

Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFÍAS



Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFÍAS



Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFÍAS

Los Ángeles

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Portada:

JULIA MARGARET CAMERON

Británica (nacida en India)

1815–1879

El susurro de la musa/Retrato de

G. F. Watts [detalle], abril de 1865

Copia en papel albúmina

84.XZ.186.96 (véase nº 7)

Las siguientes fotografías han sido reproducidas por cortesía de los propietarios de los derechos de autor de las mismas:

nº 31 © Aperture Foundation

nº 32 © 1981 Arizona Board of

Regents, Center for Photography

nº 34 © Man Ray Trust ARS-ADAGP

nº 36 © Albert Renger-Patzsch Archiv

/ Ann u. Jürgen Wilde, Zülpich

/Artists Rights Society (ARS),

New York

nº 37 © Estate of László Moholy-Nagy

/ Artists Rights Society (ARS),

New York

nº 39 © Estate of T. Lux Feininger

nº 41 © Colette Urbajtel /Archivo

Manuel Álvarez Bravo, SC

nº 43 © Estate of André Kertész

nº 44 © Willard and Barbara Morgan

Archives

nº 46 © International Center of

Photography

nº 47 © Estate of Lisette Model

nº 48 © Estate of Josef Sudek

nº 49 © Frederick Sommer

nº 50 © Estate of Edmund Teske

En el J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editor*

Mark Greenberg, *Redactor gerente*

Mollie Holtman, *Redactora*

Stacy Miyagawa, *Coordinadora de producción*

Charles Passela, *Fotógrafo*

Ellen Rosenbery, *Fotógrafa (daguerrotipos)*

Texto escrito por Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller, Anne Lyden, John McIntyre, Weston Naef y Katherine Ware

Diseñado y producido por Thames and Hudson, Londres, y copublicado con el J. Paul Getty Museum

Traducción del inglés de Eugenia Sartorius

Traducción española © 1999 Thames and Hudson

© 1999 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Ángeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-518-8

Reproducciones en color por Articolor, Verona, Italia

Impreso y encuadernado en Singapur por C.S. Graphics

CONTENIDO

PREFACIO	7
SIGLO DIECINUEVE	8
SIGLO VEINTE	64
ÍNDICE DE ARTISTAS	128

This page intentionally left blank

PREFACIO

Mientras nos preparamos para la clausura del siglo XX y el comienzo del XXI, ha llegado el momento preciso de publicar este panorama de las fotografías que posee el J. Paul Getty Museum. Celebramos así la única expresión artística de nuestra colección que refleja la forma de vida contemporánea.

La fotografía ingresó en el Getty Museum en 1984, cuando el patronato acordó la adquisición de colecciones completas pertenecientes a varios importantes coleccionistas privados. Estas incluían las de Samuel Wagstaff, Volker Kahmen, Georg Heusch y Bruno Bischofberger. Gran parte de otras tres colecciones, propiedad de Arnold Crane, André y Marie-Thérèse Jammes y Daniel Wolf, fueron añadidas, haciendo un esfuerzo cuidadosamente planificado para dar forma en pocos meses a una colección representativa. Doce colecciones más pequeñas, más especializadas, completaron estas primeras adquisiciones del Museo, entre ellas las pertenecientes a Seymour Adelman, Michel Auer, Werner Bockelberg, la propiedad de Ralston Crawford, Krystyna Gmurzynska, Gerd Sander, Wilhelm Schurmann, y Jürgen y Ann Wilde. Cuando fueron finalmente desembaladas e inventariadas en Malibú, había unos 25.000 clichés, 1500 daguerrotipos y otros objetos embalados, 475 álbumes con cerca de 40.000 fotografías montadas y casi 30.000 copias estereoscópicas y tarjetas de visita. Enteramente reunida por expertos aficionados, la nueva colección del Getty Museum se constituyó inmediatamente en un importante centro para el estudio y la exposición del arte de la fotografía. Desde entonces, cada año se fueron comprando cientos de fotografías, aumentando y profundizando nuestros fondos.

El Conservador de Fotografía, Weston Naef ha trabajado con un sobresaliente equipo, durante la última década, en la tarea de organizar, catalogar, conservar, exhibir y publicar esta amplia adquisición de material. Han presentado cuarenta y cinco exposiciones y preparado veinte libros. En sus nuevas galerías del Getty Museum en el Getty Center, que casi triplican el espacio expositivo que tenían en Malibú, pueden exponer una parte más considerable de la colección; en su nuevo Salón de Estudio, con grandes mesas y amplios ventanales, también pueden dar la oportunidad a un mayor número de visitantes de estudiar obras de los depósitos. El mismo equipo de conservadores ha coordinado este libro: Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller, Anne Lyden, John McIntyre y Katherine Ware. Por todo ello y por su brillante gestión de uno de los departamentos más complejos del Museo, les estoy muy agradecida.

DEBORAH GRIBBON
Directora Asociada y Conservadora Jefa

- 1 WILLIAM HENRY FOX
TALBOT
Británico, 1800–1877
La columna de Nelson,
invierno 1843–1844
Copia sacada de papel positivo
fijada con tiosulfato (calotipo)
17 x 21 cm
84.XM.478.19

En enero de 1839 se hizo realidad un sueño compartido por escritores y artistas durante varios siglos, cuando William Henry Fox Talbot en Inglaterra y Louis-Jacques-Mandé Daguerre en Francia expusieron sus métodos de hacer fotografías, descubiertos paralelamente. Talbot utilizó la técnica del papel, mientras que Daguerre utilizó placas de cobre, recubiertas de sales de plata. Talbot era un graduado de Cambridge, al mismo tiempo científico, que había estudiado física, botánica y muchas otras ciencias. Cuando dirigió su atención a la luz y a los métodos de fijar con productos químicos a comienzos de 1830, desarrolló la idea de un negativo fotográfico que permitía obtener varias copias en positivo.

La fotografía de Talbot de la columna de Nelson en construcción, tiene un carácter histórico con sentido político. Trafalgar Square fue construida en honor de la victoria naval y la muerte del Almirante Horatio Nelson, en la Batalla de Trafalgar en 1805, cerca de la costa de España. La transformación de la plaza, por el enorme monumento construido por William Railton, que incluía una estatua en bronce de Nelson de 5,2 metros de altura coronando la columna – fue el sujeto de agrias polémicas populares en 1840. Muchos residentes temían que estropeará la vista desde la escalinata de la National Gallery, mirando hacia Whitehall. La base de la columna provocó que los edificios circundantes, como la distinguida Iglesia de St. Martin-in-the-Fields, se viesen empequeñecidos por esta desproporcionada intromisión. La fotografía de Talbot, refuerza el punto de vista de los que pensaban que la base colosal resultaba una “deformación absoluta”.

Talbot continuó produciendo fotografías de Trafalgar Square durante varios años. Fue el precursor del foto-reportaje moderno, el primero en documentar fotográficamente sucesos de su tiempo. Hay que destacar en esta imagen, los carteles de las vallas que rodean la zona de obras, cerca de una frase donde se avisa que no deben colocarse carteles – “*no bills*”. Talbot incorpora el humor en esta yuxtaposición de la composición.

MH



- 2 ANNA ATKINS
Británica, 1791–1871
ANN DIXON
Británica, 1799–1877
Equisetum sylvaticum, 1853
Del álbum *Cyanotypes of British
and Foreign Ferns* (Cianotipos de
helechos británicos y extranjeros)
Cianotipo
25,4 x 20 cm
84.XO.227.45

Sólo existe una descripción superficial sobre la vida de Anna Atkins, una de las primeras mujeres fotógrafas. Atkins aprendió el proceso del cianotipo a través de la información que mandaba su descubridor, Sir John Herschel, a su amigo John George Children, que era Conservador de Historia Natural en el British Museum y al padre de Atkins. Los cianotipos caracterizados por su color azul, que supone la utilización de sales de hierro (en vez de plata), que se aplican al papel y seguidamente secadas en la oscuridad. Colocando un objeto contra el papel recientemente sensibilizado y exponiéndolo directamente a la luz del sol, se crea un fotograma, una fotografía realizada sin cámara. La imagen resultante es una detallada silueta contra un fondo azul (cian) brillante como vemos aquí. Teniendo un especial interés por la botánica, Atkins se especializó en la producción de cianotipos de algas, especímenes de helechos, que personalmente coleccionaba.

Reconociendo inmediatamente las ventajas del nuevo medio para la ilustración de libros, Atkins privadamente imprimió y montó sus fotografías entre 1843 y 1853, publicadas en el *British Algae: Cyanotype Impressions*. Atkins participaba en el lento y laborioso proceso de exponer e imprimir cada imagen del álbum hecho a mano. Fue la primera persona que imprimió un libro científico en el cual las páginas eran fotografías actuales, cada una ilustrando un espécimen botánico.

Después de la muerte de su padre en 1853, Atkins fue consolada por su íntima amiga Ann Dixon, que compartía su interés por la fotografía. Durante este tiempo, produjeron un libro de cien fotografías titulado *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, de donde procede esta imagen. Este libro fue presentado al sobrino de Ann, Henry Dixon, que también era un entusiasta de la fotografía. Como los cianotipos de algas, estas imágenes de helechos resultan exquisitas por su fino detalle y rico color azul. *Equisetum sylvaticum* yuxtapone de manera encantadora los helechos; el caos de los filamentos de la extrema derecha, contrasta con la graciosa organización de los tallos, que están dispuestos en un suave ángulo, inclinándose verticalmente sobre el papel, de forma que anticipa el arte del siglo XX. El cuidadoso arreglo de los distintos helechos de la página por Atkins otorga a este cianotipo un encanto que sobrepasa la intención científica de identificación de las especies.

AL



Equisetum sylvaticum

3 DAVID OCTAVIUS HILL
Escocés, 1802–1870
ROBERT ADAMSON
Escocés, 1821–1848
Elizabeth Rigby (Lady Eastlake),
hacia 1843–47
Copia en papel a la sal
20,9 x 14,3 cm
84.XM.445.21

Poco tiempo después de los inicios de la fotografía, la inusual asociación del joven ingeniero Robert Adamson con el respetado pintor David Octavius Hill produjo una de las más importantes fotografías de la historia de esta técnica. Siguiendo la recomendación del eminente científico Sir David Brewster, Hill se asoció laboralmente con Adams, cuyo estudio fotográfico se encontraba en Edimburgo. Utilizando la fotografía como ayuda en sus grandes cuadros de historia de las personas relacionadas con el cisma de la Iglesia de Escocia en 1843, Hill quedó inmediatamente fascinado por este nuevo arte. Durante los cuatro años y medio anteriores a la lenta muerte de Adamson, que provocó la ruptura de esta asociación pionera, produjeron un sorprendente número de imágenes.

Trabajando en Escocia y por tanto no afectados por la patente inglesa de Talbot, los fotógrafos podían libremente experimentar con el proceso del calotipo. Las fibras visibles del papel de acuarela de alta calidad que Hill y Adamson utilizaban, tanto para negativos como positivos, suavizaban la imagen, creando un efecto pictórico. Hill comentaba: “La aspereza y desigual textura de la superficie del papel es la causa principal de que el calotipo falle en los detalles, al contrario que el daguerrotipo ... y ésta es la esencia de aquél.”

Elizabeth Rigby era autora, crítica y campeona de la fotografía. En 1849 se casó con Sir Charles Eastlake, que se convirtió en el primer presidente de la Royal Photographic Society. Después del propio Hill, Elizabeth Rigby era la modelo más popular de estos dos fotógrafos, apareciendo en más de veinte calotipos. Esta imagen introspectiva de Rigby está teñida de un aire melancólico. Con la cara ladeada, su larga cruz alrededor del cuello y sus enguantadas manos cuidadosamente colocadas, parece estar perdida en una ensoñación. Aunque Hill y Adamson habían magistralmente compuesto la escena para aparecer como un interior, Rigby está apoyada contra un trellaje de jardín; el estudio de Hill y Adamson estaba de hecho situado fuera de la casa, ya que el proceso de hacer imágenes requería una fuerte luz natural. Las estatuas de los *putti* a la izquierda y los libros sobre la mesa, no sólo actúan como hitos del ficticio interior, sino que también enaltecen la naturaleza contemplativa de la modelo y recuerdan sus habilidades intelectuales como escritora y crítica de arte.

