

Tres escritos*

Paul Strand

Fotografía

La fotografía, que hasta ahora es la primera y única aportación valiosa de la ciencia a las artes, encuentra su *raison d'être*, al igual que los demás medios, en la cabal singularidad de recursos. Se trata de la total objetividad sin adjetivos. A diferencia de las otras artes que en realidad son antifotográficas, esta objetividad es la esencia misma de la fotografía, su aportación y a la vez su limitación. Y del mismo modo en que la mayoría de los trabajadores en los otros medios han confundido por completo las inherentes cualidades de sus respectivos medios, así los fotógrafos, acaso con la excepción de dos o tres, no se han formado una idea del medio fotográfico. La completa fuerza potencial de todo medio depende de la pureza de su empleo, y cualquier intento de mezcla acaba por crear cosas muertas, como el grabado a color, la pintura de fotografías y, en la fotografía, la impresión caucho, al óleo, etcétera, donde la introducción del trabajo manual y de la manipulación no son sino expresión de un deseo impotente de pintar. Esta misma falta de entendimiento y de respeto por los materiales de parte de los propios fotógrafos explica directamente la consecuente falta de respeto por parte del público inteligente, y que la noción de fotografía sea más que una pobre excusa de la impericia para hacer otra cosa.

Por lo tanto, el problema del fotógrafo es ver con claridad las limitaciones y, al mismo tiempo las cualidades potenciales de su medio, pues precisamente la honestidad, no menos que la intensidad de la visión, es aquí un prerrequisito para la expresión viva. Esto significa un verdadero respeto para la cosa que tiene ante él expresada en términos de *chiaroscuro* —siendo que el color y la fotografía no tienen nada en común—, por medio de



* Estos tres escritos fueron tomados de la entrega de junio de 1917 de la revista *Camera Work: Fotografía*; de la entrega de mayo de 1922 de la revista *Manuscripts*, si bien antes se imprimió de manera privada en la ciudad de Nueva York con fecha del 14 de febrero de 1921: *Alfred Stieglitz y una máquina*, y de la entrega de noviembre de 1922 de la revista *Broom: la fotografía y el nuevo dios*. Recopilación y traducción de Antonio Saborit.

un rango de valores tonales casi infinitos situados más allá de la pericia de la mano del hombre. La cabal comprensión de lo anterior se logra sin trucos ni manipulaciones en el procesamiento, sino por medio de métodos fotográficos directos. En la organización de esta objetividad participa el punto de vista del fotógrafo hacia la vida, donde es inevitablemente necesaria una concepción formal surgida de las emociones, del intelecto, o de ambos, antes de hacer una exposición, tal y como el pintor antes de poner su pincel sobre el lienzo. Los objetos pueden organizarse para expresar las causas de las cuales son efecto, o pueden usarse como formas abstractas para crear una emoción que no está relacionada con la objetividad como tal. Esta organización se desarrolla ya sea por medio del movimiento de la cámara en relación con los objetos mismos o por medio de su organización total; pero aquí, como en todo, la expresión es simplemente la medida de una visión, llana o profunda según el caso. La fotografía no es más que un nuevo camino que parte de un rumbo distinto, pero sigue un objetivo común que es la vida.

No obstante el hecho de que *Camera Work* haya ofrecido al mundo el total desarrollo de la fotografía en una forma singularmente hermosa y perfecta, tanto en concepción como en presentación, no existe una verdadera conciencia, aún entre los fotógrafos, de lo que en realidad ha sucedido: que Estados Unidos ha sido expresado en términos de Estados Unidos sin la influencia exterior de las escuelas de arte de París o de sus sucedáneos diluidos. Este desarrollo abarca un periodo comparativamente breve de sesenta años, aunque no se dio un movimiento verdadero sino hasta los años que van de 1895 a 1910, época en la que un intenso renacer del entusiasmo y de la energía se manifestó por el mundo. Más aún, este renacimiento encontró su logro estético más alto en Estados Unidos, donde un pequeño grupo de hombres y mujeres trabajaron con un honesto y sincero propósito, algunos instintivamente y pocos de manera consciente, pero sin ningún fondo de fórmulas fotográficas o gráficas, y mucho menos con ideas claras y preconcebidas de lo que es y no es el arte; esta inocencia fue su verdadera fortaleza. Todo lo que querían decir debieron elaborarlo por medio de sus propios experimentos: nació de la vida real. Del mismo modo los creadores de nuestros rascacielos tuvieron que encarar la circunstancia similar de la falta de precedentes, y fue por medio de la misma necesidad de crear una forma nueva, tanto en arquitectura como en fotografía, que se vitalizó la expresión resultante. ¿En qué otro medio la fabulosa energía y la fuerza potencial de Nueva York se ha expresado mejor que en las fotografías directas de Stieglitz? ¿En dónde hay un sentimiento más sutil, el reverso de todo esto, que en la tranquila sencillez de la vida en un pueblo norteamericano, tan elocuentemente

¿En qué otro medio la fabulosa energía y la fuerza potencial de Nueva York se ha expresado mejor que en las fotografías directas de Stieglitz?

