¿Por qué, entonces, reservar el término «arte» para las composiciones libres de los fotógrafos experimentales, que en cierto sentido están fuera de la jurisdicción de la fotografía propiamente dicha? Con esto se corre el peligro de apartar la atención de lo que realmente caracteriza a este medio de expresión. Tal vez sería mejor emplear el término «arte» de una manera más vaga, de modo que con él se abarque, aunque sea de forma inadecuada, todas las realizaciones dotadas de un auténtico espíritu fotográfico, vale decir, las fotografías que no son obras de arte en el sentido tradicional ni tampoco productos indiferentes a la estética. La sensibilidad que incorporan estas obras y la belleza que pueden inspirar justifican esta más amplia utilización del término.

Notas

1. Langer, *Philosophy in a New Key*, pág. 210.

2. Whitehead, *Adventures of Ideas*, pág. 27.

3. Extracto del discurso que pronunció Gay-Lussac en la Cámara de los Pares de Francia el 30 de julio de 1839, citado por Eder, *History of Photography*, pág. 242.

4. *Ibíd.*, pág. 242.
5. Extracto del discurso pronunciado por Arago en la Cámara de Diputados de Francia el 3 de julio de 1839, citado en *ibíd.*, pág. 235.
6. Newhall, *The History of Photography...*, págs. 17-18.
7. Newhall, «Photography and the Development of Kinetic Visualization», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, vol. 7, pág. 40. Este trabajo constituye una importante aportación a la historia de la fotografía instantánea, que, según Newhall (pág. 40), aún no ha sido escrita.
8. Ruskin, *Praeterita*, pág. 341.
9. Citado por Eder, *op. cit.*, pág. 341.
10. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 21.
11. Para las referencias a Oliver Wendell Holmes y Darwin, véase Newhall, «Photography...», *op. cit.*, págs. 41-42.
12. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 27.
13. Véase, por ejemplo, Ueberweg/Heinze, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, vol. 5, pág. 27.
14. Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, págs. 102-07. Para la cita de Taine, véase *ibíd.*, pág. 103. En su excelente estudio, Gisele Freund describe las tendencias sociales e ideológicas que influyeron en el desarrollo de la fotografía. Aunque su libro no está libre de los defectos propios del materialismo más trivial, este fallo secundario queda compensado por la riqueza del material que tomó como fuente.
15. *Ibíd.*, págs. 49, 53-57.
16. Hauser, *The Social History of Art*, vol. II, pág. 775.
17. *Ibíd.*, págs. 775-779; Freund, *op. cit.*, págs. 106-07
18. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 71.
19. *Ibíd.*, pág. 71.
20. Weston, «Seeing Photographically», *The Complete Photographer*, 1943, vol. 9, n. 49, pág. 3200.
21. Newhall, *op. cit.*, págs. 75-76; Freund, *op. cit.*, pág. 113.
22. Hauser, *op. cit.*, vol. II, pág. 778.
23. Freund, *op. cit.*, pág. 96
24. *Ibíd.*, pág. 12; Newhall, *op. cit.*, pág. 43.
25. Freund, *op. cit.*, págs. 78-79.
26. *Ibíd.*, pág. 92.
27. *Ibíd.*, págs. 83, 85, 90.
28. Newhall, *The History of Photography...*, págs. 71, 72.
29. *Ibíd.*, pág. 76.
30. *Ibíd.*, pág. 81.
31. *Ibíd.*, pág. 75.
32. *Ibíd.*, págs. 71-72; Freund, *op. cit.*, págs. 69,101.
33. Freund, *op. cit.*, págs. 107-08, 110-12.
34. *Ibíd.*, págs. 117-19.
35. *Ibíd.*, págs. 108-09.
36. *Ibíd.*, págs. 116-17.

