

Visors americans



'Ide collar',
1915.
Paul
Outerbridge.

'Fotografia americana 1890-1965' és una de les exposicions que podran visitar-se durant tot l'estiu al Centre Julio González de l'IVAM. Vora dos centenars de treballs del fons del MOMA il·lustren tres quarts de segle d'activitat fotogràfica d'ultramar.

Si cap país ha fet de la fotografia l'edèn de les arts i de les arts aplicades, aquests han estat els Estats Units d'Amèrica. En part s'entén la propensió a transformar la fotografia en substrat cultural dens i consistent; s'entén per la manca de passat, i de passat artístic concretament pictòric.

Europa també va apostar per l'experimentació química i òptica des dels preliminars fotogràfics, durant la primera meitat del segle XIX; va participar-hi amb l'assossec d'aquell qui sent sota els seus

d'ivori del creador s'ensorrava de cop amb la subversió com a bandera. Mentrestant, als Estats Units caldria esperar fins el 1960 perquè algú com Andy Warhol o Robert Rauschenberg es riguera de la seua pròpia cultura alhora que es llançava a fer una apologia del consumisme, de l'art seriat amb preu de venda al públic.

Els anys precedents al pop art, els del desenvolupament, assentament i consolidació de la fotografia americana, patien els efectes d'un cisma intern entre una concepció artística de l'activitat i un

i sotmesa a les voluntats i exigències comercials de la moda. Aquesta confrontació, en ocasions més ulcerosa, en d'altres més llimada, però sempre patent, constitueix igualment el motor de l'evolució permanent del gènere fotogràfic als Estats Units.

De passada, Galassi ha volgut retre homenatge en aquesta exposició a la trajectòria del MOMA i la seua aposta decidida per la fotografia. De fet, és el MOMA el primer centre d'art modern que disposa des del 1940 d'un departament exclusivament dedicat a la fotografia. Ara s'hi reproduceix, a partir de 183 treballs pertanyents a la col·lecció del departament, la història de la fotografia nord-americana des del 1890 fins el 1965.



'Hot coffe,
Mojave Desert',
1937.
Edward
Weston.

peus el pes del bagatge secular. No significa per això que les reivindicacions, denúncies i teoritzacions entorn dels límits de la fotografia no hi existiren, ben al contrari: quan es va fer necessari, Europa va saber transgredir, sense comparació als Estats Units, l'ortodòxia d'aquesta jove percepció de la realitat. La fragmentació dels collages va emparedar les dècades més agosarades, allà als anys 20 i 30, en què les fronteres de l'art es diluïen en la quotidianitat més immediata i la torre

Si cap país ha fet de la fotografia l'edèn de les arts i les arts aplicades aquest ha estat els Estats Units d'Amèrica.

punt de vista professional. Aquesta dialèctica queda reflectida en el discurs de l'exposició en què el seu comissari, Peter Galassi, conservador cap del departament de fotografia del Museum of Modern Art of New York (MOMA), ha contrastat les dues percepcions d'una mateixa realitat. El lirisme, el refinament i la composició d'un art pròpiament dit, d'una fotografia pictorialista representa el contrapunt d'una activitat professional, plasmada en les pàgines de les millors revistes il·lustrades

Pràctica o estètica? Quan l'agost del 1951 el MOMA inaugurava l'exposició *Forgotten photographers* ('Fotògrafs oblidats') no feia sinó reivindicar la fotografia com a mitjà d'expressió, tant en dona que fóra artística, comercial o de comunicació de masses. Una concepció a la qual qui aleshores era cap del departament de fotografia del Museu i director de l'exposició Edward Steichen havia arribat després d'un llarg camí com a fotògraf, exclusivament artístic en un principi i més tard, a sou en el món comercial i de la moda, en l'àmbit de les revistes il·lustrades. Steichen pretenia mostrar i demostrar que la fotografia era abans que res un llenguatge nou, madur ja, i que l'ús que se'n fera, artístic o professional, no representava un aspecte determinant. La voluntat de Steichen era ben poc ambigua: pretenia extingir per sempre la con-

frontació que havia animat el debat cultural entorn de la fotografia des de finals de segle passat. Era el moment, ara que aquesta nau començava finalment a cicatritzar. Ja era aigua passada, l'academicisme d'Alfred Stieglitz –que marcava les pautes de la fotografia artística alhora que l'activitat fotogràfica– es popularitzava amb la comercialització de la primera càmera d'instantànies fabricada en sèrie. La Kodak núm. 1 multiplicava l'afecció popular i la fotografia d'anar per casa envaïa qualsevol racó de la vida quotidiana.