La historia de la fotografía, pese a sus numerosos y diversos incidentes, es sobre todo el registro de una serie de equívocos y malentendidos, de tanteos y luchas inconscientes.

sugerido en las primeras obras de Clarence White? ¿En qué pintura hay más originalidad y penetración de visión que en los retratos de Steichen, Käsebier y Frank Eugene? También otros le han dado belleza al mundo, sólo que estos trabajadores —junto con el gran escocés David Octavius Hill, cuyos retratos realizados en 1860 no han sido superadas— son los importantes creadores de una tradición fotográfica viva. Ellos serán los amos tanto de Europa como de América, debido a que por un interés intenso en la vida de la que verdaderamente eran parte, a través de la expresión nacional lograron una expresión universal. No obstante la indiferencia, el desprecio y la seguridad de poca o ninguna paga, siguieron adelante, al igual que otros lo habrían hecho, aun cuando su trabajo parece condenado a una oscuridad temporal. Las cosas que hacen siguen siendo las mismas; lo que mueve es el testimonio de la fuerza motriz.

La existencia de un medio es a fin de cuentas su justificación absoluta, y si necesita a todos y cada uno de los medios, como muchos parecen pensar, la comparación de potencialidades resulta inútil e irrelevante. Que una acuarela sea inferior a un óleo, a un dibujo, a un grabado o a una fotografía no tiene relevancia. Señal de impotencia es tener que despreciar algo para respetar algo más. Mejor aceptemos con gusto y gratitud todo aquello por medio de lo que el espíritu del hombre busca una más cabal e intensa auto-realización.

Alfred Stieglitz y una máquina

En Anderson Galleries, Calle 59 y Avenida del Parque, hay una muestra de fotografía, la obra de la vida del señor Alfred Stieglitz, la cual abarca un periodo de casi cuarenta años de experimentación y reflexión constantes. Como análisis y síntesis cabal de una máquina, la cámara, así como de los métodos y materiales que conlleva, esta muestra hará época. Nunca antes, ni Nueva York ni ninguna otra ciudad en el mundo tuvieron la oportunidad de examinar y ver lo que es la fotografía, cómo se puede controlar y lo que en efecto es capaz de registrar bajo la guía de una inteligencia sensible y sumamente perceptiva.

La historia de la fotografía, pese a sus numerosos y diversos incidentes, es sobre todo el registro de una serie de equívocos y malentendidos, de tanteos y luchas inconscientes. Excepción hecha de David Octavius Hill, en 1843, el primitivo oficio fotográfico que alguna vez se descubrió ha consistido casi invariablemente en convertir a la máquina en un pincel, en un lápiz, en qué no; en cualquier cosa salvo en lo que es: una máquina. Hombres y mujeres —algunos de ellos antes fueron pintores, otros no— quedaron encantados con un mecanismo y un mate-

rial que, no de manera consciente, trataron de llevar a la pintura, convirtiéndolos en un atajo hacia un medio aceptado. No se dieron cuenta que de la ciencia había nacido un instrumento completamente nuevo y único, y que les había caído en las manos; un instrumento tan sensible y difícil de dominar como cualquier otro material plástico, pero requería de la percepción absoluta de los medios que le eran propios, de un acercamiento único, antes de lograr un registro profundo. No existen evidencias de que tan fundamental percepción estuviera presente en la obra de los fotógrafos celebrados, sean estadounidenses, ingleses, alemanes o franceses. La frescura y la originalidad de su manera de ver, la delicadeza de sus sentimientos hacia la vida, hasta en sus primeras obras, siempre aparece hasta cierto punto velada y oscurecida. No entendieron su propio material, por tanto nunca le tuvieron respeto, nunca lo aceptaron del todo; padecían de cierto complejo de inferioridad que, si no los limitó, sí los destruyó. Acaso semejante complejo llegara a resolverse en algunos casos si no se hubiera afirmado que la fotografía no es “arte”. Este *dictum* fue en realidad el mecanismo de defensa de un Erewhon del arte no menos fantástico que la tierra imaginada por Samuel Butler en su novela homónima, pues en Erewhon se temía a la máquina. En lugar de lanzar a los fotógrafos a encontrar lo que es la fotografía, este asalto no hizo sino intensificar su sentimiento de inferioridad primigenio. En la lucha subsiguiente, la compensación apareció cuando ellos se descubrieron como segundos Holbein, Rembrandt y Whistler, cualquier cosa menos fotógrafos. Su obra se hizo cada vez más abigarrada, mercedamente falta de respeto, pues no era ni pintura ni fotografía. Nunca cuestionaron los criterios de la pintura y no pudieron percibir básicamente que la fotografía era capaz de responder al noventa por ciento de lo que se llamaba, y se sigue llamando pintura.