37. Así lo hizo el pintor y fotógrafo Charles Sheeler en 1914; citado por Newhall, *The History of Photography...*, pág. 152.
38. Weston, *op. cit.*, pág. 3202. Véase también Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, pág. 22.
39. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, págs. 206-07, 210.
40. Newhall, *op. cit.*, pág. 218; Moholy-Nagy, *Malerei...*, pág. 27.
41. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, pág. 178.
42. *Ibíd.*, pág. 178.
43. Moholy-Nagy, *Malerei...*, pág. 22.
44. Katz, «Dimensions in Photography», *The Complete Photographer*, 1942, vol. 4, n. 21, pág. 1354.
45. Newhall, *op. cit.*, pág. 131.
46. Moholy-Nagy, *op. cit.*, pág. 24.
47. Feininger, «Photographic Control Processes», *The Complete Photographer*, 1942, vol. 8, n. 43, pág. 2802.
48. Schmoll, «Vom Sinn der Photographie», en Steinert, *Subjective fotografie*, 2; pág. 38.
49. «Reaction to creative Photography», *The New York Times*, 16 de diciembre de 1951.
50. Citado por Newhall, *The History of Photography...*, pág. 78, quien lo toma de H.P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 1869, pág. 109.
51. Newhall, *ibíd.*, págs. 157-58.
52. Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, pág. 285.
53. Eisenstein, *Film Form*, pág. 16.
54. Véase Ortega y Gasset, *la deshumanización del arte*.
55. Newhall, *op. cit.*, pág. 218. Véase Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, pág. 177.
56. Freund, *op. cit.*, págs. 105-6.
57. Proust, *Remembrance of things Past*, vol. I, págs. 814-815.
58. Sherif y Cantrell, *The Psychology of Ego-involvements*, *pássim*; por ejemplo, págs. 30, 33, 34; Arnheim, «Perceptual Abstraction and Art», *Psychological Review*, marzo de 1947, vol. 54, n. 2.
59. Mumford, *Technics and Civilization*, pág. 339.
60. Freund, *op. cit.*, pág. 59.
61. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 47.
62. *Ibíd.*, pág. 150.
63. Weston, *op. cit.*, pág. 3205.
64. Newhall, *op. cit.*, pág. 91.
65. *Ibíd.*, pág. 139.
66. Moholy-Nagy, «Surrealism and the Photographer», *The Complete Photographer*, 1943, vol. 9, n. 52, pág. 3338.
67. Estoy sumamente agradecido a Edward Steichen por hacer que me fijara en esta fotografía.
68. Véase Mumford, *Technics and Civilization*, pág. 339.
69. Véase Hajek-Halke, *Experimentelle Fotografie*, prefacio, pág. 14, Véanse también los artículos ya citados de Katz, Feininger y Schmoll.
70. Citado por Newhall, *The History of Photography...*, pág. 213.

71. Mumford, *op. cit.*, pág. 340.
72. Newhall, «Photography and the Development of Kinetic Visualization», *op. cit.*, pág. 40.
73. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 40; cita tomada de H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844, pág. 40.
74. Citado por Newhall (ibíd., pág. 144), a partir de una reseña realizada en 1921 por John A. Tennat sobre una exposición de Stieglitz en Nueva York.
75. Albert Londe, *La photographie instantanée*, París, 1886, pág. 139. Debo esta referencia a Beaumont Newhall, quien permitió generosamente que utilizara algunos de sus apuntes sobre la fotografía instantánea.
76. Newhall, «Photography of...», *op. cit.*, pág. 41.
77. McCausland, «Alfred Stieglitz», *The Complete Photographer*, 1943, vol. 9, n. 51, pág. 3321.
78. Newhall, *The History of Photography...*, pág. 126.
79. Proust, *op. cit.*, vol. 1, pág. 815.
80. Newhall, *op. cit.*, pág. 91.
81. Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1939, vol. 8, n. 1-2, pág. 82.
82. Véase Newhall, *op. cit.*, págs. 140-143.
83. Cita tomada por Newhall (*op. cit.*, pág. 182) de H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844, pág. 52.
84. Delluc. «Photographie», en Lapierre (comp.) *Anthologie du cinéma*, pág. 135.
*Valéry (*Degas, dance, dessin*, pág. 73) señala que en el caso del vuelo de los pájaros, las fotografías instantáneas vienen a corroborar las imágenes que aparecen en los grabados de artistas japoneses. Sobre las similitudes entre la fotografía instantánea y el arte japonés, véase Wolf-Czapek. *Die Kinematographie...* págs. 112-113. [Ed.]
85. Moholy-Nagy. *Vision in Motion*, pág. 209.
86. Newhall. *The History of Photography...* pág. 198; cita tomada de Morgan y Lester (comp.). *Graphic Graflex Photography*. 1948. pág. 218.

Lewis Mumford (1895–1990)

Escritor, filósofo, historiador, urbanista, profesor en diversas universidades de EE.UU., Lewis Mumford nace en Flushing, Long Island, N.Y. Su formación académica pasa por distintas universidades y se ve interrumpida por la enfermedad y por la Gran Guerra. De ésta saca su primera experiencia de crítica al progreso.