AL





4 CALVERT RICHARD
JONES

Galés, 1804–1877

*Estudio panorámico en dos
secciones del Margam Hall
con personajes, hacia 1845*

Copia en papel a la sal,
de un calotipo negativo

Cada una: 22,5 x 18,6 cm

89.XM.75.1–2

Calvert Jones pertenecía al reducido círculo de amigos y relaciones de uno de los inventores de la fotografía, William Henry Fox Talbot. Educado en la Universidad de Oxford y cualificado como delineante y celista, John tuvo acceso a Talbot y sus descubrimientos a través de su íntima amistad con el primo de inventor, Christopher Rice Mansel Talbot, un rico terrateniente del sur de Gales. Jones se convirtió en un apasionado seguidor del calotipo, después de haber recibido ejemplos de ellos mandados por Talbot en junio de 1841. Jones pensó que el uso más apropiado de la cámara era el campo, documentando paisajes y arquitectura, como en este estudio de Margam Hall, la recientemente terminada mansión de estilo *Tudor-Gothic Revival*, diseñada por el arquitecto Thomas Hopper para Christopher Talbot. Como delineante, Jones era particularmente aficionado a dibujar las casas de campo de sus amigos, muchas veces incluyendo personajes en el primer plano. En este panorama tomado en dos partes, organiza los elegantemente vestidos miembros de las familias Talbot y Jones en pequeños



grupos en los jardines de la finca. Jones ha dispuesto sus sujetos de tal forma que la pintoresca fachada recibe un merecido énfasis, con la línea del tejado resaltando contra el cielo, como una recortada serie de notas musicales. Las figuras borrosamente dibujadas proporcionan una escala a la arquitectura y dan un reflejo de la elitista estructura social de las clases victorianas terratenientes del sur de Gales. Insatisfecho con el estrecho campo de visión de las lentes en uso, Jones se encuentra entre los primeros fotógrafos que crearon estudios panorámicos a partir de parejas de negativos. Los llamaba “imágenes dobles” – exposiciones ligeramente superpuestas unidas para enganchar “la más perfecta y satisfactoria representación de varias composiciones en la naturaleza”. La comprensión de Jones del potencial de la fotografía para ampliar su marco por un sistema simple y sin utilizar procedimientos técnicos, refleja su espíritu de artista, continuamente buscando novedosas composiciones en la naturaleza y examinando las posibilidades estéticas de la cámara contra su propia visión. JC

5 JOHN JABEZ EDWIN
MAYALL

Británico, 1810–1901

*El Palacio de Cristal en
Hyde Park, Londres, 1851*

Daguerrotipo imperial

30,5 x 24,6 cm

84.XT.955

Detalle al dorso

Nacido en Manchester, Inglaterra, como Jabez Meal, John Jabez Edwin Mayall se convirtió en uno de los pioneros del daguerrotipo en Inglaterra. La Reina Victoria irónicamente, confundió la nacionalidad de su compatriota y protegido, diciendo “Era el hombre más extraño que he visto ... pero un excelente fotógrafo ... es norteamericano”. No era la única en reconocer el comportamiento excéntrico pero carismático de Mayall.

Mayall se trasladó a Estados Unidos donde comenzó a estudiar fotografía en la Universidad de Pennsylvania, con el profesor Hans Martin Boyé hacia 1844. Consiguió ampliar el campo del daguerrotipo más allá del retrato con su panorama de las Cataratas del Niágara en 1845, que fue admirado por el pintor J. M. W. Turner. Casi al mismo tiempo Mayall realizó una serie de diez daguerrotipos ilustrando la Oración al Señor, un tema muy inusual para fotografiar. Después de una exitosa carrera en Filadelfia, regresó a Inglaterra en 1846. Allí trabajó al principio para el notable daguerrotipista francés, Antoine-François-Jean Claudet, instalado en Londres. Los años siguientes estableció su propio estudio de retratos, cercano a la conocida Adelaide Gallery en Londres. Cuando el público comenzó a demandar retratos y tarjetas de visita (reducidas imágenes montadas sobre pequeñas tarjetas), Mayall se convirtió en uno de los fotógrafos más prósperos de Gran Bretaña.

Mayall hizo daguerrotipos del Palacio de Cristal situado en Hyde Park, donde tuvo lugar en 1851 la Gran Exposición, primera exposición internacional de artes e industrias. La exposición alcanzó un gran éxito, atrayendo más de seis millones de visitantes, durante los cinco meses que estuvo abierta al público. El cuerpo principal del novedoso edificio de hierro, madera y cristal medía 563 metros de largo, 124 metros de ancho con una cúpula central de 33 metros de altura. La estructura consistía en módulos de hierro prefabricados y paredes de cristal, estableciendo un modelo arquitectónico para las futuras muestras internacionales. La grandeza del espacio y la luz solar que lo inundaba a través de los grandes ventanales de cristal hacía que la yuxtaposición del diseño del edificio pareciera aún más sorprendente.

Mayall era conocido por su utilización de grandes placas que permitían a los daguerrotipos reflejar la profundidad y gran atmósfera espacial que debían sentir los visitantes de la exposición. El daguerrotipo normal medía aproximadamente $2\frac{3}{4} \times 3\frac{1}{4}$ pulgadas; mientras que la placa imperial necesitaba una cámara y lentes especiales para grabar la imagen en la placa de casi 12 x 10 pulgadas. Esta imagen y otras como ella eran aclamadas como proezas técnicas y se cree que Mayall produjo algunos de los mayores daguerrotipos nunca vistos antes.

MH







6 ROGER FENTON
Británico, 1820–1869
*El valle de la sombra de
la muerte*, 1855

Copia en papel albúmina
27,4 x 34,7 cm
84.XM.504.23

Roger Fenton era el más destacado fotógrafo británico de mediados del siglo XIX. Aunque estudió primero derecho y luego fue pintor, hacia 1852 se dedicó a la fotografía. Fue el principal promotor del establecimiento de lo que más tarde sería la Royal Photographic Society y su mayor contribuyente, desde su primera exposición anual en 1853 hasta 1862, cuando Fenton abandonó la fotografía. Los trabajos que expuso fueron principalmente paisajes y estudios de arquitectura, y para hacerlos viajó a través de Inglaterra, Gales y Escocia. En 1852, durante el curso de una expedición a Kiev para documentar la construcción de un puente, hizo las primeras fotografías conocidas de Moscú y San Petesburgo. En 1854 fue contratado por el British Museum para fotografiar parte de su colección – siendo así el primer fotógrafo empleado regularmente por un museo. Fenton estaba ansioso por ver alcanzar a la fotografía los logros artísticos de las artes establecidas, especialmente la pintura. Con este propósito, a finales de 1850 hizo una serie de escenas orientalistas y naturalezas muertas.

Fenton ganó al principio un extenso reconocimiento por sus fotografías de la Guerra de Crimea, que había realizado en 1855 en la Península de Crimea en el Mar Negro, donde Inglaterra, aliada con Francia, el Reino de las Dos Sicilias y Turquía luchaba contra Rusia. Fenton fue encargado por el editor de Manchester, William Agnew, de producir una serie de imágenes del frente. La expedición fue patrocinada también por la Reina Victoria y el Príncipe Alberto, que quizás pensaron que las fotografías podían ser usadas como apoyo a una guerra impopular. A causa de las limitaciones de la tecnología fotográfica de la época, Fenton no podía captar la batalla con su cámara; en cambio, tomó vistas de objetivos militares y campos de batalla, así como retratos de oficiales y grupos de soldados. Su trabajo en Crimea comprendió la primera cobertura fotográfica sistemática y a gran escala de la guerra.

Las tropas bautizaron al sitio donde Fenton hizo sus vistas el valle de la sombra de la muerte, porque era frecuentemente barrida por el fuego de los cañones rusos para prevenir el acercamiento de las tropas inglesas hacia el enclave ruso. El propio Fenton, sufrió el tiroteo enemigo, mientras preparaba su cámara, pero sin inmutarse, se guardó como recuerdo las balas de cañón. La elocuencia espartana de este paisaje árido, plagado de misiles usados, ha sido raramente igualada, como expresión del asolamiento de la guerra. El material del negativo de Fenton, colodión sobre cristal, era extremadamente sensible a la luz azul, que provocaba la sobrexposición del cielo que en el positivo aparecía como una masa gris sin vida, resaltando el vacío miserable de la escena. GB



- 7 JULIA MARGARET CAMERON
Británica (nacida en India),
1815–1879
*El susurro de la musa/
Retrato de G. F. Watts,*
abril de 1865
Copia en papel albúmina
26,1 x 21,5 cm
84.XZ.186.96

Julia Margaret Cameron comenzó su carrera en la fotografía a la edad de cuarenta y ocho años, después de haber recibido una cámara como regalo de su hija y su yerno. Con su extraordinaria fuerza de voluntad, Cameron salió a crear fotografías que reflejaban los criterios artísticos. “Mi propósito es ennoblecer la Fotografía y asegurarle el carácter de Arte Superior, combinando lo real y lo imaginario sin sacrificar nada de la Verdad, con la máxima devoción a la Poesía y a la Belleza”. Esposa de un jurista y distinguido reformador de las leyes, Cameron se movía en los círculos elitistas de la sociedad victoriana inglesa. Estaba emparentada por sangre, amistad y lazos sociales a mucha gente influyente y utilizó este intrincado soporte para ayudarse a avanzar en el camino de su arte.

Cameron extrajo muchos de sus temas fotográficos de su extenso círculo de amigos y familiares. George Frederick Watts (1817–1904), uno de los más conocidos pintores de su época, posó para ella en muchas ocasiones. Un infatigable teórico y proselitista. Watts fue un artista misionero, que buscó el mejoramiento de la condición humana a través de su arte. Su visión de crear un panteón victoriano que trascendiera su tiempo fue un objetivo compartido por Cameron.

En esta fotografía representa a Watts en el papel de un músico inspirado por su musa, interpretado por una muchacha de pelo oscuro que mira intensamente sobre su hombro. Con el arco en mano, vuelve su mirada sobre la figura de la otra niña, cuya cabeza está atrevidamente truncada en la parte izquierda de la imagen. Esta composición resulta sorprendente por la sofisticación de sus elementos superficiales, que están habilmente organizados en un espacio limitado. La forma en voluta del violín, los pliegues de la capa y del chaleco, su barba entrelazada con la melena de la niña, están unidas entre sí para crear una composición de intensa emoción y concentrada energía. Cameron reconoció que la inspiración era parte integral de su esfuerzo artístico, y su inscripción al borde, debajo de la imagen: “Un triunfo” indica hasta qué punto sentía que esta fotografía había captado ese espíritu.

JC



8 DR. HUGH WELCH
DIAMOND
Británico, 1809–1886
Mujer sentada con pájaro,
hacia 1855
Copia en papel albúmina
19,1 x 13,8 cm
84.XP.927.3

Hugh Welch Diamond empezó a trabajar con el medio fotográfico tres meses más tarde de que Talbot iniciara su proceso de dibujo fotográfico en 1839 (véase nº 1). Diamond había comenzado una carrera de medicina, con especial interés en psiquiatría y enfermedades mentales, antes de comprometerse con la fotografía. Su talento fue reconocido por su colega fotógrafo Henry Peach Robinson, quien más tarde comentaría que el doctor era “indudablemente la figura principal de la fotografía”. En 1848, se convirtió en médico residente, director del departamento femenino del Surrey County Lunatic Asylum (asilo para enfermos mentales del condado de Surrey), puesto que mantuvo durante diez años. A lo largo de este período, Diamond utilizó la fotografía en su investigación sobre la demencia.

Las experiencias de la fisonomía humana fueron muy populares a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. En 1838, Alexander Morison expuso en *The Physiognomy of Mental Diseases* que existía un paralelismo entre la apariencia física de las personas y su psicopatología. Años más tarde, en 1856, Diamond ilustró esta teoría con sus fotografías en un artículo titulado “Sobre la aplicación de la fotografía a la fisonomía y el fenómeno mental de la locura”. Estas fotografías de las pacientes femeninas del asilo de Surrey proporcionaron a Diamond un archivo de las expresiones faciales para estudiarlas y también sirvieron para los fines administrativos de la institución en la identificación de pacientes.