Veinticinco años atrás, cuando este asalto tuvo lugar, Alfred Stieglitz dirigió el coro fotográfico, organizó exposiciones en los museos de arte de las capitales de Europa y en los de Estados Unidos. Pero en breve percibió las implicaciones de la lucha, al darse cuenta que él y sus colegas no luchaban por lo mismo. Stieglitz narra una anécdota elocuente de la época en que, en 1884, siendo estudiante de ingeniería en Alemania, descubrió para sí la fotografía. Al poco tiempo llamó la atención el fervor y la apasionada intensidad con los que experimentaba con el entonces poco desarrollado proceso. Sus condiscípulos empezaron a hacerle preguntas y, al final, hasta su maestro. Luego muchos pintores, algunos bien conocidos, se interesaron y dijeron: “desde luego que esto no es arte pero nos gustaría pintar como tú fotografías”. A lo cual Stieglitz respondió: “yo no sé nada de arte, pero por uno u otro motivo nunca me ha interesado hacer



fotografías como ustedes pintan”. Esta es la clave, el *leitmotif* esencial de su obra. Desde el principio, como se apreciará en esta exposición, Stieglitz aceptó la máquina, encontró instintivamente en ella algo que era parte de él y la amó.

De modo que más adelante, como director de los trabajadores de la fotografía, luchó no porque se admitiera a la fotografía en Erewhon, puesto que él cuestionaba a Erewhon; no por el ascenso social a los Cuatrocientos del arte, pues al no saber lo que era el arte, cuestionaba. Luchó en favor de la máquina y por que se le diera la oportunidad de canalizar los impulsos de los seres humanos, por el respeto que se le debía y porque así podría atraer su atención. Stieglitz luchó en favor de su singular potencialidad para registrar directamente el mundo objetivo, por medio de la ciencia de la óptica y de la química de la plata y el platino, traducidos en sutiles tonalidades fuera del alcance de la mano del hombre. Stieglitz estaba interesado en darle un terreno firme a la fotografía pero no a los fotógrafos, ni siquiera a sí mismo. Y luego, de manera muy natural y consciente, siguió adelante. La fotografía se convirtió para él en el símbolo de una gran lucha impersonal. Esta máquina hacia la que tan libremente se movió, por medio de la cual se vio obligado a hacer un registro de sí mismo, era algo que se despreciaba, que se rechazaba. Se convirtió en el símbolo de todo deseo nuevo y joven, sin importar de qué, de cara a un mundo y un sistema social que tienen miedo y amenazan y destruyen. La fotografía se convirtió entonces en un arma para Stieglitz, en un medio de lucha en favor del juego limpio, en favor de la tolerancia hacia todos aquellos que quieren hacer algo honestamente y bien. Stieglitz afirmaba la vida.

Esta lucha en favor de toda libre expresión lo condujo, en 1906, a un campo de batalla que consistía en dos pequeñas habitaciones sobre la Quinta Avenida, en el corazón de Nueva York, al que algunas personas llamaron el “291”. Ahí luchó en favor del reconocimiento (y lo obtuvo) de la pintura moderna, la antifotografía, la expresividad de un mundo objetivo traducido en forma subjetiva y, ante todo en un color emotivamente significativo. La obra de Picasso, Matisse, Brancusi, Cézanne y Zayas; de los estadounidenses Hartley y Marin, Weber, Walkowitz, Arthur Dove, Wright y Georgia O’Keeffe. Stieglitz colgó sus obras con respeto y con amor, obras sin valor comercial aparente y por esa razón incapaces de lograr una audiencia —obras que de este modo los estadounidenses tuvieron oportunidad de ver—. La fotografía y esta expresión de la pintura se rechazaban y despreciaban por igual; en eso sí que se parecían. El “291” se convirtió en un laboratorio para examinar y aclarar esta relatividad, para establecer lo que significaban estas dos materializaciones de la energía en los términos



de cada cual. Este experimento resultó ser un método científico para demostrar y verificar la expresión, y para analizar los impulsos hostiles de la sociedad que trataba de impedir toda extensión del espíritu humano.

Stieglitz emerge y destaca desde el fondo de esta lucha e investigación apasionadas, igual que siempre, como un trabajador de la fotografía. Esta muestra en Anderson Galleries es la continuación de esa lucha y esa investigación. La obra misma es objetiva y completa. Revela una conducción deliberada de la máquina, la aceptación de sus implicaciones, el dominio de su técnica. No hay la menor huella de un pincel o de un lápiz ya sea en su manejo o bien, lo que es más importante, en el sentimiento. No hay trucos con el material, no hay difusión o evasión del mundo objetivo; en sus palabras: “no hay mecanización sino fotografía”.