Stieglitz, enfront d'aquesta "vulgarització" del gènere, radicalitzava les seues posicions amb la fundació de Photo Secession, el 1902, com a front actiu en defensa d'una nova consciència artística; d'una elevació de la fotografia a les més dignes esferes de l'art. Una acció de l'estil, era clar, no podia sinó provocar reaccions a l'alçada de les circumstàncies. Photo Secession, com el seu nom indica, es distanciava d'una percepció banal i quotidiana de la realitat i molt menys d'un ús desvirtuador de l'art fotogràfic. Intransigent, Stieglitz no acceptava sota cap pretext ni la fotografia comercial o professional ni l'*amateurisme* generat per la venda d'un aparell a l'abast i de fàcil maniobrabilitat com era la Kodak núm. 1, ni molt menys l'artista fotogràfic de qualitats qüestionables. El seu tamiés de forat menut era d'aquells que purifiquen el nucli essencial i saben destriar-lo d'elements perifèricament residuals. Així preservava Stieglitz de les ingerències més mundanes el que entenia exclusivament com un art. Una perspectiva secessionista –ja ho anunciava, sense recances, el nom mateix del moviment– responsable i detonant del cisma i divisòria fonamental que es perllongaria en la cultura americana al llarg de mig segle.

L'asèpsia que reclamava Stieglitz per a la fotografia no responia a cap altra voluntat que dignificar-la en una relació per igual amb qualsevol altre àmbit de les belles arts. De fet, defensava



l'aplicació dels principis pictòrics imperants. Unes imatges refinades, fràgils amb molt de romanticisme es traduïen sobre l'emulsió fotogràfica amb clarsors poc definits més que no amb motius de traç nítidament retallat. Unes imatges, d'altra banda, extretes d'un paisatgisme molt líric, en el qual s'inclòien els paratges del nu humà. Un llenguatge imprecís, *flou*, que produïa obra sobèrbia i aïllada, gens contaminada del que els fotosecessionistes entenien com una decadèn-

cia i manca de disciplina. Per acabar-ho d'adobar, un any més tard de la declaració de principis i de la creació del moviment, sorgia *Camera work*, una luxosa revista il·lustradora i model dels ideals i preceptes del grup. Aquest era l'univers de l'academicisme higienitzant.

Walker Evans, opositor. "La importància de Stieglitz pot raure tant en la seua decidida i hàbil lluita pel reconeixement de la fotografia, com en la seua obra."

'Steamfitter',
1920.
Lewis W. Hine.



'Hot shot east Bound at lager, West Virginia', 1956.
O. Winston Link.

Evans no deixava de reconèixer el paper de Stieglitz en la dignificació de la fotografia. Li ho reconegué, tot i que al camp de batalla Evans abanderava la legió de fotògrafs disposats a abolir qualsevol barrera dins la fotografia –l'artística i la professional–. Es tractava de dessacralitzar l'art i, de passada, implicar el fotògraf en l'esdevenir diari. Evans era la reacció contra Stieglitz, Charles Sheeler i Paul Strand, entre d'altres, artistes que es resistien a una relació promíscua de totes les disciplines fotogràfiques que coincidien en l'ús d'una mateixa tècnica i materials: revelat per contacte de negatius de gran format (8 per 10 polzades) sobre paper de gelatina de plata, un suport que substituïa el paper de platí i abocava fotògrafs professionals i artístics a una mateixa caldera. Estava clar que les subtils de tons i la qualitat exquisida de detalls captivava uns artistes obstinats encara amb el clarobscur.

**Walker Evans
abanderava
la legió
de fotògrafs
disposats a
abolir qualsevol
barrera dins la
fotografia.**

Això no significava, però, que algú com Evans no representara l'alternativa principal als treballs dels fotosecessionistes. Evans centrà, des dels seus inicis, la temàtica dels seus treballs en una observació de la forma de vida genuïnament americana, del caràcter autòcton de les seues terres, precisament l'actitud a què s'oposava Photo Secession. Si el realisme

banal i l'art resultaven difícils de conjuminar harmoniosament, o almenys semblava impossible –i incompatible en les pàgines de *Camera work*–, Walker Evans en feia el motiu principal de la seua obra. Era la primera vegada que la societat americana en la seua essència esdevenia model de la fotografia artística i que aquesta s'assimilava als resultats de l'afecionat sense pretensions plàstiques. Això sí: el domini de l'enquadrament, la llum i la genialitat d'una visió reflexiva i crítica cavaven un abisme entre l'activitat anònima i el treball d'autor. També era la primera vegada als Estats Units que un organisme oficial com la Farm Security Administration (FSA) contractava fotògrafs artístics –com els mateixos Evans i Dorothea Lange– per a fer d'aquesta captació de la realitat autòctona un testimoni i un instrument propagandístic en temps de la depressió.