En esta fotografía, la cara de la mujer es por un lado cautivante. Colocada sobre un fondo ajado y vistiendo ropas muy sencillas, mira fuera y más allá de la cámara. Su expresión tranquila oculta la visible ansiedad de sus ojos. Existe un sentimiento de profundo *pathos*, mientras acuna tiernamente un pájaro muerto en sus manos. El pájaro simboliza la cautividad y pérdida indiscutiblemente experimentada por la mujer, quien, a causa de la enfermedad mental, está encerrada en un asilo. Por razones desconocidas, Diamond dejó de hacer fotografías de sus pacientes en 1858, después de un incidente que lo obligó a abandonar el asilo de Surrey y montar su propia institución privada.

AL



- 9 ROBERT MACPHERSON
Británico (activo en Italia),
1815–1872
La Campagna cerca de Roma,
años 1850
Copia en papel albúmina
22,1 x 38,8 cm
84.XO.1378.24

Robert MacPherson, un cirujano escocés, se instaló en Roma en 1840 dedicándose a estudiar pintura. Cuando llegó a Roma su amigo de Edimburgo, el Dr. Clark, provisto de una cámara en 1851, MacPherson se dedicó él mismo a la fotografía, mientras ayudaba a Clark en el aprendizaje de cómo realizarlas. Los estudios hechos por MacPherson de edificios romanos y las vistas que hizo de los alrededores de la ciudad, en los veinte siguientes años, se encuentran entre las producciones arquitectónicas más distinguidas del siglo XIX.

Su tema en este ejemplo es el ritmo sincopado de los restos desmoronados del acueducto de Claudio, colocados en el horizonte hacia la ciudad de Roma, cuyos muros se encuentran a 6,5 kilómetros de distancia. Diseñado para aportar agua a la ciudad, el acueducto fue comenzado por el emperador Calígula y terminado por Claudio en el año 49 d.C. Hecho de hormigón armado y revestido de piedra, recorría 66 kilómetros, de los cuales 15 estaban sobre tierra – terreno a menudo pantanoso y con malaria. En tiempos de MacPherson, el campo abierto llamado la Campagna, llegaba hasta los muros de la ciudad y se creía que compendaba la desolación romántica.

La vista de MacPherson sobre un declive pantanoso y hacia el acueducto exhibe su agudo sentido de cómo manejar los elementos pictóricos, para producir una composición elegante y con fuerza. En el primer plano a la izquierda un cerco guía el ojo hacia el centro de la imagen, donde una fila de árboles y barreras más sólidas sobre un codo de la Via Appia llevan el ojo más lejos hacia la distancia, hasta un grupo de rústicos edificios campesinos bañados por el sol. La atmósfera de miasmas puede sentirse en la bruma que vela la lejana montaña.

El uso ocasional que hacía MacPherson de formatos elípticos o circulares, con el fin de resaltar el tema central, recuerda el formato de algunos paisajes de la época. Fue uno de los primeros fotógrafos que hizo fotografías pensadas para atraer a los viajeros – algunos de los cuales, como John Ruskin y Henry James, hicieron excursiones matutinas a caballo a través de las tierras que vemos aquí. Los turistas podían adquirir las fotografías de MacPherson en su establecimiento comercial, cercano a la Plaza de España, en el corazón de Roma. Su estudio se anticipó a los modernos puestos de vendedores de postales de Roma, pero sin ofrecer un producto en serie. GB



10 HIPPOLYTE BAYARD
Francés, 1801–1887
Autorretrato en el jardín, 1847

Copia en papel a la sal,
sacada de negativo en papel
16,5 x 12,3 cm
84.XO.968.166

Basándose en los experimentos que había comenzado el 20 de enero de 1839 en su tiempo libre (tenía un trabajo fijo en el gobierno francés), Hippolyte Bayard consiguió crear imágenes impresas sobre papel; en el mismo año, descubrimientos paralelos de técnicas fotográficas fueron dadas a conocer por Daguerre en Francia y Talbot en Inglaterra (véase nº 1). Talbot, Daguerre y Bayard, reclamaban cada uno el mérito de la invención, lo que ha generado una cierta confusión sobre quién hizo qué y cuándo lo realizó.

Bayard ocupa una postura clave en el inicio de la historia de la fotografía, gracias a la serie de magníficos autorretratos que hizo entre 1839 y 1863. Esta imagen de 1847 es uno de los dos autorretratos de Bayard que posee el Getty Museum. Aquí se presenta a sí mismo con los utensilios de jardinero – plantas, una regadera, macetas, un barril, un jarrón y un trellaje por donde crece una joven parra. Bayard juntó y arregló estos objetos, con el objeto de ser fotografiados; cinco años antes, había creado una naturaleza muerta con elementos de jardinería que ahora sólo existen en la forma de un papel negativo. Bayard sutilmente revela su personalidad, a través de su gorra, que se inclina de forma desenfadada, sobre su ceja derecha, metiendo el pulgar dentro del chaleco.

Ni Daguerre ni Talbot se retrataron a sí mismos y nunca permitieron a otros fotógrafos que los fotografieran. Al haber sido el primer fotógrafo que exploró varias facetas de su personalidad a través de su trabajo, hizo historia dentro de la fotografía. Aquí no se rodea de las representaciones del poder político o los símbolos de la riqueza, sino de objetos comunes. En lenguaje visual nos comunica, “Soy un jardinero además de un artista”. Al hacer esta confesión visual, cambió para siempre la fotografía al introducir su voz en primera persona.

WN



11 NADAR
(Gaspard-Félix Tournachon)
Francés, 1820–1910
Autorretrato, hacia 1854–55
Copia en papel a la sal
20,5 x 17 cm
84.XM.436.2

“Nadar” deriva del mote del artista, “Tourne à dard” (un juego de palabras sobre su apellido, Tournachon). Nadar comenzó a hacer fotografías en 1854 y pronto fue lo suficientemente experto como para establecer un estudio en su casa de la rue St. Lazare en París, donde fotografiaba a su familia y amigos; al mismo tiempo continuaba con su vocación de caricaturista. Estos dos tipos de imágenes no podían ser más dispares. La caricatura para tener éxito depende de la exageración y la simplificación, mientras que las fotografías son descripciones más complejas y realistas. Para lograr esto, Nadar colocaba a sus sujetos delante de una telón de color neutro, con suave luz que iluminaba desde arriba y lateralmente. La mejor manera de definir los retratos fotográficos de Nadar podría ser la palabra “natural”, pues habitualmente sus personajes parecían sorprendidos en el momento en que trasponían la puerta del estudio. Este estilo se contrapone a la incisiva exageración que dio a Nadar su renombre y temprana fama.

Con su espesa mata de cabellos rojos y excepcional libertad de espíritu que rechazaba los usos sociales de la clase media, Nadar era el prototipo de bohemio romántico. Frecuentaba los mismos cafés y estudios que habían adquirido fama a través del libro de Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (París, 1851) que hace una crónica de los amores, estudios, diversiones y sufrimientos de un grupo de arruinados estudiantes, artistas y escritores, en un estilo literario semi-documental.

Durante el transcurso de su primer año como fotógrafo, Nadar hizo una serie de autorretratos, así como estudios de su mujer e hijos, siguiendo la sólida tradición de los artistas que se utilizaban a sí mismos y a su familia como modelos. Como todavía no se había inventado la exposición automática, este retrato pudo haber sido hecho con la ayuda de su hermano, Adrien Tournachon, o de Ernestine, la nueva esposa de Nadar. Éste mira directamente al espectador. Aunque sus ojos están mayormente en la sombra, la intensidad de su mirada llama la atención, así como su espeso pelo rebelde que casi roza sus hombros. Su mano derecha cerrada en un puño soporta su cabeza entre la mejilla y la mandíbula. Sus dedos izquierdos están separados; los dos últimos dan la impresión de estar amputados por la articulación mediana. Nadar no se favorece a sí mismo en esta imagen, sino que casi sugiere ser un hombre volátil que posee un lado sombrío.

WN



12 GUSTAVE LE GRAY
Francés, 1820–1883
*Vista marítima con buque de
vela navegando y remolcador,*
hacia 1857

Copia en papel albúmina
30,2 x 41,3 cm
86.XM.604

Detalle al dorso

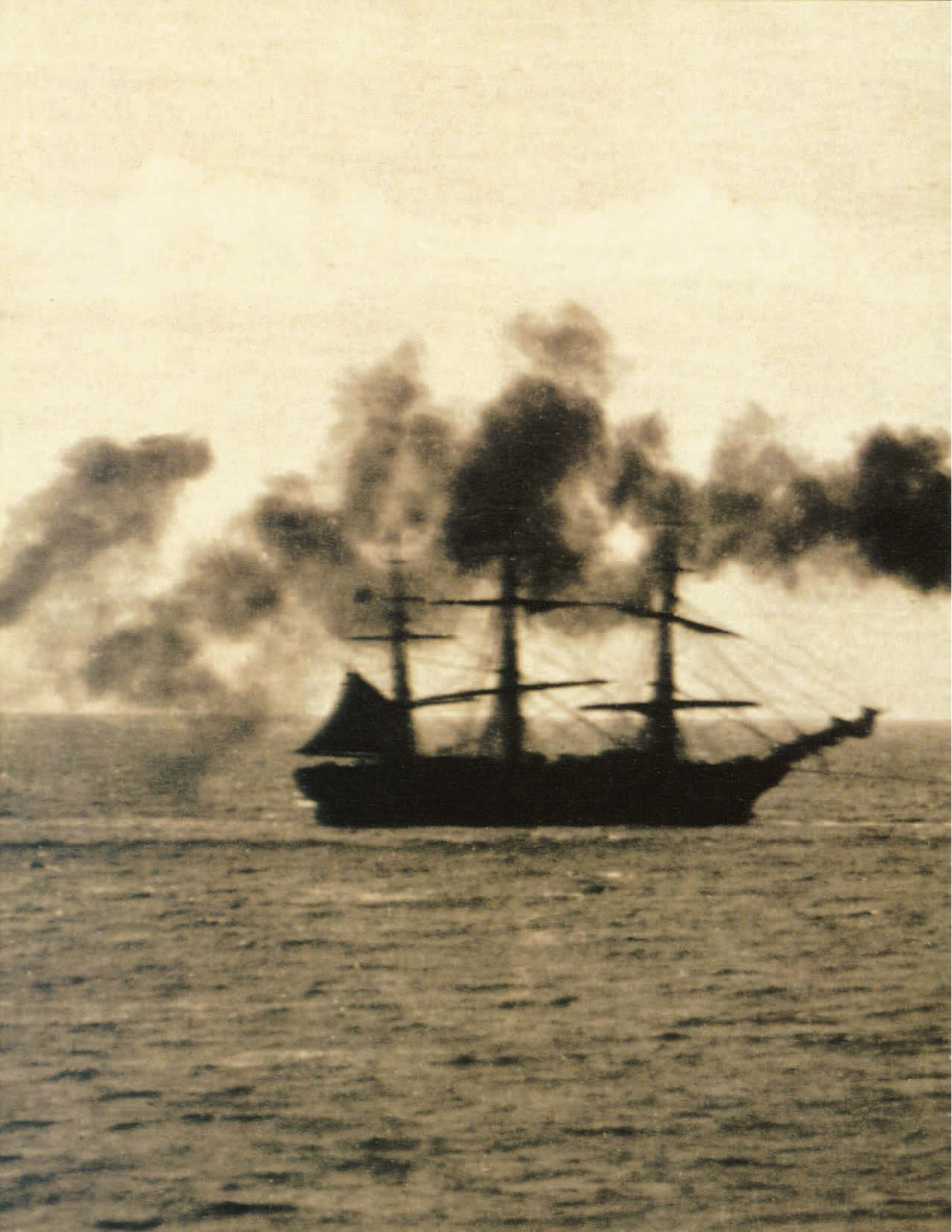
La meteórica carrera de Gustave Le Gray dentro del arte fotográfico duró en forma activa unos doce años, desde su súbita aparición como fotógrafo a finales de 1840, pasando por su deslumbrante liderazgo a mediados de los años 1850, hasta su abrupta desaparición de la escena europea a finales de 1860. Durante este corto período de tiempo, creó un legado permanente como innovador técnico, autor de un influyente manual sobre fotografía y profesor de otros renombrados fotógrafos. La gama de su material temático abarcaba desde estudios arquitectónicos de edificios medievales y recientemente construidos mojones parisinos, hasta paisajes en el bosque de Fontainebleau, y desde retratos hasta documentación de la vida militar de las tropas de Napoleón III. La extraordinaria calidad y variedad de luz de estas imágenes se sigue admirando actualmente.