La evolución de esta obra de una vida es una imagen de la dirección y de la calidad de esa vida. Su rumbo pone al descubierto una aproximación desinhibida hacia las personas y las cosas; su calidad inicial es la de un deseo intenso por afirmar la belleza de ellos. Conforme se desarrollan estos dos impulsos primarios, se dan con los impactos de la realidad sin resentimiento o amargura, sin desilusión, y penetran la realidad. El rumbo de esta vida sigue siendo inequívocamente el mismo, sólo que la calidad de su afirmación se ha vuelto más honda y se ha fortalecido con una inteligencia crítica, especialmente autocrítica, para la que no existe ni lo bello ni lo feo, pues ha comenzado a ver las fuerzas causativas de las que son efecto semejantes conceptos. Así, en su obra reciente Stieglitz ha alejado el “ojo mecánico” de la cámara de las cosas que las personas hacen o construyen, para dirigirlo directamente a lo que éstas son. Stieglitz le ha dado al retrato, en el medio que sea, el nuevo significado de un empeño deliberado por registrar las fuerzas de hoy y cuya suma constituye a un individuo, cuya suma, por tanto, documenta el mundo de ese individuo. Estos sorprendentes retratos, sea que objetiven rostros o manos, el torso de una mujer o el torso de un árbol, sugieren el comienzo de la penetración del espíritu científico en los medios de la plástica y una revaluación de los criterios aceptados de todos esos medios. Por medio de la línea fotográfica, de la forma y de los valores tonales, Stieglitz ha ido más allá de la mera realización de imágenes, más allá de cualquier gesto vacío de su propia personalidad, realizado a costa de la cosa o la persona frente a él. Stieglitz ha examinado nuestro mundo de impulso e inhibición, de búsqueda y retroceso, con un espíritu de búsqueda desinteresada imbuido de un amor profundo. Estas fotografías son las conclusiones objetivas de tal pesquisa.

Stieglitz no etiqueta su obra como “arte”, sostiene que es fotografía. Tal vez el “arte” murió junto con Dios: tal vez esté

Stieglitz ha ido más allá de la mera realización de imágenes, más allá de cualquier gesto vacío de su propia personalidad, realizado a costa de la cosa o la persona frente a él.

Stieglitz ofrece la oportunidad a los pintores de darse cuenta de que Erewhon no existe, que Erewhon es siempre un mecanismo de defensa. A los fotógrafos ofrece la oportunidad de descubrir la fotografía, y permite al público descubrirse a su modo.

surgiendo de los rescoldos del mundo una cosa más vívida, más realista y viva, que por suerte carece de nombre y cobra forma por primera vez por medio del mecanismo y los materiales de una máquina. Tal vez este sea el desafío y la afirmación que esta obra de una vida plantea a los pintores, a los fotógrafos, al público, en especial a los científicos. En última instancia, la exposición de Stieglitz ofrece la oportunidad a los pintores de darse cuenta de que Erewhon no existe, que Erewhon es siempre un mecanismo de defensa. A los fotógrafos ofrece la oportunidad de descubrir la fotografía, y permite al público descubrirse a su modo. Ofrece una oportunidad excepcional al psicoanalista para poner a prueba su teoría de que quien trabaja con los recursos de la plástica es siempre un fugitivo de un mundo que es incapaz de enfrentar. La muestra plantea abiertamente esta pregunta: ¿qué relación existe entre la ciencia y la expresión? ¿No son ambas manifestaciones vitales de la energía, cuya recíproca hostilidad convierte a una en la herramienta de destrucción del materialismo, a la otra en una fantasía anémica, cuya reunión podría integrar un nuevo impulso religioso? ¿No deberían converger estas dos formas de energía para que de ambas naciera un futuro viviente?

Toda vez que pregunta tan relevante es imposible de contestar en unas cuantas semanas, el documento de tan apasionada y fuerte pesquisa debería estar expuesto permanentemente. Quienes lo vean ya decidirán si debía estar en un museo de arte, en un museo de historia natural o en un Instituto Smithsonian. Debiera estar en un lugar público, donde pudiera someterse a la prueba de todas las comparaciones con el muerto y vivo pasado, presente y futuro.

La fotografía y el nuevo Dios

El hombre, como creador del concepto del Dios creador, no quedó satisfecho. Pues no obstante que el probado valor pragmático de esta imagen ha llegado a las mayores alturas por medio de las bellas artes de la música y la literatura, la arquitectura, la pintura y la escultura, en conjunción con las artes menos bellas del homicidio, el robo y la explotación humana en general, seguía faltando algo: el impulso de la curiosidad del hombre aún no se saciaba.

Esto explica que en todas las épocas encontremos al pensador empírico, al alquimista y al astrólogo, al matemático y al experimentador filosófico metidos en su quehacer, con frecuencia a riesgo de su vida, de su libertad y de la búsqueda de la felicidad, como en los comienzos del mundo cristiano. De ahí que el artista fuera el único que pudo permitirse el lujo del pensamiento em-

pírico bajo el camuflaje del tema. En todos los demás campos de la investigación, el método científico se ha visto —y sin duda lo era— como hostil a todas las formas de religiosidad; el científico era, como hoy lo es su colega el artista, una persona *non grata*.