Acabada la guerra empieza una escritura preocupado por las cuestiones morales como pone de manifiesto en su biografía sobre Melville. Discípulo de Patrick Geddes, que será su gran influencia, desarrolla un pensamiento que integra ciencia y humanidades. Se interesa cada vez más por la arquitectura y la ordenación del territorio, y colabora asiduamente con Wright. En 1931 empieza a escribir una columna de crítica arquitectónica para el New Yorker, columna que no dejará hasta 1963. En 1934 publica Técnica y Civilización.

Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial son los más difíciles: la muerte de su hijo Geddes en el frente y el hecho de los bombardeos y de las bombas nucleares. Empieza una vida rural en Amenia, N. Y. Importante su aportación sobre la historia de la humanidad: critica las teorías en boga acerca de la naturaleza humana que sobreestiman la función que en el desarrollo humano ejercieron las primeras herramientas; nada hay de exclusivamente humano hasta que no aparece la simbolización y el lenguaje.

Crece su interés por la urbanización vinculada al proceso histórico, como aparece sobre todo en dos de sus libros La cultura en las ciudades, 1938 y La ciudad en la historia, 1961, y su interés por la tecnología, escribiendo dos libros ya clásicos, El mito de la máquina, 1967, y El pentágono del poder, 1970. El utopismo neotécnico de Técnica y Civilización deja paso a una crítica radical del progreso técnico. Con éste el hombre se convierte en un animal pasivo y sin finalidades y pasa a ser una pieza de la máquina.

Mumford muere en Amenia a los 94 años de edad.

La fotografía como medio y como símbolo

La historia de la cámara oscura, y de su producto, la fotografía, ilustra los dilemas típicos que han surgido en el desarrollo del procedimiento de la máquina y su aplicación a objetos de valor estético. Tanto los hechos de la máquina como sus posibles corrupciones son igualmente manifiestas.

Primeramente, las limitaciones de la cámara eran una salvaguardia para un uso de ella de manera inteligente. El fotógrafo, aún ocupado con difíciles problemas fotoquímicos y ópticos, no extrajo de la fotografía otros valores que los que rendía inmediatamente por la técnica misma, y como resultado los serios retratos de alguno de los primeros fotógrafos, en particular el de David Octavius Hill, de Edinburgo, alcanzaron un alto nivel de perfección: en realidad no ha sido superado muchas veces por ninguna de las obras posteriores. Al resolverse los problemas técnicos uno tras otro, gracias al uso de lentes mejores, de emulsiones más sensibles, de nuevas texturas de papel para sustituir las superficies brillantes del daguerrotipo, el fotógrafo se hizo más consciente de dispositivos estéticos de los temas que encontraba ante él, en vez de llevar adelante la estética de la luz, volvió tímidamente a los cánones de la pintura, y se empeñó en hacer que sus cuadros cumplieran ciertos conceptos previos de belleza como la concebida por los pintores clásicos. Lejos de exaltarse con la representación minuciosa y detallada de la vida, como el ojo mecánico la afronta, el fotógrafo de los años ochenta en adelante buscó mediante suaves lentes un impresionismo neblinoso, o cuidando la disposición

y la luz teatral intentó imitar las posturas y a veces los trajes de Holbein y Gainsborough. Algunos experimentadores llegaron hasta imitar en la fotografía impresa el borroso efecto del carboncillo o las líneas precisas del grabado. Esta recaída de procedimientos limpiamente mecánicos en una imitación artificial causó la ruina de la fotografía durante toda una generación. Fue lo mismo que la recaída en la técnica de la fabricación de muebles que empleaba la maquinaria para imitar las formas muertas de la antigua artesanía. Tras ello estaba el fracaso en entender la importancia estética intrínseca del nuevo medio mecánico con sus propias posibilidades peculiares.