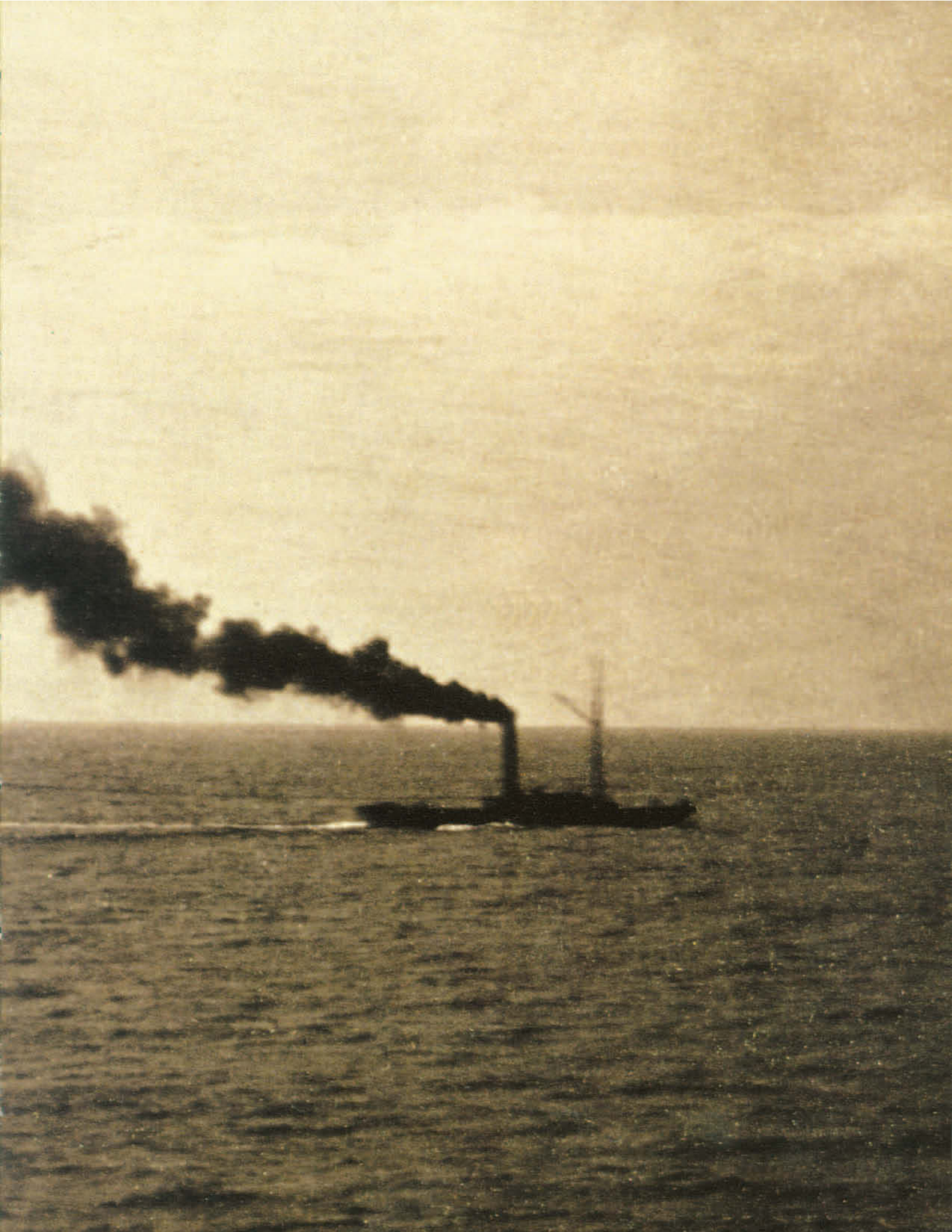
Entre sus obras más conocidas se encuentran las series de sorprendentes vistas marítimas que comenzó a hacer hacia 1855. Se caracterizan generalmente por sus efectos de amplitud, creados con mínimos elementos de composición, principalmente agua y cielo. Esta fotografía demuestra perfectamente la era de la vela dando paso a la era del vapor, ya sea si el remolcador está en realidad remolcando al velero o simplemente dejándolo detrás en una estela de humo y agua. Capturar este fugitivo momento requería un cortísimo tiempo de exposición y un solo negativo, en vez de los dos que Le Gray a veces empleaba para sus vistas marítimas, en las que utilizaba uno para el cielo y otro para el agua. La yuxtaposición de siluetas de barcos en pequeña escala a lo largo del horizonte, con amplios campos de agua y cielo, resalta la relativa fragilidad del esfuerzo humano contra los elementos naturales. Las capas horizontales son un componente esencial de estas vistas marítimas.

Le Gray pasó el final de su vida en Egipto trabajando como profesor de dibujo en una academia técnica, bajo la directa protección del virrey. Continuó haciendo esporádicas fotografías, pero aparentemente pocas de estas imágenes tardías han sobrevivido.

GB







13 HENRI LE SECQ
Francés, 1818–1882
Torre de los Reyes en Rheims,
1851

Copia en papel a la sal
35,2 x 26 cm
84.XP.370.25

Después de aprender pintura en el estudio de Paul Delaroche en París, Henri Le Secq comenzó a trabajar en la técnica fotográfica a comienzos de los años 1850. En esta época los fotógrafos franceses sobresalían en el uso del negativo de papel. El Emperador de Francia, Luis Napoleón, inició una serie de proyectos dirigidos a crear un sentido de orgullo nacional, fortaleciendo la idea de una nación francesa. Entre ellos se encontraba la Mission Héliographique, un registro fotográfico de la arquitectura histórica de Francia fuera de París. La Commission des Monuments Historiques seleccionó a Le Secq para ser uno de los fotógrafos integrantes de este equipo. (Otros fotógrafos que participaban en este notable proyecto incluían a Gustave Le Gray, Edouard-Denis Baldus y O. Mestral). El paisaje francés, con sus ruinas y monumentos, era promocionado como un ideal; mientras en las ciudades, la renovación urbana abría el camino a una sociedad moderna. Le Secq refleja en su obra esta dicotomía entre lo nuevo y lo viejo. El sujeto es un antiguo monumento, pero él nos enseña lo que puede ser considerado como una nueva interpretación del tema.

En esta fotografía, Le Secq muestra un detalle de la Torre de los Reyes (*Tour des Rois*) de la Catedral de Notre Dame de Rheims. La catedral data del siglo XIII y fue el lugar tradicional de coronación de los reyes franceses hasta 1830. Las estatuas dentro de las arquerías representan, todas, retratos de los antiguos reyes franceses. Eligiendo un punto de vista mucho más alto que el suelo y directamente enfocando a la torre, Le Secq no sólo atrae la atención del observador hacia la importancia histórica de la catedral, sino que también crea una imagen sorprendente. La precaria estructura de madera del andamio de la izquierda se yuxtapone con los sólidos bloques de piedra y las detalladas esculturas de la catedral. En esta temeraria composición, el fotógrafo presenta un fragmento de un todo mayor. Mediante el enfoque de una sección de la catedral, Le Secq llena todo el marco con detalles arquitectónicos, haciendo que la imagen aparezca achatada (obsérvese la nítida carencia de primer plano y de fondo) dándole una cualidad decorativa. Con su primer plano desenfocado y multitud de detalles accidentales, la obra no está organizada siguiendo las reglas tradicionales de composición; es en cambio un arreglo dinámico, lleno de fuerzas conflictivas cuyo drama visual sorprende y deleita los ojos.

AL



14 CHARLES MARVILLE
Francés, 1816–1879
*El Impasse de L'Essai en el
Mercado de Caballos, París,*
negativo años 1860; positivo
posterior a 1871
Copia en papel albúmina
26,2 x 37,1 cm
84.XM.346.14

Charles Marville, uno de los grandes documentalistas fotográficos del París del Segundo Imperio (1852–1870), desarrolló un agudo sentido de la observación y composición durante los casi veinte años que dedicó a diseñar xilografías para libros y revistas populares. Cuando comenzó con la fotografía, a principios de 1850, trabajando como fotógrafo itinerante para el floriente negocio de Blanquart-Evrard, Marville seguramente comprendió que la fotografía de arquitectura y paisaje depende principalmente del hábil manejo de la luz y el espacio. Además, su extraordinaria facilidad en la práctica de las técnicas fotográficas de la época – inicialmente el calotipo y después el proceso al colodión húmedo – le permitió conseguir excelentes resultados.

Cuando el Barón de Haussmann se convirtió en prefecto del distrito del Sena de París en 1853, una de sus primeras acciones fue encargar a un equipo de fotógrafos – incluidos Baldus, Le Secq y Marville – documentar la ciudad antes de la extensa reordenación de sus calles y espacios públicos. Marville trabajó meticulosamente y siguiendo el plan del prefecto, fotografiando calles y locales que serían pronto destruidos para dar paso a los nuevos bulevares proyectados. Una de las áreas designadas para ser derribada era el Mercado de Caballos y sus alrededores, un importante enclave comercial en París, en un tiempo en que los caballos y las mulas eran elementos primordiales del transporte.

Este estudio de una calle sin salida (*impasse*) detrás del Mercado de Caballos ilustra los obstáculos e irregularidades de las viejas calles de París que Haussmann quería reemplazar con amplios y ventilados bulevares. El emplazamiento relativamente bajo y axial de la cámara de Marville acentúa la variedad de estructuras y líneas laterales que comprende el escenario. Despojados de su follaje, los árboles de la izquierda se contraponen en el primer plano, simultáneamente marcando el espacio y llevando el ojo hacia el fondo de este destartalado y viejo vecindario. Marville nos revela una sensibilidad hacia las distintas texturas que están ante su lente, desde el pavimento de bloques de adoquín, hasta el sucio sendero de piedra erosionado por la lluvia y las desconchadas fachadas de estuco. La claridad descriptiva de la imagen está engarzada por su hábil orquestación de los esquemas alternativos de luz y sombra, a través de los cuales Marville se revela como un maestro del estilo pictórico.

JC



- 15 CAMILLE SILVY
Francés, 1834–1910
*Escena de río – La Vallée de
L’Huisne*, negativo 1858;
positivo años 1860
Copia en papel albúmina
25,7 x 35,6 cm
90.XM.63

Antes de dedicarse a la fotografía, Camille Silvy había estudiado derecho y se había convertido en un diplomático profesional; por eso, al principio, consideraba la fotografía meramente como un hobby. Después de viajar a Argelia en 1857 con su maestro de dibujo, desilusionado con sus propios dibujos, pidió a su amigo el Conde Olympe Aguado que le enseñara fotografía. Silvy se dedicó tanto a este arte, que se hizo miembro de la Société Française de la Photographie. Uno de sus primeros temas fue el paisaje circundante de su ciudad natal, Nogent-le-Rotrou sobre el río Huisne. Sólo un puñado de estos estudios de paisaje ha sobrevivido; sin embargo, ninguno es tan brillante en el punto de vista y detalle como la *Escena de río* aquí reproducida. Existen sólo cuatro positivos, diferentes entre sí en importantes aspectos, especialmente el cielo y la textura de la superficie. (Las cuatro copias fueron expuestas juntas por primera vez en una exposición en el Getty Museum en Malibú en 1993). “La belleza natural de la escena en sí misma, rica en variados y exquisitos detalles con las amplias, suaves sombras, predominando sobre el conjunto, producen una imagen que por su calma y belleza no ha sido igualada”, escribió un crítico en 1859.