Sin embargo, debido a la desintegración del poder de la Iglesia católica luego de la Reforma, el pensamiento empírico científico encontró la oportunidad de expresarse. La imaginación de los hombres, cansada de la intriga sectaria y de las guerras santas, se enardeció ante la idea de lo desconocido en la forma de rutas de comercio inexploradas y de las nuevas fuentes de riqueza material; y a través de ellas soñó con un poder sobre los demás tan fuerte como cualquiera que pudiera derivarse de un interés *veste* en Dios. Con este cambio en el rumbo del pensamiento, el científico se volvió indispensable, empezó a funcionar en sociedad. Pues cuando fue evidente que no bastaba el oficio para incrementar el comercio, que la cantidad y no la calidad de la producción era el problema esencial en la adquisición de la riqueza, fueron el científico y su intérprete, el inventor, quienes dieron el salto.

A partir de la madera y de los metales fabricó manos que pudieran trabajar como mil hombres; fabricó lomos capaces de llevar la carga de mil bestias y encadenó la fuerza de la tierra y del agua para hacerlas trabajar. Por medio del científico, los hombres consumaron un nuevo acto creativo, una nueva Trinidad: Dios-máquina, Hijo-empirismo materialista y Espíritu Santo-ciencia.

Y en el desarrollo y organización de esta iglesia moderna, el artista, el compositor o el poeta verdaderos, el arquitecto, el pintor o el escultor, no han jugado un papel destacado. Su forma de creatividad, basada en lo que Croce llama saber intuitivo más que intelectual, a todas luces no valía nada en la inescrupulosa lucha por la posesión de los recursos naturales, por la explotación de todos los materiales, humanos o lo que fueran. Como consecuencia de ello, el artista se despeñó de su serio lugar como elemento integral y respetado de la sociedad al de mero juglar tolerado. Sin papas, príncipes ni su equivalente en la Fundación Rockefeller que respalden su obra, el artista en la actualidad está en una postura semejante a la que el científico ocupó en la Edad Media: la del herético ante los valores contemporáneos. Ese tipo de vida —que tiene su ser en la extensión y la proyección del saber por medio de la síntesis de la actividad espiritual intuitiva, y la *vita contemplativa* que le es concomitante— sin duda representa una amenaza para una sociedad erigida sobre lo que se ha convertido en el concepto religioso de la propiedad. Es natural, por tanto, que el artista se vea contemplado con un nuevo tipo de hostilidad expresada, debido acaso a la influencia benigna de la civilización, en la



forma de la indiferencia o el desprecio, y que le ha concedido el privilegio de morirse de hambre. Desde el trono judicial de la nueva Trinidad se le ve como un derrochador y como un no-productor.

Con el creciente aislamiento de quien va en pos del conocimiento intuitivo, el científico —que ya no trabaja tanto en el campo de la filosofía como en las expresiones más “prácticas” del conocimiento conceptual: las ciencias naturales— no sólo se ha vuelto cada vez más y más una parte de esta sociedad industrial, sino que en buena medida es responsable de ella. Al haber creado el nuevo Dios, él mismo ha permitido que sus interesados fieles lo usen a cada momento y para cualquier fin. Trátese de imprentas o de gas venenoso, el científico ha sido igual de ciego o indiferente a las implicaciones en el uso o abuso de ambos, a resultas de lo cual la estructura social que irresponsablemente ha ayudado a echar hacia atrás, hoy está siendo destruida a toda velocidad por la perversión de todo el conocimiento que se le atribuye. Alejado virtualmente de la oscuridad comparativa por medio de las fuerzas de la circunstancia evolutiva, y sobrevalorado considerablemente por su condición de Espíritu Santo, el científico ha vuelto posible la actual situación crítica de la civilización occidental, enfrentada como está a las alternativas de ser hecha pedazos bajo la planta del nuevo Dios o por la ardua tarea de controlar esa planta.

Las señales de una imperativa revaluación de la idea de la máquina comienzan a manifestarse por sí mismas. Y podría decirse, casi con ironía suficiente, que algo no poco importante es la demostración emergente, por parte del artista, de las inmensas posibilidades en el control creativo de una de las formas de la máquina: la cámara. Pues el artista, no obstante su desajuste social, ha asumido para sí con amor algo muerto que el científico aportó sin darse cuenta, y por medio de su empleo consciente está revelando un acto de visión nuevo y viviente.