D'aquesta banda del riu, al-

menys una cosa quedava clara: la fotografia era un llenguatge lliure, sense preceptes reductors; i la realitat es plasmava en els treballs tal i com la percebia el mateix fotògraf i no obeint a dictats. El fet era que el contingent de Stieglitz derivava cap als anys 20 en una admiració de la màquina i el seu sentit industrial. L'engranatge, tanmateix, ni lluita el greix ni el desgast. La visió, extremadament esteticista, elevava el teixit industrial a un puritanisme gairebé immaterial pròxim a la idea platònica d'aquestes màquines. Tot brillava; els signes d'esforç, de vida al capdavant, quedaven esborrats i Photo Secession redefinia els seus principis estètics mentre que els fotògrafs de l'americanitat de carrer consolidaven les bases de la fotografia documental ajudats pel naixement de revistes il·lustrades com ara *Life*, en què el fotoperiodisme començava a generar la seua pròpia identitat.

Relleu generacional. Si el llegat artístic de Stieglitz, Strand o Weston l'heretaven de manera coherent i continuada deixebles de l'estil de Minor White, Ansel Adams o Aaron Siskind, no succeïa el mateix en l'àmbit de la fotografia documental. O almenys resultava menys perceptible. En aquest cas, l'herència no es basava en criteris estètics sinó en una ètica fotogràfica ben determinada: la imatge com a document. I aquest nou vocabulari que a

Europa Henri Cartier-Bresson o Eric Salomon per mencionar-ne alguns, s'havien encarregat de dur a la pràctica, el traduïen ara figures com Robert Frank a *The Americans*, un obra mestra en què convergien tradició artística i caràcter autòcton.

Però els anys 50 despuntaven amb els gran èxits. La fotografia artística i l'ús professional —aquella pugna que es va desencadenar a principis de segle— s'aproximaven cada vegada més. Sense arribar a confondre-s'hi. Harry Callahan expressava l'austeritat d'una reflexió íntima i per la seua banda Irving Penn imprimia amb un rigor idèntic unes imatges que captava per als milions de lectors de *Vogue*. Les barreres s'erosionaven a mesura que una nova flexibilitat, una transigència, emergia tot mirant de reüll i amb certa desconfiança, una confrontació encara tèbia. El nou clima de convergència propiciava una sèrie de grans èxits que tanmateix no gosaven a alterar un ordre —més enllà de les propostes més o menys modernes— que s'emarcava forçosament en els límits rectangulars del paper fotogràfic. Europa sí que ho havia aconseguit dècades abans. Els seus collages dels anys 30 s'alimentaven amb l'especejament fotogràfic i l'ús de materials diversos. La modernitat americana no transgredia els límits del respecte. La subversió alliberadora de les avantguardes artístiques sobre la fotografia hi va desem-



'Zito's Bakery, Bleeker Street, Nova York', 1937. Berenice Abbot.

barcar tan tímidament que no arrelà pràcticament en els costums artístics.

Els anys 60 prometien, des de l'altre costat de l'Atlàntic, prendre el relleu de la revolució artística. La nova americanitat es traduïa en imatges emprades a una realitat molt mediàtica i fàcilment consumible. Uns símbols identificables, digeribles i digestius que Andy Warhol o Raul Rauschenberg elevaven als altars sacres de l'art. El pop art, aquella fascinant lírica d'etiqueta i garantia de qualitat.

Eliseu T. Climent

La mort de Guillem

Joan F. Mira

La mort de Guillem és una aproximació novel·lada als fets, a partir de la documentació periodística i judicial. Però és també una reflexió en clau literària sobre la violència feixista que patí el País Valencià.



Editorial 3i4
"Narratives 3i4", 50

Diccionari Valencià Escolar

Francesc Ferrer Pastor

El lector valencià trobarà en aquest **Diccionari Valencià Escolar** (valencià-castellà i castellà-valencià) un resum lèxic per a ús escolar i literari normatiu i, també, allò que la societat valenciana necessita: l'obra d'un patriota no encapellat en cap discòrdia.

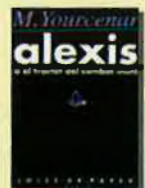


Denes 10 Editorial

Alexis o el tractat del combat inútil

Marguerite Yourcenar

És una novel·la de joveut —la primera de Yourcenar— i, tanmateix, l'autora mai no ha volgut retocar-la. Certament és una joia de paper que parla de sentiments, del silenci i del temps, de la condició humana en general.



Editorial Tàndem
"Joies de Paper", 6