Estudiante muy precoz, Silvy creó esta obra maestra relativamente temprano en su carrera fotográfica. Envío un positivo a la exposición de la Royal Photographic Society de Londres de 1858, donde su gran mérito fue inmediatamente reconocido. La imagen fue descrita por un comentarista como “quizás la joya de la exposición”. Otro escritor decía, “Es imposible componer con mayor sentido artístico y buen gusto que el de M. Silvy ... donde uno no sabe si admirar más el sentimiento profundo de la composición o la perfección de los detalles.”

Esta fotografía fue tomada desde el Pont de Bois, un puente sobre el río Huisne situado a pocos minutos de marcha de la casa natal de Silvy. El río aportaba energía a los molinos que beneficiaban a la pequeña comunidad y reportaban independencia económica a propietarios tales como la familia de Silvy. Su prosperidad le permitió proseguir una profesión tan poco rentable como la fotografía.

Sin embargo, Silvy sorprendió a su familia marchándose a Londres en 1859, donde estableció un estudio de retratos y se convirtió en uno de los más exitosos retratistas de la alta sociedad de la ciudad. Se especializó en retratos en pequeñas tarjetas de visita, rebuscadamente compuestas, que estaban hechas con un sentido perfeccionista en la hábil manera en que colocaba, iluminaba y vestía a sus retratados.

WN



16 FOTÓGRAFO
DESCONOCIDO
Americano, activo a
mediados del siglo XIX
Retrato de Edgar Allan Poe,
fines de mayo o principios
de junio de 1849
Media placa de daguerrotipo
12,2 x 8,9 cm
84.XT.957

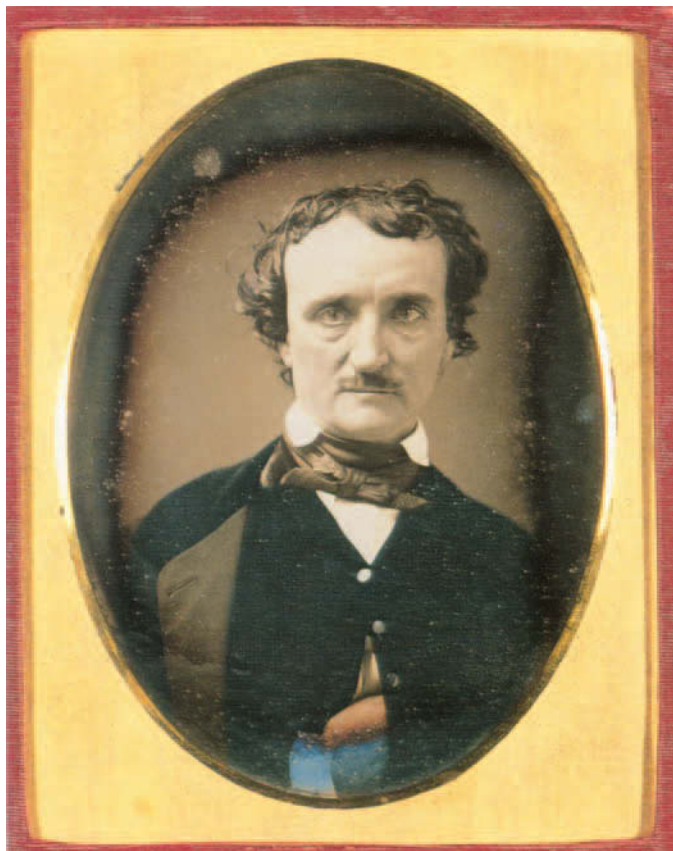
Una figura trágica dentro de la historia literaria norteamericana, Edgar Allan Poe (1809–1849) poseía una gran inteligencia y un corazón melancólico. Poeta, escritor, editor y crítico, es famoso por sus cuentos macabros y sus historias de misterio. En este retrato, Poe parece mirar al mundo externo casi con estupor. El objetivo de la cámara capta los mechones de pelo rizado con minuciosa precisión sobre su ancha, arrugada frente y el mínimo detalle de la pequeña cicatriz junto a su ojo derecho; también registra con gran candor los signos visibles de un hombre enfermo. La piel hinchada, las bolsas debajo de los ojos y la boca colgante del escritor presagian su muerte prematura unos cuatro meses más tarde. La imagen es como una máscara de muerto; su cara y sus ojos distantes pertenecen a un hombre que parece haber visto la muerte en varias reencarnaciones.

Annie Richmond, con la que Poe cultivó una amistad y quizás un romance, después de la muerte de su esposa, arregló la sesión fotográfica y se cree que pagó por lo menos dos de los retratos. La imagen superviviente se conoce por eso, entre los entendidos en Poe, como el daguerrotipo “Annie”. Sobre su parecido Poe observaba, “Mi vida está gastada – el futuro aparece como un temible vacío”.

Han sobrevivido por lo menos ocho daguerrotipos retratos del poeta. El mismo Poe consideraba el invento de Daguerre como una especie de milagro. En enero de 1840 escribió, “Debe contemplarse a este instrumento indudablemente como el más importante y quizás el triunfo más extraordinario de la ciencia moderna. El lenguaje se queda corto para dar una idea exacta de la verdad Porque verdaderamente la placa de Daguerrotipo es infinitamente ... más precisa en su reproducción que ninguna pintura realizada por la mano humana.”

La lista de fotógrafos que podrían haber realizado este retrato de Poe ha crecido a casi una docena. Sin embargo, es posible que fuera hecha por George C. Gilchrist, el daguerrotipista más conocido de Lowell, Massachusetts. Gilchrist practicó su arte desde 1847 hasta después de 1860, retratando a muchas personalidades conocidas.

MH



17 JOHN PLUMBE, JR.
Americano (nacido en Gales),
1809–1857
*El Capitolio de los Estados
Unidos*, 1846
Media placa de daguerrotipo
17 x 21 cm
96.XT.62

John Plumbe, Jr., galés de nacimiento, llegó a los doce años a los Estados Unidos. Allí obtuvo el título de ingeniero civil, fue el pionero del desarrollo del ferrocarril del Oeste y además está mayoritariamente conocido como el creador de la idea de un ferrocarril transcontinental. Más tarde, cuando escasearon tanto el trabajo como el dinero, la fascinación de Plumbe hacia la arquitectura y la nueva forma artística del daguerrotipo, lo llevaron a una nueva profesión. Plumbe se familiarizó con la técnica en 1840, después de ver imágenes experimentales de fotógrafos itinerantes que enseñaban al público sus daguerrotipos. Tuvo tal éxito que pronto instaló en trece ciudades sus estudios fotográficos, incluyendo uno en Washington, D.C.

Este daguerrotipo nos muestra una vista oblicua del frente oriental del Capitolio de los Estados Unidos. En 1846, el Capitolio era un edificio relativamente simple, pero ya había pasado por las manos de cuatro sucesivos arquitectos: William Thornton, Benjamin Henry Latrobe, Charles Bulfinch y Robert Mills. El edificio original, comenzado en 1791, tardó treinta y cuatro años en construirse. Las alas que alojaban en tiempos de Plumbe el Senado y el Congreso conectan las cámaras actuales con la rotonda central. Esta imagen es una de las tres vistas en daguerrotipo que hizo Plumbe del edificio, mientras simultáneamente estaba fotografiando los principales edificios del gobierno en la capital de la nación, incluida la residencia del Presidente (llamada ahora la Casa Blanca), la oficina de patentes de Estados Unidos y el correo central. La residencia del Presidente resulta escasamente visible, aparece en la lejanía a la izquierda de este daguerrotipo. Así, en una sola vista, Plumbe era capaz de retratar la subyacente organización y contenido simbólico de Washington, D.C., con el Capitolio en el centro de la ciudad y la Casa Blanca separada de él, al otro lado de Pennsylvania Avenue.

Cuando el fracaso de su cadena de galerías fotográficas lo llevó a la bancarrota, Plumbe se retiró a Dubuque, Iowa. Un desafortunado intento de recuperar su fortuna en la fiebre del oro de California lo llevó finalmente al suicidio en 1857. MH



18 ALBERT SANDS
SOUTHWORTH
Americano, 1811 – 1894
JOSIAH JOHNSON
HAWES
Americano, 1808 – 1901
*Primitiva operación utilizando
éter como anestesia, 1847*
Placa entera de daguerrotipo
14,6 x 19,9 cm
84.XT.958

Albert Southworth y Josiah Hawes llegaron cada uno a la fotografía de manera independiente, después de asistir a las clases y demostraciones que dio Jean-François Gouraud en la primavera de 1840; quien había aprendido el procedimiento directamente de Daguerre. Southworth estableció un respetado estudio de retratos en Boston, en sociedad con Joseph Pennell, a quien sucedió Hawes en 1843. En su estudio situado en Tremont Row, Southworth y Hawes se hicieron famosos por sus daguerrotipos de preeminentes bostonianos así como políticos y celebridades teatrales visitantes.

Experimentando continuamente con métodos nuevos, cobraban a los patronos los precios más altos. Mathew Brady en Nueva York, quizás el primer retratista de su época, cobraba \$2.00 por un daguerrotipo de un sexto de placa, mientras que la misma medida por Southworth y Hawes, costaba \$5.00. Los trabajos que no eran retratos – vistas de ciudades, paisajes, acontecimientos públicos y grandes grupos de gente – llevaban mucho tiempo y no resultaban lucrativos.

Mucho antes de que la cámara pudiera utilizarse fácilmente para registrar acontecimientos históricos, Southworth y Hawes lo hicieron en 1847, en *Primitiva operación utilizando éter como anestesia*. La primera demostración pública del uso del éter para anestesiarse durante una operación tuvo lugar en octubre de 1846 en el anfiteatro docente del Hospital General de Massachusetts, pero no había ningún fotógrafo presente en el momento histórico. Durante las siguientes semanas y meses tuvieron lugar otras demostraciones de operaciones utilizando éter, incluyendo la aquí registrada, donde el Dr. Solomon Davis Townsend está a punto de realizar la operación. La vívida realidad de la operación resulta sorprendente: instrumentos para operar, colocados en cajones con el frente de vidrio se encuentran al fondo del cuarto, los elementos de cirugía sobre la mesa, las levitas que usan los médicos y el paciente todavía con los calcetines puestos, nos proporcionan todo tipo de detalles.