Toda la fotografía, no importa el cuidado en la observación por parte del fotógrafo, o el tiempo empleado en la exposición real, es esencialmente una instantánea: es un intento de penetrar y capturar el único momento estético que se distingue por sí mismo entre los miles de composiciones fortuitas, no cristalizadas e insignificantes, que se presentan en el curso de un día. El fotógrafo no puede reorganizar su material a su gusto. Debe tomar el mundo como lo encuentra: todo lo más su modificación se limita a un cambio de posición o una alteración de la dirección y de la intensidad de la luz o en la distancia focal. Debe respetar y entender la luz del sol, la atmósfera, la hora del día, la estación del año, las posibilidades de la máquina, los procedimientos de revelado químico, pues el dispositivo mecánico no funciona automáticamente, y los resultados dependen de la correlación exacta del momento estético con los medios físicos apropiados. Pero mientras una técnica subyacente condiciona tanto la pintura como la fotografía, pues el pintor, también, debe respetar la composición química de sus colores y las condiciones físicas que les darán permanencia y visibilidad, la fotografía difiere de las otras artes gráficas en que el procedimiento está determinado en cada caso por las condiciones externas que se presentan por sí mismas: su impulso interno, en vez de ampliarse en fantasía subjetiva, debe estar siempre en armonía y en la clave de las circunstancias externas. En cuanto a las varias especies de montaje de la fotografía no son en realidad fotografía de ninguna clase sino una especie de pintura, en la que se usa la foto —como retazos de tejidos en colchas de fantasía— para formar un mosaico. Cualquier valor que pueda tener el montaje, deriva más bien de la pintura que de la cámara.

Aunque pueda ser para la pintura de primer orden, la foto de primera clase es quizá aún más rara. El grado de emoción y significado representado en la foto por la labor de Alfred Stieglitz en América es de un grado que raramente se supera allí. La mitad del mérito de Stieglitz se debe a su riguroso respeto por las limitaciones de la máquina y la sutileza con la que combina la imagen y el papel. No juega con trucos, ni con fingimientos, ni siquiera con los de ser insensible, pues la vida y el objeto tienen sus momentos suaves y sus aspectos tiernos; la misión del fotógrafo es esclarecer el objeto. Esta objetivización, esta clarificación constituyen importantes desarrollos en la mente misma: es quizá el primer hecho psicológico que surge de nuestra asimilación racional a la máquina. Ver cómo son, como si estuviesen ahí por vez primera, un barco cargado de emigrantes, un árbol del Madison Square Park, un pecho de mujer, o unas nubes bajando sobre unas montañas negras requiere paciencia y comprensión. Generalmente, saltamos por encima de estas cosas, las relacionamos con alguna necesidad práctica, o las subordinamos a algún deseo práctico: la fotografía nos da la posibilidad de reconocerlas en una forma independiente creada por la luz y la sombra y el matiz. La buena fotografía, pues, es una de las mejores educaciones con vistas a un sentido cabal de la realidad. Devolviendo al ojo, por otra parte tan preocupado con las abstracciones de lo impreso, el estímulo de las cosas vistas rotundamente como cosas, formas, colores, texturas, exigiendo para su disfrute una previa experiencia de la luz y la sombra, este procedimiento de la máquina en sí mismo neutraliza algunos de los peores defectos de nuestro ambiente mecánico. Es la esperanzada antítesis de una sensibilidad estética debilitada y segregada, el culto de la forma

pura, la que se esfuerza por ocultar al mundo que finalmente da forma y significado a sus más lejanos símbolos.

Si la fotografía se ha hecho popular otra vez en nuestros propios días, después de su primer, aunque algo sentimental, estallido en los años ochenta, es quizá porque, como un inválido que recobra la salud, estamos encontrando un nuevo deleite en ser, ver, tocar y sentir; porque en un ambiente rural o neotécnico la luz del sol y el aire puro que lo hacen posible están presentes; porque también hemos aprendido al fin la lección de Whitman y miramos con un nuevo respeto el milagro de nuestros dedos cruzados o la realidad de una brizna de hierba: la fotografía no es menos efectiva cuando está tratando con cosas tan sencillas: El despreciar la fotografía porque no puede conseguir lo que consiguieron El Greco o Rembrandt o Tintoretto es como descartar la ciencia porque su visión del mundo no es comparable con las visiones de Plotino o las mitologías del hinduismo. Su virtud reside precisamente en el hecho de haber conquistado otro sector completamente diferente de la realidad. Pues la fotografía, finalmente, da el efecto de permanencia a lo transitorio y efímero: la fotografía —y quizá sólo ella— es capaz de habérselas y de presentar adecuadamente los aspectos complicados, interrelacionados de nuestro ambiente moderno. Como historias de la comedia humana de nuestros tiempos, las fotos de Atget, en París, y de Stieglitz, en Nueva York, son únicas como drama y como documento a la vez: no sólo comunican la forma verdadera y el toque de nuestro ambiente, sino que con el ángulo de visión y el momento de la observación arrojan una luz oblicua sobre nuestras vidas íntimas, nuestras esperanzas, nuestros valores, nuestros humores. Y este arte, entre todas las artes, es quizá el más ampliamente usado y el más disfrutado: el aficionado, el especialista, el fotógrafo de reportaje y el hombre corriente, todos han participado en esta experiencia de abrir los ojos, y en este descubrimiento de ese momento estético que es propiedad común de toda experiencia, en todos sus diferentes niveles desde el sueño sin regla a la acción bruta y a la idea racional.