Con el fin de darle claridad a esto es necesario dejar breve constancia del empleo de la cámara por parte de los buscadores del conocimiento intuitivo. El primero de ellos en interesarse en el mecanismo y los materiales de la fotografía fue David Octavius Hill, pintor y miembro de la Real Academia de Escocia. Hacia 1842 Hill dio con la fotografía del siguiente modo: había recibido la comisión de pintar un lienzo de grandes dimensiones en el que debían aparecer los retratos identificables de un centenar o más de personajes bien conocidos de la época. Enfrentado a esta difícil tarea, y habiendo escuchado del proceso fotográfico recientemente inventado, se valió de él como ayuda para su pintura. Siguió tres años de experimentación, y es interesante saber que Hill quedó tan fascinado con el nuevo medio que se olvidó seriamente de su pintura. A tal grado, de hecho, que su esposa y sus



amigos se vieron obligados a recordarle que él era un “artista”. Lo fastidiaron diciéndole que perdía su tiempo, y a fin de cuentas lograron crearle tal sentimiento de culpa que nunca volvió a hacer fotografía. Sin embargo, los resultados de la experimentación de Hill nos dejaron una serie impresionante de retratos que sólo hasta hace poco fueron superados. Están hechos con la mayor sencillez sobre grandes masas de luz y sombra, pero no hay duda que el elemento que da vida a estos retratos es la *naïveté*, libre de toda teoría, con la que Hill se acercó a su nuevo medio. La fotografía de Hill no se preocupó o fastidió con los parámetros académicos de su época como sí debió ocurrir con su pintura, ya que como pintor su importancia es menor. No obstante lo primitivo de la máquina y de los materiales con los que se vio obligado a trabajar, las exposiciones de cinco a diez minutos a plena luz del sol, esta serie de fotografías ha resistido la prueba de la comparación con casi todo lo que se ha hecho en fotografía desde 1845. Siguen siendo la afirmación más extraordinaria de la posibilidad del control absolutamente personal de una máquina, la cámara.

Luego intervino un lapso de casi cuarenta años, durante el cual estas fotografías realizadas por Hill pasaron al olvido y en el que prácticamente ningún experimento se llevó a cabo. Sin embargo, en algún momento anterior a su redescubrimiento, la fotografía inició cierto renacer y un amplio desarrollo por todo el mundo hacia 1880. Con la invención de la plata seca, la mejora de los lentes y de los papeles para imprimir, el proceso llegó a un ámbito de mayor certeza y de una manipulación más sencilla. Y con este periodo dio comienzo ese curioso error sobre las cualidades inherentes del nuevo medio por parte de casi todos los que han tratado de expresarse a través de él. Sin la menor idea de que con esta máquina, la cámara, se colocaba en sus manos un instrumento nuevo y único, en casi todos los casos los fotógrafos han tratado de emplearla como una suerte de atajo hacia un medio aceptado, la pintura. Esta equivocación sigue persistiendo en toda Europa y, en buena medida, incluso en América.

Consecuencia del desarrollo de la fotografía, tan hermosa y cabalmente registrado en los números de *Camera Work*, resulta interesante no tanto en el sentido estéticamente expresivo como en el histórico. En todo el trabajo realizado en Alemania, Francia e Italia, en Inglaterra y buena parte de América, encontramos el altar supremo del nuevo Dios, una singular carencia de percepción y de respeto hacia la naturaleza básica de la máquina fotográfica. A cada rato se intenta convertir la cámara en un pincel, hacer que la fotografía parezca una pintura, un grabado, un dibujo al carbón o lo que sea, cualquier cosa salvo una fotografía; y siempre imitando la obra de pintores inferiores. Más aún, con la producción de este considerable número de fotografías bastardas, por interesantes que fueran temporal-

A cada rato se intenta convertir la cámara en un pincel, hacer que la fotografía parezca una pintura, un grabado, un dibujo al carbón o lo que sea, cualquier cosa salvo una fotografía; y siempre imitando la obra de pintores inferiores.

Stieglitz no sabía nada sobre impresión hasta que, como espíritu rector en el pequeño laboratorio experimental conocido como el “291”, ofreció a los estadounidenses la oportunidad de ver el desarrollo de la pintura moderna junto con el de la fotografía.

mente, se dio una discusión igualmente amplia y tonta sobre si la fotografía era o no un *arte*. No hace falta decir que esta discusión resultó ser por lo general tan irreflexiva y acrítica con su terminología y sus parámetros como lo eran los fotógrafos con los suyos. Pero en parte debido a esta evolución, por fortuna ahora estamos cobrando conciencia del hecho de que nadie sabe exactamente lo que es el *arte*, pues la palabra ya ha dejado de salir tan ligeramente de la boca de la gente seria. Y también por fortuna, unos cuantos fotógrafos están demostrando con su obra que la cámara es una máquina y que es una máquina maravillosa. Estos fotógrafos reafirman que su empleo puro e inteligente puede convertirse en instrumento de un nuevo tipo de visión con posibilidades intactas, relacionado —mas no encasillado— con la pintura o las otras artes plásticas. Han sido necesarios cerca de ochenta años para llegar a esta claridad sobre el verdadero significado de la fotografía, para pasar de la aproximación notablemente sincera pero instintiva de David Octavius Hill al control consciente representado en la obra reciente de Alfred Stieglitz.