WN



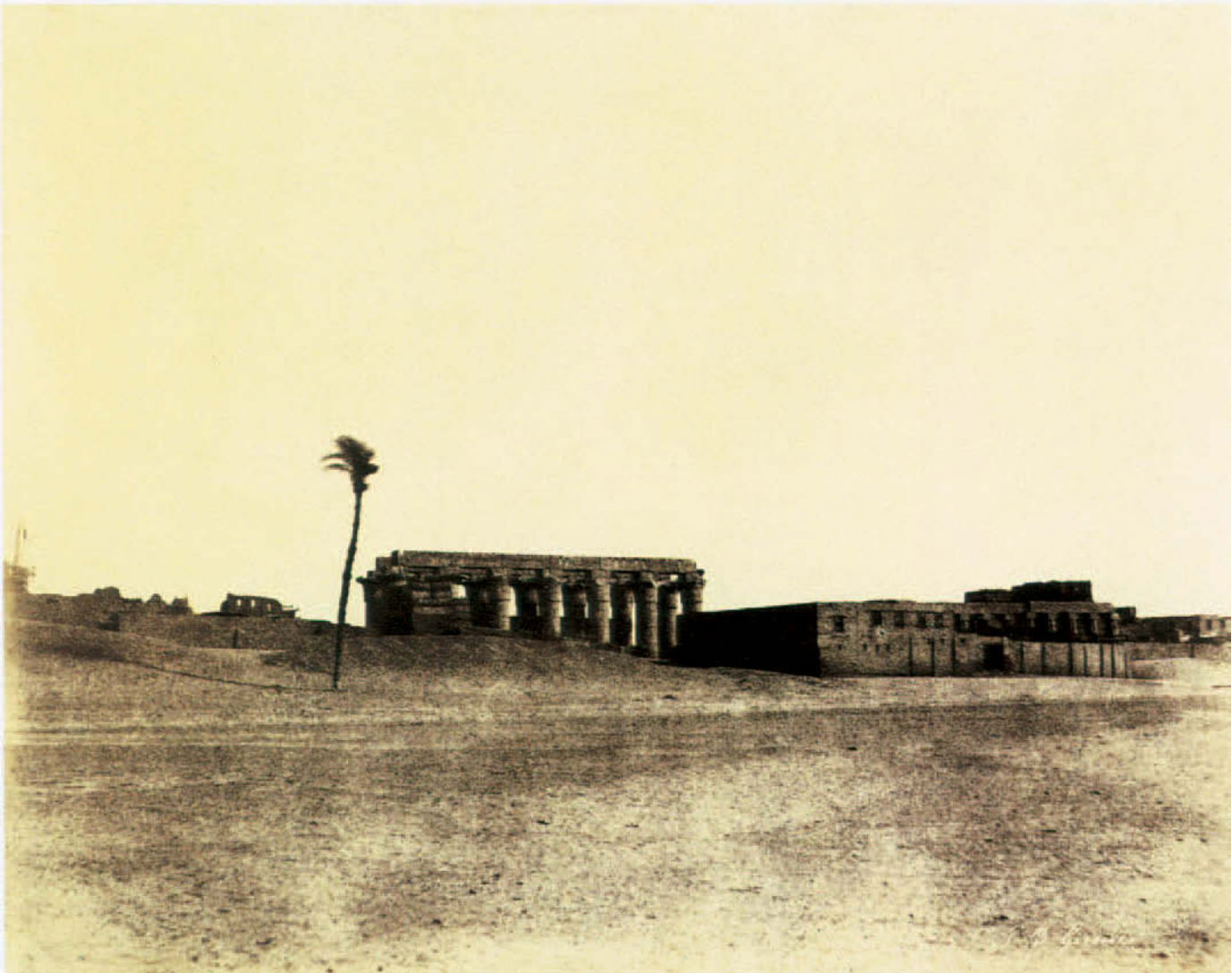
19 JOHN BEASLEY GREENE
Americano (activo en Egipto
y Argelia), 1832–1856
El Templo de Luxor,
1853 ó 1854
Copia en papel a la sal
23,4 x 29,2 cm
84.XM.361.2

J. B. Greene, el hijo de un banquero norteamericano que trabajaba en París, dedicó el final de su corta vida a la fotografía. Greene hizo algunas de las primeras y más poéticas imágenes de Egipto, donde seguramente viajó por motivos de salud. Como todos los turistas de entonces, y muchos ahora, se desplazó de sitio en sitio por Egipto a través de su ruta central, el río Nilo.

Esta vista longitudinal del gran templo de Luxor fue tomada desde el oeste, el lado del conjunto que mira al río, cuyo eje principal corre paralelo al Nilo. Las fibras del papel negativo utilizadas por Greene para hacer este positivo se ven a través, realzando la suave textura del primer plano, la llanura aluvial que se inundaba anualmente y contribuyen al efecto de resplandeciente calor que parece emanar de la fotografía. El barco en el que llegó Greene, que también le servía de cuarto oscuro, debe de estar situado cerca, detrás de la cámara, sin embargo, la orilla del río no es visible. Ésta, entonces, pudo ser la primera visión que tuvo Greene del complejo del templo; debió reconocer la sutil belleza de la escena y como se traduciría en los grises violetas del positivo final.

El conjunto procesional de columnas masivas del centro de la imagen originalmente fue planificada por su constructor, Amenhotep III (que reinó entre 1386 y 1349 a.C.), para formar parte de una sala hipóstila, que nunca se completó. Hacia la derecha, el complejo continúa con un patio de proporciones menos grandiosas, construido por el mismo faraón de la decimoctava dinastía y, más lejos, a la extrema derecha, está colocada la parte más antigua del edificio que contenía el santuario y cerraba el conjunto. A la izquierda del centro (confuso en la imagen de Greene) existe otro patio de columnas y un conjunto de grandes pilones. La solitaria palmera, cuya copa se ha movido con la brisa durante el tiempo de la larga exposición, resulta efímera en comparación con la pesada, extática arquitectura del fondo. No aparece otro signo de vida. La árida vista de Greene de la monumental arquitectura resalta su aislamiento entre el río y el desierto, colocada entre la banda superior del cielo y la inferior de arena.

GB



20 WILLIAM H. BELL
Americano (nacido en Gran
Bretaña), 1830–1910
*Roca en reposo, Rocker Creek,
Arizona, 1872*
Del álbum *Geographical
and Geological Explorations
and Surveys West of the 100th
Meridian, 1871–73*
(Exploraciones y Mediciones
Geográficas y Geológicas al
Oeste del Meridiano 100°)
Copia en papel albúmina
27,5 x 20,3 cm
84.XO.1371.30

Esta fotografía fue tomada en 1872 durante una expedición de reconocimiento del gobierno de los Estados Unidos del área al oeste del centésimo meridiano, encabezada por el Teniente George M. Wheeler. Bell iba como fotógrafo de la expedición y su obra se utilizaba indistintamente para ilustrar los informes finales de los hallazgos del equipo y para venderla al público bajo la forma de negativos estereográficos. Bell nos enfrenta con el bulto sorprendente y la densidad de esta formación rocosa mediante su colocación en el centro de la composición, haciendo que ocupe toda la imagen. El rótulo de la versión estereográfica de esta imagen (también en la colección Getty) indica que su primer objetivo era resaltar los efectos de la erosión sobre la base de esta formación. Sin embargo, al aislar la roca para este propósito de manera tan abrupta, Bell nos revela también su admiración hacia su atrayente forma, inmensa e inmóvil, tallada por las fuerzas del viento que podrían algún día hacerla rodar. Esta técnica de aproximación también nos brinda la oportunidad de examinar la superficie de la roca con gran detalle, tratando de adivinar la personalidad a través de la fisonomía, al igual que lo haríamos con un retrato.

Bell dirige nuestra atención hacia la horadada superficie de la formación arenosa con tanto éxito que casi no nos apercebimos del hombre sentado en la sombra. Las figuras humanas eran frecuentemente incluídas en las fotografías, de colosales fenómenos naturales en el siglo XIX para dar un sentido de escala. Sin embargo esta figura ignora sus obligaciones en este aspecto y verdaderamente sustrae su atención a la roca para examinar el terreno con una lupa. Es difícil imaginar que esta yuxtaposición sea accidental. El resultado es el escenario, en cierto sentido humorístico, de un hombre tan absorbido por su trabajo que parece olvidar la mole que tiene encima.

Aunque había nacido en Liverpool, Bell se crió en Filadelfia, donde en 1848 estableció un estudio fotográfico y se convirtió en colaborador activo del periódico *Philadelphia Photographer*, compartiendo sus ideas de adelantos técnicos y sus resultados de probar equipos y materiales durante sus viajes. Bell había sido soldado de la Unión durante la Guerra Civil y luchó en las batallas de Antietam y Gettysburg. En 1865 fue nombrado jefe de fotografía del Army Medical Museum (Museo de Medicina del Ejército) en Washington. Su extenso registro fotográfico de los soldados heridos en la Guerra Civil fue utilizado para compartir historias clínicas entre los médicos y para ilustrar artículos sobre acertados procedimientos de amputación. KW



21 ALEXANDER GARDNER
Americano (nacido en Escocia),
1821 – 1882
*Lincoln en el campo de batalla
de Antietam, Maryland,*
3 de octubre de 1862
Copia en papel albúmina
22 x 19,6 cm
84.XM.482.1

Después de emigrar a los Estados Unidos desde Escocia en 1856, Alexander Gardner, ya experimentado fotógrafo, fue contratado por el retratista Mathew Brady para trabajar en su estudio. Al estallar la Guerra Civil, cinco años más tarde, el estruendo de los cañones se podía percibir desde las gradas del Capitolio americano. Según se dice, Gardner dio la idea a Brady de reunir un equipo de fotógrafos con el fin de captar imágenes de la guerra, dentro de sus posibilidades, considerando la lentitud y escasa flexibilidad de los aparatos que poseían. Gardner hizo él mismo cientos de fotografías sobre el terreno entre 1862 y 1863. Sus imágenes del campo de batalla de Antietam, Maryland, sembrado de cadáveres resultaron sensacionales cuando fueron expuestas en la galería de Brady en Nueva York, en noviembre de 1862. Nunca se había visto nada tan gráfico y brutal en la fotografía americana.

El legado más perdurable de Gardner son los treinta y siete retratos que hizo de Abraham Lincoln, en los que el Presidente aparece solo o rodeado de su familia, amigos y socios profesionales. Gardner conocía suficientemente al Presidente como para que le facilitaran un estudio temporal en la Casa Blanca durante 1861 y 1862. El 3 de octubre de 1862, dos semanas después de la derrota del General Confederado Robert E. Lee en Antietam por el General de la Unión, George B. McClellan, Lincoln visitó el campo de batalla y consultó con algunos miembros de su consejo superior, incluido el General Mayor John McClernand y Alan Pinkerton, Jefe del Servicio Secreto. Pinkerton había contratado a Gardner para trabajar en un secretísimo proyecto especial: la reproducción de los mapas dibujados a mano que se utilizaban para planificar las campañas. Aunque el propósito real de Lincoln se reveló en un telegrama que puso a su mujer, en el que decía que iba a Antietam para “ser fotografiado a la mañana siguiente por el Sr. Gardner, si conseguía estarse quieto el tiempo necesario”.

Sobreviven cinco diferentes poses de la sesión fotográfica de Antietam, incluyendo la aquí reproducida. No es un retrato corriente, sólo pudo ser hecho por alguien muy familiarizado con el tema. El propio Lincoln no logró quedarse quieto, como había predicho, y en consecuencia su cabeza aparece levemente borrosa. La genialidad de este retrato se manifiesta en la hábil composición de Gardner, elaborada alrededor de los detalles visibles de la vida en el campamento. Domina el espacio, la tienda y sus líneas. El ojo se posa al mismo tiempo, tanto en esas líneas como en las caras de los protagonistas. A pesar de las rupturas compositivas, la imponente figura de Lincoln continúa siendo el foco de interés.

WN

No 16



22 GEORGE N. BARNARD
Americano, 1819–1902
Nashville desde el Capitolio,
negativo 1864; positivo 1865

Copia en papel albúmina
25.6 x 35.9 cm
84.XM.468.3

Detalle al dorso

La Guerra Civil Americana proporcionó a muchos fotógrafos nuevos temas para sus objetivos. Después de hacer una carrera antes de la guerra como fotógrafo de retratos en Nueva York, George N. Barnard fue empleado durante algún tiempo por Mathew Brady y ocasionalmente colaboró con James Gibson en la tarea de fotografiar fortificaciones alrededor de Washington y campos de batallas en Virginia. En 1863 se convirtió en fotógrafo oficial del Ejército de la Unión, trabajando en el teatro occidental de la guerra, los estados costeros del río Mississippi.

Esta sorprendente vista de la capital de Tennessee desde las escaleras del edificio del Capitolio, recientemente terminado, es una de las primeras de una larga serie de imágenes hechas por Barnard, mientras seguía la brutal campaña del General William Tecumseh Sherman de 1864–65. Lo acompañó desde el comienzo en Tennessee, hacia abajo y a través de Georgia hacia Savannah y el mar, luego hacia el norte dentro de las Carolinas. Acabada la guerra, Barnard publicó una selección de sus fotografías en *Photographic Views of Sherman's Campaign* (Panorama Fotográfico de la Campaña de Sherman), un bello volumen de sesenta y una copias al colodión (de donde procede esta fotografía). Barnard realizó tres tomas de este lugar. Esta vista de soldados de la Unión en el pórtico del edificio y una fila de cañones sobresaliendo de una empalizada defensiva de madera y un terraplén de tierra, junto a la lejana ciudad, tenía como propósito dramatizar el control de Sherman y su ejército sobre la ciudad rebelde. Establece este dominio a través de la colocación de su cámara en un lugar del parapeto del edificio de forma que la columna y su base forman un enérgico empuje vertical que define todo el espacio pictórico. Los cañones se convierten en silenciosos centinelas, modernos guardianes de la paz. Esta enérgica masculinidad de la forma, material y propósito, contrasta con la gracia de las graciosas y femeninas estatuas clásicas decorativas, situadas en la base de los faroles. En primer plano se ve la sombra de un fantasmal guardia humano que se movió fuera del marco de la foto durante la larga exposición. A la distancia, apenas visible sobre la línea del río Cumberland, hay un gran número de tiendas de la Unión, signo evidente del enorme despliegue de hombres y material preparatorio del comienzo de la gran aventura de Sherman. Cuando la foto fue publicada en 1866, Barnard añadió el dramático cielo de un segundo negativo. Después de la guerra, Barnard se estableció por un tiempo en Charleston, una de las ciudades del sur de las cuales había hecho crónicas memorables. Su posterior carrera como retratista se desarrolló en Chicago, Rochester, Nueva York y Painesville, Ohio.