Lo que se ha dicho de la fotografía se aplica aún más al cine. En su primera explotación el cine demostró su calidad única, la posibilidad de abstraer y reproducir objetos en movimiento: las sencillas carreras y persecuciones de las primeras películas apuntaron el arte en la dirección justa. Pero en el siguiente desarrollo comercial fue un tanto degradada con el intento de convertirla en el vehículo de un cuento, de una novela o de un drama: una mera imitación en el aspecto visual de artes totalmente diferentes. Por ello debe uno distinguir entre la película como un medio indiferente de reproducción, menos satisfactorio, por varias razones, que la producción directa en el teatro, y la película como arte con todos sus derechos. La gran realización de la película ha sido la presentación de la historia o de la historia natural, las secuencias de la actualidad, o su interpretación del reino íntimo de la fantasía, como en las simples comedias de Charlie Chaplin, René Clair y Walt Disney. A diferencia de la fotografía, se reúnen en la película los extremos del subjetivismo y de la realidad de los hechos. *Nanook del Norte*, *Chang*, *El acorazado Potemkin*, estas películas lograron su efecto dramático a través de su interpretación de una experiencia inmediata y de un elevado complacerse en la actualidad. Su exotismo era completamente accidental: un ojo igualmente bueno hubiera conseguido el mismo orden de acontecimientos significativos en la rutina del día de trabajo de un guardián del metropolitano o de un peón de una fábrica. En verdad, las imágenes más interesantes son las de los noticiarios de actualidades —a pesar de la insoportable trivialidad de los locutores que los comentan.

Ninguna trama en el antiguo sentido dramático, sino secuencias históricas y geográficas, es la clave para la disposición de estas nuevas composiciones cinéticas: imágenes de sueño, pasaje de objetos, organismos, a través del tiempo y del espacio. Constituye un desgraciado accidente social —como ha ocurrido en tantos otros departamentos de la técnica— que este arte haya

sido groseramente desviado de su propia función por la necesidad comercial de crear exhibiciones sentimentales para una población emocionalmente vacía, «metropolitanizada», que vivía por sustitución los besos, y los cócteles, los crímenes y las orgías y los asesinatos de sus ídolos-fantasmas. Pues la película simboliza y expresa mejor que cualquiera de las artes tradicionales nuestro cuadro mundial moderno y las concepciones esenciales del tiempo y del espacio que forman parte de la experiencia no formulada de millones de personas para las cuales Einstein o Bohr, Bergson o Alexander apenas si son siquiera nombres.

En la pintura gótica puede uno recordar que el tiempo y el espacio eran sucesivos y no relacionados: lo inmediato y lo eterno, lo próximo y lo lejano, estaban confundidos; la fiel ordenación del tiempo de los cronistas medievales queda destruida por el amontonamiento de sucesos presentados y por la imposibilidad de distinguir entre lo que es de oídas y la observación, y entre el hecho y la conjetura. En el Renacimiento, el espacio y el tiempo estaban coordinados dentro de un sistema sencillo; pero el eje de los acontecimientos permanecía fijo, por así decirlo, dentro de un marco establecido a una distancia determinada del observador, cuya existencia con referencia al sistema se daba por sentada de manera inocente.

Hoy, en el cine, que simboliza nuestras percepciones y sentimientos, el tiempo y el espacio no están coordinados meramente en su propio eje, sino en relación con un observador, el cual por sí mismo, por su posición, determina en parte el cuadro, y ya no está fijo, sino que es también susceptible de movimiento. La película, con sus primeros planos y sus vistas sinópticas, con sus acontecimientos cambiantes y su ojo de la cámara siempre presente, con sus formas espaciales siempre mostradas a través del tiempo, con su capacidad por representar objetos que se interpenetran, y por colocar ambientes distantes en inmediata yuxtaposición —como ocurre en la comunicación instantánea— con su habilidad, en fin, para representar elementos subjetivos, distorsiones, alucinaciones, es hoy el único arte que puede representar con algún grado de concreción una visión del mundo que emerge y que diferencia nuestra cultura de todas las que la precedieron.