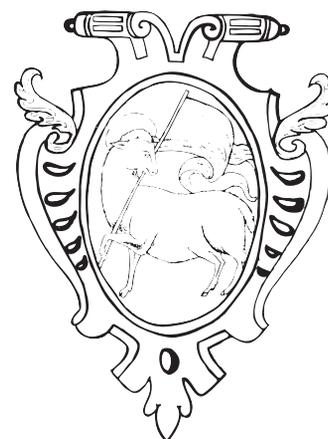
En la obra reciente de Stieglitz, un estadounidense en Estados Unidos, encontramos una cristalización altamente elaborada del principio fotográfico, el incalificable sometimiento de la máquina al sencillo propósito de la expresión. Resulta significativo e interesante señalar que este hombre no es pintor y que nunca tuvo el impulso de serlo. Desde el comienzo de su trabajo fotográfico, el cual abarca treinta y cinco años, él, al igual que Hill, quedó fascinado por la máquina como algo aparte. De hecho, Stieglitz no sabía nada sobre impresión hasta que, como espíritu rector en el pequeño laboratorio experimental conocido como el “291”, ofreció a los estadounidenses la oportunidad de ver el desarrollo de la pintura moderna junto con el de la fotografía. Sin embargo, con todo lo anterior ha conservado en su propia obra fotográfica la unidad de sentimiento no contaminada por influencias exteriores; en sus propias palabras: “no mecanización, siempre fotografía”. En su obra reciente, consistente casi de manera exclusiva de una serie de retratos realizados durante los pasados cuatro años, el logro accesible a la cámara pasa al ámbito de la teoría y se convierte en una realidad objetiva en la que emergen ciertas afirmaciones. Por primera ocasión se nos ofrece la oportunidad de examinar y de sacar algunas conclusiones relacionadas con los medios de la expresividad fotográfica, una expresividad cuya verdadera naturaleza, junto con la de otros medios, podemos dejar que la discutan los estetas.

En primer lugar, en la obra de este hombre encontramos un sentido de la ocupación del espacio y de la forma que, en muchos casos, alcanza una de las síntesis de la objetividad más puras que se puedan encontrar en el medio. Percibimos sobre

el amoroso papel un registro en monocromo de valores tonales y de texturas mucho más sutil que cualquiera registrado por manos humanas. Asimismo descubrimos la vigencia de una nueva sensibilidad de la línea tan finamente expresiva como cualquiera que la mano humana pudiera trazar. Y observamos que todos estos elementos adquieren forma por medio de la máquina, la cámara, sin recurrir al empleo estúpido del foco suave o de los lentes sin corregir, o a procesos en que la manipulación pudiera participar. Más aún, vemos que el empleo de tales lentes o procesos debilitan o destruyen por completo los elementos mismos que distinguen a la fotografía y que podrían convertirla en una expresión. En la obra de Stieglitz siempre hay una aceptación cabal de la cosa que tiene enfrente, la objetividad que el fotógrafo debe controlar y nunca evadir.

Pero sobre todo, en estas fotografías de Stieglitz cobramos conciencia de un nuevo factor que la máquina ha añadido a la expresión plástica, el elemento del tiempo diferenciado. La cámara es capaz de captar un momento de un modo único. Si el momento es para el fotógrafo un momento vivo; es decir, si se relaciona de manera especial con otros momentos en su experiencia y sabe cómo colocar ante él dicha relatividad, será capaz de hacer con la máquina lo que no son capaces de hacer el cerebro y la mano, por medio de un acto de la memoria. Percibido de este modo, todo el concepto de retrato cobra un nuevo significado, el del registro de los innumerables estados del ser, esquivos y cambiantes, tal como se manifiestan físicamente. Esta es una verdad que se aplica a todos los objetos, así como al objeto humano. Con el ojo de la máquina Stieglitz ha registrado eso precisamente, ha mostrado cómo el retrato de un individuo es en realidad la suma de un centenar o más de fotografías. Ha visto con tres ojos y ha sido capaz de gobernar, exclusivamente por medio de recursos fotográficos, la cobertura del espacio, la tonalidad y la textura, la línea y la forma, el momento en que las fuerzas que se dan en el ser humano se vuelven más intensamente físicas y objetivas. Al revelar de este modo el espíritu del individuo ha documentado el mundo de ese individuo, que es el hoy. En este sentido la pintura de retratos, ya casi un cadáver, se vuelve un absurdo.