GB







23 CARLETON WATKINS
Americano, 1829–1916
*Las cataratas de Multnomah,
río Columbia, Oregon, n° 422,
2.500 pies, 1867*

Copia en papel albúmina
52,4 x 39,9 cm
85.XM.11.28

Al llegar a California desde Nueva York a principios de 1850, Carleton Watkins comenzó casi por casualidad su carrera de fotógrafo, cuando se encontró reemplazando a un empleado ausente en el estudio de daguerrotipos de Robert Vance en Marysville. Al cabo de diez años, Watkins regentaba su propio estudio de retratos en San Francisco. Después de una quiebra financiera en 1875, vendió el inventario completo de sus fotografías a un competidor, Isaiah Taber. Sin amilanarse, Watkins consiguió rehacer su fondo y continuó produciendo un extenso material de trabajo, viajando por toda la costa del Pacífico, hasta Canadá al norte y hasta México al sur.

Al reflejar la relación entre la naturaleza y la humanidad, las fotografías de Watkins han influenciado nuestra interpretación del paisaje. Sutil en la promoción de la belleza de la tierra, a menudo presenta el oeste como un Edén paradisíaco, magnífico e imponente en su estado natural. Contratado por la Oregon Steam Navigation Company (Compañía de Navegación a Vapor de Oregón) en 1867, Watkins viajó a través de Oregón, donde hizo por lo menos cincuenta y nueve enormes negativos (uno de los cuales fue usado para hacer esta copia) y más de cien negativos estereográficos.

En esta fotografía de las cataratas de Multnomah, Watkins destaca las calidades sublimes del entorno natural. Sin un cielo visible y a falta de primer plano, el espacio está enteramente compuesto por la catarata y el follaje que la circunda. El gran tamaño de la placa contribuye a aumentar la monumentalidad de la escena. La imagen es dinámica, no sólo por su gran escala, sino también por su aparente falta de progresión horizontal, desde el primer plano hacia el fondo. Negándole al espectador un sentido de retroceso espacial, Watkins hace que la imagen cuelgue en medio del aire, de una forma peculiar. Operando en una composición vertical, la catarata es el elemento clave para ensamblar el cuadro. Al descender en la imagen, desde arriba hacia abajo, la catarata de Multnomah es presentada como una potente fuerza natural que evoca sentimientos de terror, miedo y hasta sensualidad. Con su elección del punto de vista y su supresión de la figura humana, Watkins muestra la naturaleza como fenómeno puro y sin contaminar.

AL



24 HENRY HAMILTON
BENNETT
Americano (nacido en Canadá),
1843–1908
El fotógrafo con su familia:
Ashley, Harriet y Nellie, 1888
Copia en papel albúmina
44,4 x 54 cm
84.XP.772.8
Detalle al dorso

En 1865, después de servir en la Guerra Civil (donde se quedó con una mano paralizada), Henry Hamilton Bennett compró un estudio fotográfico en su ciudad natal, Kilbourne, Wisconsin, asociándose con su hermano George. El establecimiento del ferrocarril atrajo a los turistas que querían disfrutar el paisaje del río Wisconsin, tributario del Mississippi. Pintorescas quebradas en las paredes de piedra blanda del canal, donde fluía el agua, habían sido talladas por los vientos de Wisconsin en una área llamada “las barrancas” por los locales. Los dos hermanos dividieron el trabajo del estudio de una forma lógica – paisaje y retratos – trabajando juntos de esta manera durante varios años, hasta que George abandonó el negocio y se marchó a Vermont.

A comienzos de los años 1870, Henry Bennett se enamoró de la naturaleza y comenzó a dedicarse principalmente a la fotografía de paisaje. En 1866 escribía en su diario: “He ido a las barrancas; el agua estaba más alta que nunca en los últimos años. Es terrible, horrenda, sublime, majestuosa y grande”. Durante los siguientes veinte años, Bennett empleó casi toda su energía creativa en la interpretación del paisaje cercano a su domicilio. Las barrancas del Wisconsin se convirtieron en una atracción para los visitantes que acudían a la región, seducidos por las fotografías y guías de viaje que editaba Bennett.

A menudo Bennett incorporaba en sus fotografías a su familia y amigos, posados en una nube de vapor o quietos en la orilla; sus paisajes se convirtieron en el equivalente de un álbum familiar. El sentido del retrato de Bennett estaba influenciado evidentemente por sus experiencias con el paisaje. En este autorretrato con su hijo Ashley y sus hijas Harriet y Nellie, la distancia separa las figuras como puntos fijos en un paisaje. Esta fotografía pudo haber sido hecha para inmortalizar el duelo familiar por Frances, esposa de Bennett, que murió en 1884. El gran salón está adornado con obras de arte que sugieren prosperidad. Sin embargo, nuestra atención capta la puesta en escena que aparece de cierto modo poco natural. Sobre la cabeza de Bennett cuelga un paisaje, pintado por un artista desconocido, a la derecha, Nellie sostiene en sus faldas un álbum de fotografías, mientras que detrás de ella aparece una escultura de la Guerra Civil sobre un pedestal. A la izquierda de Ashley hay un cuadro colocado sobre un caballete que ha sido cortado por la mitad por la cámara. Sólo Harriet mira directamente al objetivo; los otros tres personajes miran hacia la distancia, a la izquierda de la cámara. ¿Estarán observando un retrato de Frances la madre y esposa fallecida?

WN





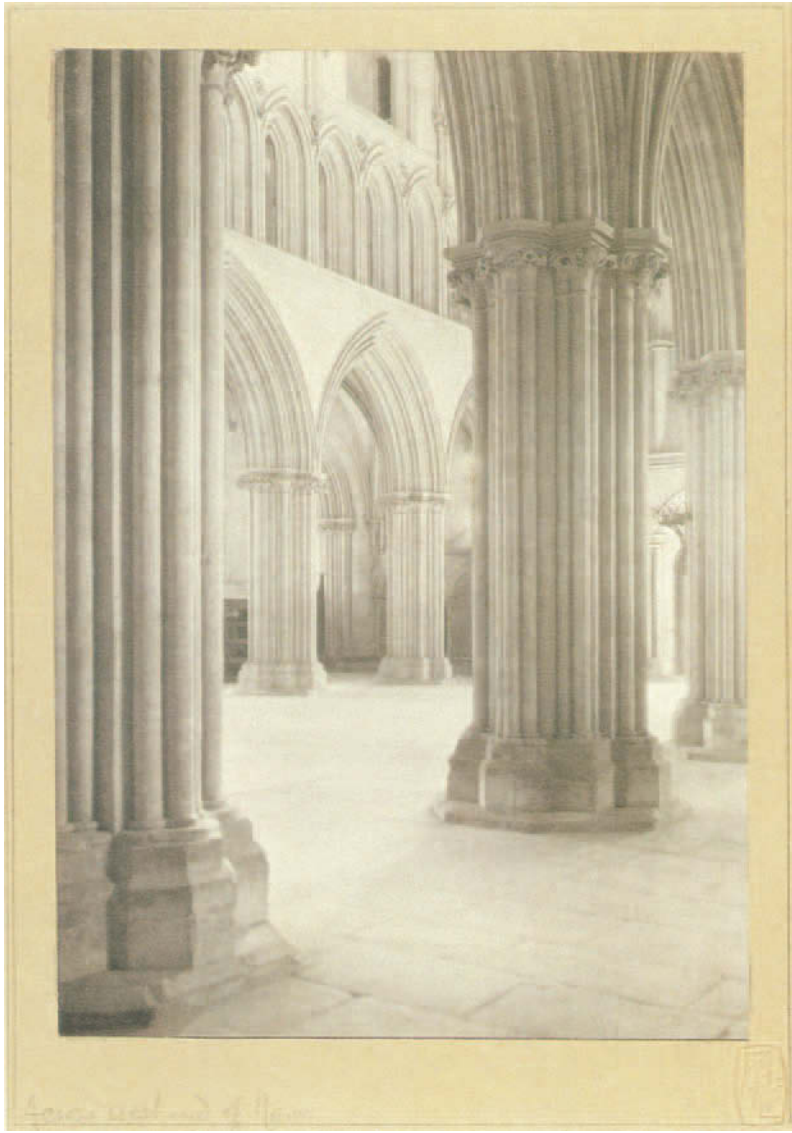


25 FREDERICK H. EVANS
Británico, 1853–1943
*A través del lado oeste de la nave,
Catedral de Wells,*
hacia 1900
Platinotipo
15 x 10,5 cm
84.XM.444.38

Desde un trabajo juvenil como empleado de banco, Frederick H. Evans se graduó como propietario librero en los años 1880 y se relacionó con miembros de la comunidad intelectual londinense. Por entonces estaba cambiando de profesión, comenzó a practicar un entretenimiento que llegaría a convertirse en su tercera carrera. Comenzó por fotografiar formas de conchas e insectos a través de un microscopio, montando los resultados sobre planchas de vidrio. Este ejercicio, unido a su admiración por los diseños de William Morris y los dibujos de Aubrey Beardsley, despertaron un deseo de producir sus propias fotografías. Sus motivos más frecuentes, paisajes y arquitectura, dejan entrever la imitación de formas naturales poniendo el acento en el artificio extremo que vemos en esta estrecha vista de una estructura medieval monumental, la catedral de Wells. La imagen transporta milagrosamente los altos arcos apuntados del interior, a una escala humana, respetando al mismo tiempo sus delicados detalles góticos. La luz tamizada, casi transparente – para la cual esperó seguramente varias horas y quizás días – confiere a las múltiples columnillas de los masivos pilares de la nave una cualidad etérea que se continúa en los arcos del triforio de la parte superior. La inigualable maestría de Evans en el manejo del proceso de impresión con platino, le permitió crear sutiles matices en su copia, tales como el casi negro trozo de sombra en el pasillo del clerestorio, en el borde superior de la composición, y la irradiación blanquecina de la entrada principal, abajo a la derecha.

Al igual que los escritores contemporáneos Victor Hugo y J. K. Huysmans que tomaron la catedral como tema central, el literato Evans estaba fascinado por la arquitectura y el arte de la Edad Media. Provisto de su cámara y negativos de vidrio, visitó muchos de los más importantes monumentos, tales como las catedrales de Lincoln, Rheims, Durham, Bourges, Ely y Wells. Construída en dos etapas entre 1185 y 1350, de piedra caliza local, la catedral de Wells, todavía preside la pequeña ciudad en la que fue levantada. Ha sido restaurada posteriormente, pero la nave, a veces descrita como la larga extremidad de la iglesia, se conserva intacta. La arquería de la nave, vista en su totalidad, posee una horizontalidad apegada a la tierra que Evans fractura para resaltar la verticalidad de sus elementos individuales. La acentuadas líneas incisas se asemejan más a un dibujo que a un monumento de piedra. Trabajador empeñoso a su manera, Evans extrae su luminosa visión de la fe y habilidad de los artesanos anónimos que erigieron esta gran iglesia.