Incluso con temas flojos y triviales, el arte enfoca intereses y capta valores que las artes tradicionales deja sin tocar. Sólo la música hasta ahora ha representado el movimiento a través del tiempo; pero la película sintetiza el movimiento a la vez a través del tiempo y del espacio y en el hecho mismo que puede coordinar imágenes visuales con sonido y dar ambos elementos desde los límites de un espacio aparente y un lugar fijo, contribuye algo a nuestro cuadro del mundo que no nos es dado por completo en experiencia directa. Utilizando nuestra experiencia directa en el tren y el auto, la película recrea en forma simbólica un mundo que por otra parte está más allá de nuestra directa percepción o alcance. Sin ninguna noción consciente de su destino, la película nos presenta un mundo de organismos interpenetrantes y que influyen unos contra otros: lo que nos permite pensar en un mundo con un mayor grado concreto. Esto no constituye un pequeño triunfo en la asimilación cultural. Aunque se haya usado tan estúpidamente, la película se anuncia, sin embargo, como el arte más importante de la fase neotécnica. Gracias a la máquina tenemos nuevas posibilidades de entender el mundo que hemos ayudado a crear.

Pero en las artes está claro que la máquina es un instrumento con múltiples y conflictivas posibilidades. Puede utilizarse como un sustituto pasivo para la experiencia; puede usarse para falsificar formas más antiguas de arte; también puede utilizarse, por derecho propio, para concentrar e intensificar y expresar nuevas formas de experiencia. Como sustitutivo de experiencia primaria, la máquina no tiene valor: en verdad es empobrecedora. Lo mismo que el microscopio es inútil a menos que el ojo sea penetrante, de la misma manera nuestros aparatos mecánicos en las artes dependen para su éxito de la debida cultura de las aptitudes orgánicas, fisiológicas y espirituales que se encuentran bajo su uso. No puede usarse la máquina como un

atajo para escapar a la necesidad de la experiencia orgánica. Waldo Frank planteó muy bien el problema. «El arte —dice— no puede convertirse en un lenguaje, y con ello en una experiencia, a menos que se practique. Para el hombre que toca, una reproducción mecánica de música puede representar mucho, puesto que ya tiene una experiencia que asimilar. Pero cuando la reproducción se convierte en la norma, los pocos músicos ejecutantes llegarán a ser más aislados y estériles, y la capacidad de oír música desaparecerá. Lo mismo ocurrirá con el cine, la danza y hasta el deporte.»

Mientras en la industria la máquina puede sustituir al ser humano cuando ha sido reducido a un autómatas, en las artes la máquina sólo puede ampliar y profundizar las funciones originales y las intuiciones del hombre. En la medida en que el fonógrafo y la radio descartan el impulso de cantar, en la medida en que la cámara elimina el impulso de ver, en la medida en que el automóvil evita el deseo de andar, la máquina conduce a una condición funcional que está a un paso de la parálisis. Pero en lo que se refiere a la aplicación de los instrumentos mecánicos a las artes, no es la máquina lo que debemos temer. El peligro mayor está en el fracaso de integrar las artes mismas con la totalidad de nuestra experiencia vital: el triunfo perverso de la máquina sigue automáticamente a la abdicación del espíritu. El asimilar conscientemente la máquina es un medio de reducir su omnipotencia. No podemos, como ha dicho justamente Karl Buecher, «abandonar la esperanza de que será posible unir la técnica y el arte en una unidad rítmica superior que devuelva al espíritu la afortunada serenidad y al cuerpo el armonioso cultivo que se manifiestan en su más alto grado en los pueblos primitivos». La máquina no ha destruido esta promesa. Por el contrario, con el mayor cultivo más consciente de las artes de la máquina y con una mayor selectividad en su uso, uno ve el empeño de su más amplio cumplimiento en toda la civilización. Pues en el fondo de este cultivo debe estar la experiencia directa e inmediata del mismo vivir: debemos ver, sentir, tocar, manipular, cantar, bailar, comunicar directamente antes de que podamos extraer de la máquina algún apoyo ulterior para la vida. Si estamos vacíos antes de empezar, la máquina sólo nos dejará más vacíos aún; si somos pasivos e impotentes para empezar, la máquina sólo nos dejará más débiles aún.