Ahora bien, en todo lo anterior debe entenderse que la máquina es una parte pasiva e inocente. El control de sus mecanismos y de sus materiales, la delicadeza y sensibilidad de su realización es el hombre. El nuevo Dios, privado de su deidad, se convierte en el instrumento del conocimiento intuitivo. Sólo el tiempo dirá si los resultados de su empleo vivirán en la mente y el espíritu del futuro. Que estos resultados caigan o no sobre la categoría del arte es irrelevante. El hecho importante a señalar es que hoy los pintores, los escritores y los músicos, inclusive los



científicos y las personas sensibles en cualquier ocupación, reaccionan hondamente ante las fotografías, esos productos no tocados por la inteligencia y el espíritu que se canalizan a través de la máquina, como antes ante cualquiera de las formas de expresión aceptadas. Así, cuando Croce escribe en su *Estética*: “y si la fotografía no es Arte, es precisamente porque el elemento de naturaleza que hay en ella permanece más o menos inconquistado e inerradicable”. Cuando Croce pregunta: “¿alguna vez sentimos una satisfacción cabal incluso ante la mejor de las fotografías? ¿Un artista no sería capaz de variar y rozar mucho o poco, de remover o añadir algo a la mejor de las fotografías?”, la conclusión y la respuesta son obvias. El *signor* Croce está hablando de las limitaciones de los *fotógrafos* y no de la fotografía. No ha visto, por la sencilla razón de que no existía cuando escribió su libro, la expresión fotográfica cabal. Mientras tanto, Stieglitz y unos cuantos más de nosotros hemos encarado aquí en Estados Unidos, con trabajo, el enigma sobre las limitaciones de la fotografía. Dadas las limitaciones que tienen en común todos los medios, la discusión sólo se vuelve realista cuando se examinan las limitaciones de los *fotógrafos*.

Fue así como el significado profundo de una máquina, la cámara, emergió en Estados Unidos, altar supremo del nuevo Dios. Si lo anterior resulta irónico también tiene su sentido, ya que a pesar de nuestro aparente bienestar nos encontramos, tal vez más que otros pueblos, atrapados bajo la planta del nuevo Dios, destruidos por él. Como Natalie Curties señalara hace poco en *The Freeman*, no somos particularmente proclives a la actitud un tanto histérica de los futuristas hacia la máquina. En Estados Unidos no estamos luchando, como podría ser natural que suceda en Italia, en contra de los tentáculos de la tradición medieval y lanzándonos con neurastenia a los brazos del nuevo Dios. Lo tenemos con nosotros y encima de nosotros, pero además con reparos, y en algún momento tendremos que hacer algo con eso. No sólo habrá que humanizar a Dios, sino a la Trinidad completa, para que no nos deshumanicen. Tal vez estemos empezando a percibirlo.

Y de este modo la visión del artista, del buscador intuitivo del conocimiento, es la que en este mundo moderno se ha apoderado de los mecanismos y los materiales de la máquina, y hacia allá señalan. Él es quien insiste, por medio de la ciencia de la óptica y de la química de la luz y de los metales y del papel, en el eterno valor del concepto de oficio, porque este es el único camino en que puede lograr una satisfacción propia y porque sabe que la calidad de la obra es el prerrequisito para calificar en la vida. Ha pasado del control creativo consciente de esta particular fase de la máquina a un nuevo método para percibir la vida de la objetividad y para registrarla. Y lo ha hecho a pesar de la



oposición y el desprecio de costumbre con que el *stablishment* siempre recibe a lo nuevo, no obstante el deterioro real de los materiales y ante la ausencia total de esas recompensas monetarias que produce ocasionalmente el trabajo en otros medios.

En esta desinteresada experimentación, el fotógrafo se ha sumado a las filas de los verdaderos buscadores de conocimiento, ya sea intuitivo y estético o conceptual y científico. Más aún, al establecer su propio control espiritual sobre una máquina, la cámara, ha puesto al descubierto el destructivo y absolutamente faccioso muro de antagonismos que estos dos grupos han levantado entre ellos mismos. Rechazando todas las trinitades y todos los dioses, el fotógrafo plantea brutalmente esta pregunta a sus compañeros de afán: ¿qué relación existe entre la ciencia y la expresión? ¿No son ambas manifestaciones vitales de la energía cuya recíproca hostilidad convierte a una en la herramienta de destrucción del materialismo, a la otra en una fantasía anémica, cuya reunión podría integrar un nuevo impulso religioso? ¿No deberían converger estas dos formas de energía para que de ambas naciera un futuro viviente?

En esta desinteresada experimentación, el fotógrafo se ha sumado a las filas de los verdaderos buscadores de conocimiento, ya sea intuitivo y estético o conceptual y científico.

Esperando a Foucault, todavía*

Marshall Sahlins

Sobre el materialismo

El materialismo debe ser otra forma del idealismo, pues está equivocado —también.

Heráclito vs. Heródoto

Uno de los argumentos contemporáneos en contra de la coherencia de las culturas y la posibilidad de realizar cualquier tipo

*Los siguientes fragmentos provienen de la cuarta edición aumentada del libro *Waiting for Foucault, Still* (Prickly Paradigm Press, 2002), que en un principio fueron leídos como parte del Divertimiento de Sobremesa en el congreso de julio de 1993 de la Asociación de Antropólogos Sociales del Reino Unido. Selección y traducción de Antonio Saborit.