JK



Interior of the Cathedral of York



26 GERTRUDE KÄSEBIER

Americana, 1852–1934

Siluetta de mujer,

hacia 1900

Platinotipo

20 x 10 cm

87.XM.59.28

La independencia de una educación pionera combinada con una estética pictorialista, permitió a Gertrude Käsebier alcanzar un gran éxito artístico y profesional como fotógrafa de retratos. Se crió en Colorado y en su adolescencia se trasladó a Brooklyn, Nueva York, donde finalmente contrajo matrimonio y formó una familia. A finales de 1880, Käsebier comenzó estudios sistemáticos de formación artística en el Pratt Institute de Brooklyn. Al principio trabajó en las tradicionales disciplinas de dibujo y pintura, pero pronto descubrió la fotografía y, a pesar de la oposición de su familia, comenzó su aprendizaje en un estudio comercial de retratos. Después, Käsebier estableció su propio estudio. Trabajando sin los muebles victorianos y otros adornos preferidos por casi todos los fotógrafos de su tiempo, desarrolló un nuevo estilo de enfoque e iluminación artística. Käsebier fue miembro del New York Camera Club y del Linked Ring (con base en Londres). Era también confidente de Alfred Stieglitz y Edward Steichen, que fueron cofundadores de la Photo-Secession, una asociación informal de fotógrafos dedicada a consolidar el puesto de la fotografía dentro de las Bellas Artes.

Esta fotografía, tomada posiblemente en ocasión de la boda de su hija, recuerda una Madonna del siglo XV, con la visión del sujeto de perfil, las manos en actitud de plegaria y un velo transparente. Käsebier destacó en sus trabajos el papel de las mujeres y la maternidad, cargando esta imagen con una sugestión de pureza virginal (su título alternativo es *Una joven rezando*) y dotando al matrimonio con un alto sentido de espiritualidad. Este sentimiento se vuelve más conmovedor al conocerse el problemático matrimonio de Käsebier. Sin un verdadero parecido, la imagen utiliza un modelado casi escultórico de los valores claros y oscuros de la luz, la silueta se suaviza enfocando al fondo, el marco de la puerta y la vista exterior. La evidente sensibilidad pictorialista de la obra de Käsebier hizo que Alfred Stieglitz en 1898 la denominara la “principal fotógrafa de retratos del país”.

JM



27 ANNE BRIGMAN
Americana, 1869–1950
El corazón de la tormenta,
hacia 1910
Platinotipo
24,6 x 19,7 cm
94.XM.111
Donación de Jane y Michael Wilson

Anne Brigman aprendió fotografía de forma autodidacta hacia 1901 y al año siguiente presentaba su obra en el Salón Fotográfico de San Francisco. Poco tiempo después comenzó a cartearse con Alfred Stieglitz en Nueva York (véase nº 30) y fue uno de los primeros miembros de su grupo Photo-Secession. Stieglitz se convirtió en aficionado y coleccionista de la obra de Brigman; también publicó sus fotografías en *Camera Work*, su periódico profusamente ilustrado. Las imágenes de Brigman siguen el estilo pictorialista, caracterizado por un enfoque difuso y un sentido pictórico del tema. Para Brigman, la fotografía era una combinación entre lo que imprimía en el film y lo que más tarde añadía a mano.

Brigman era una apasionada tanto del poder de transformación de la naturaleza como de las posibilidades artísticas de la fotografía. En un tiempo en que casi todos los desnudos fotográficos eran realizados por hombres en el marco de sus estudios, fue una pionera al captar el desnudo femenino al aire libre. En sus escritos y sus fotografías, describe con exaltados términos la experiencia de estar en el paisaje occidental y sus fotos sugieren frecuentemente una unión sagrada entre el hombre y la naturaleza.

El corazón de la tormenta representa esta unión, expresando las fuerzas telúricas de la naturaleza y al mismo tiempo reservando dentro de ellas un lugar para la humanidad. Amenazadas por el poder de la tormenta que se cierne, las figuras encuentran refugio bajo los árboles. Las líneas del vestido drapeado de la figura repiten las del tronco estriado de atrás. El personaje desnudo con un halo, añadido por Brigman al negativo, podría representar al ángel de la guarda o una dríada, llamando a la otra persona hacia el resguardo. Como el simbolismo y misticismo de las fotografías de Brigman es intensamente personal, no queda claro el exacto significado de la narración; a pesar de ello la imagen nos atrae con su gran poder emocional.

KW



28 LEWIS H. HINE
Americano, 1874–1940
*Autorretrato con niño vendedor
de periódicos, 1908*

Copia en papel de gelatino-plata
13,9 x 11,8 cm
84.XM.967.1

Detalle al dorso

Lewis W. Hine nació en Oshkosh, Wisconsin, donde concurrió a la State Normal School; allí el profesor Frank A. Manny especialista en educación y psicología influyó en su espíritu. En 1900 se matriculó en la Universidad de Chicago, donde fue influido por las teorías de John Dewey y Ella Flagg Young. En 1901 Hine fue contratado por el profesor Manny, su guía de Oshkosh, para enseñar historia natural y geografía en la Ethical Culture School de Nueva York. Seguidamente se graduó en Educación y se apuntó en el Departamento de Sociología de la Universidad de Columbia para continuar su labor universitaria. Fue uno de los escasos fotógrafos de su generación que alcanzó este nivel de educación superior.

Al llegar a los treinta años, Hine había estudiado educación y psicología con algunos de los mejores profesores de estas materias, pero todavía no había descubierto la utilidad de la fotografía aplicada a su vocación, la enseñanza y la labor social. Aparentemente Manny recomendó a Hine que se dedicara a la fotografía a la edad de treinta y tres años y lo involucró en un proyecto de registrar inmigrantes en la Isla de Ellis. Hine utilizaba una cámara montada sobre un trípode para fotografiar sus temas y un flash de polvo de magnesio para iluminarlos. Hacia 1907 había decidido dedicarse exclusivamente a la fotografía y, ante la invitación de Paul Kellogg, se unió al equipo de trabajadores sociales, artistas y periodistas que documentaban las condiciones sociales de la ciudad de Pittsburgh. Gracias a su éxito con las fotografías de interés humano, fue contratado para trabajar en el National Child Labor Committee (Comité Nacional de Trabajo Infantil) en Nueva York en 1908, con un salario de \$100 mensuales más gastos.

Hine realizó el *Autorretrato con niño vendedor de periódicos* poco después de que comenzara a trabajar en exclusiva para el National Child Labor Committee. Allí pasó ocho años, documentando la explotación de niños menores de catorce años en los centros de trabajo. Acuñó la palabra “fotohistoria” para describir el proceso de creación por secuencias de una narración del tema destinado a una página impresa. Su genio reside en la hábil interrelación de la objetividad con los fuertes sentimientos personales que sentía por las caras enfrentadas a su cámara. Aquí domina el primer plano su propia sombra sosteniendo el cable del disparador unido a la cámara montada sobre un trípode. Posiblemente se trata de las primeras horas de la mañana; el niño lleva una gorra con una propaganda de Coca-Cola; al fondo se ve un anuncio de la compañía Danbury de sombreros. Hine utilizó una luz brillante para amplificar cada detalle de la foto, aunque esto fuerza al niño, cuyo brazo es escasamente más largo que la página del periódico, a inclinar la cabeza al mirar hacia él.

WN







29 BARÓN ADOLF
DE MEYER
Americano (nacido en
Alemania), 1868–1946
Retrato de Josephine Baker,
1925
Copia en papel de gelatino-plata
39,1 x 39,7 cm
84.XP.452.5

Destinado a convertirse en el primer fotógrafo de moda famoso, el Barón Adolf de Meyer, pasó su vida alternando los círculos sociales de Europa y los de Estados Unidos. En la cumbre de su carrera, se había convertido a sí mismo en una autoridad del buen gusto y árbitro de las costumbres. Durante años, De Meyer practicó la fotografía, siendo un aficionado de gran talento, como miembro de ambas sociedades el Linked Ring y la Photo-Secession (véase nº 26); la sensibilidad pictorialista que desarrolló influiría directamente en su posterior obra comercial. De Meyer abandonó Europa por Nueva York antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y allí se convirtió en fotógrafo profesional. En esos tiempos, las distintas revistas de moda utilizaban grabados y dibujos para ilustrar casi todos sus artículos sobre modas. De Meyer, unido a Edward Steichen, inició una nueva era con su interpretación artística de la moda de trajes y accesorios a través de los objetivos de sus cámaras. Uno trabajando para Condé Nast y el otro para William Randolph Hearst, casi simultáneamente crearon la profesión de fotógrafo de moda, como se conoce actualmente. De Meyer trabajó únicamente para publicaciones de gran calidad, incluyendo *Vogue*, *Vanity Fair* y *Harper's Bazaar*, en las cuales publicó “retratos de sociedad” y elegantes anuncios. Su fotografía se caracteriza por una luz suave, difusa, de sofisticación larvada y gran elegancia. Inventó un tipo de iluminación desde atrás que provocaba el efecto de un halo sobre los cabellos de las mujeres, que aparecían bañados en un aura luminoso.

El Barón era particularmente aficionado a captar la personalidad de sus retratados; podía hacer aflorar las dobles cualidades de inteligencia y sexualidad de sus protagonistas femeninos. La imagen de Josephine Baker es un ejemplo sobresaliente de esta habilidad, la fotografía fue tomada para un anuncio del Folies-Bergère poco tiempo después de su *début* en París. Bailarina de St. Louis, Missouri, Baker causó sensación en Francia, con su exótica sensualidad, efervescencia, porte y habilidades cómicas. De Meyer capta la personalidad de Baker a través de su cara, más que de su célebre cuerpo. Su posición descentrada, como si fuera a comenzar a bailar, se compensa con el suave enfoque del fondo y los calculados efectos de luz que iluminan sus maliciosos ojos. JM



30 ALFRED STIEGLITZ
Americano, 1864–1946
Georgia O’Keeffe: un retrato,
1918

Copia en papel de paladio
24,3 x 19,3 cm
93.XM.25.53

Pocos nombres dentro de la fotografía resultan tan conocidos como el de Alfred Stieglitz. Durante la primera década del siglo XX, demostró a los norteamericanos, a través de sus fotografías, escritos y las publicaciones que editaba, que las fotografías podían ser verdaderas obras de arte. Cuando Stieglitz conoció a la artista Georgia O’Keeffe en 1916, era un fotógrafo que exponía su obra desde hacía más de un cuarto de siglo. En los siguientes veinte años, O’Keeffe se convirtió en su musa, su mujer y su mejor amiga.

Durante la primera mitad de 1916, cuando O’Keeffe se encontraba viviendo y pintando en Nueva York, Stieglitz incluyó sus acuarelas en una exposición colectiva, en su galería 291. O’Keeffe visitó la galería y, según se dice, le pidió que retirara sus obras porque no le había pedido permiso para exponerlas. Así comenzó su tumultuosa relación que duró treinta años. Dos años más tarde se enamoraron perdidamente y comenzaron a vivir juntos en un estudio en el quinto piso en Madison Avenue, propiedad de una sobrina de Stieglitz.

El verano de 1918 en Nueva York fue uno de los más calurosos de los que se tiene memoria. “Hacía tanto calor que normalmente me sentaba a pintar sin llevar nada puesto”, rememoraba O’Keeffe, cuyas distintas etapas de desnudez eran atrapadas por Stieglitz como una oportunidad de fotografíarla en una gran variedad de estados de ánimo y diferentes perspectivas. Por comodidad, O’Keeffe usaba a menudo un transparente kimono blanco con flores bordadas. En este retrato su despeinado cabello cae sobre sus hombros, en una composición que oscila entre lo real y lo ideal, lo visible y lo simbólico, lo evidente y lo oculto. O’Keeffe mira directamente al fotógrafo, involucrando de este modo al observador en la experiencia. Su pose y su gesto recuerdan no sólo las figuras de Madonnas del tipo de *Virgo Lactans* dentro de la iconografía cristiana, sino también diosas budistas, cuyas manos aprisionan sus pechos. Stieglitz, sin duda, intentó mostrar la general asociación de la sexualidad como una expresión de lo sagrado.

Durante las siguientes dos décadas, Stieglitz guardó aproximadamente 325 estudios que había hecho de O’Keeffe. Dio al conjunto, que no ha sido nunca publicado ni expuesto en su totalidad, el título colectivo de *Georgia O’Keeffe: un retrato.*

WN



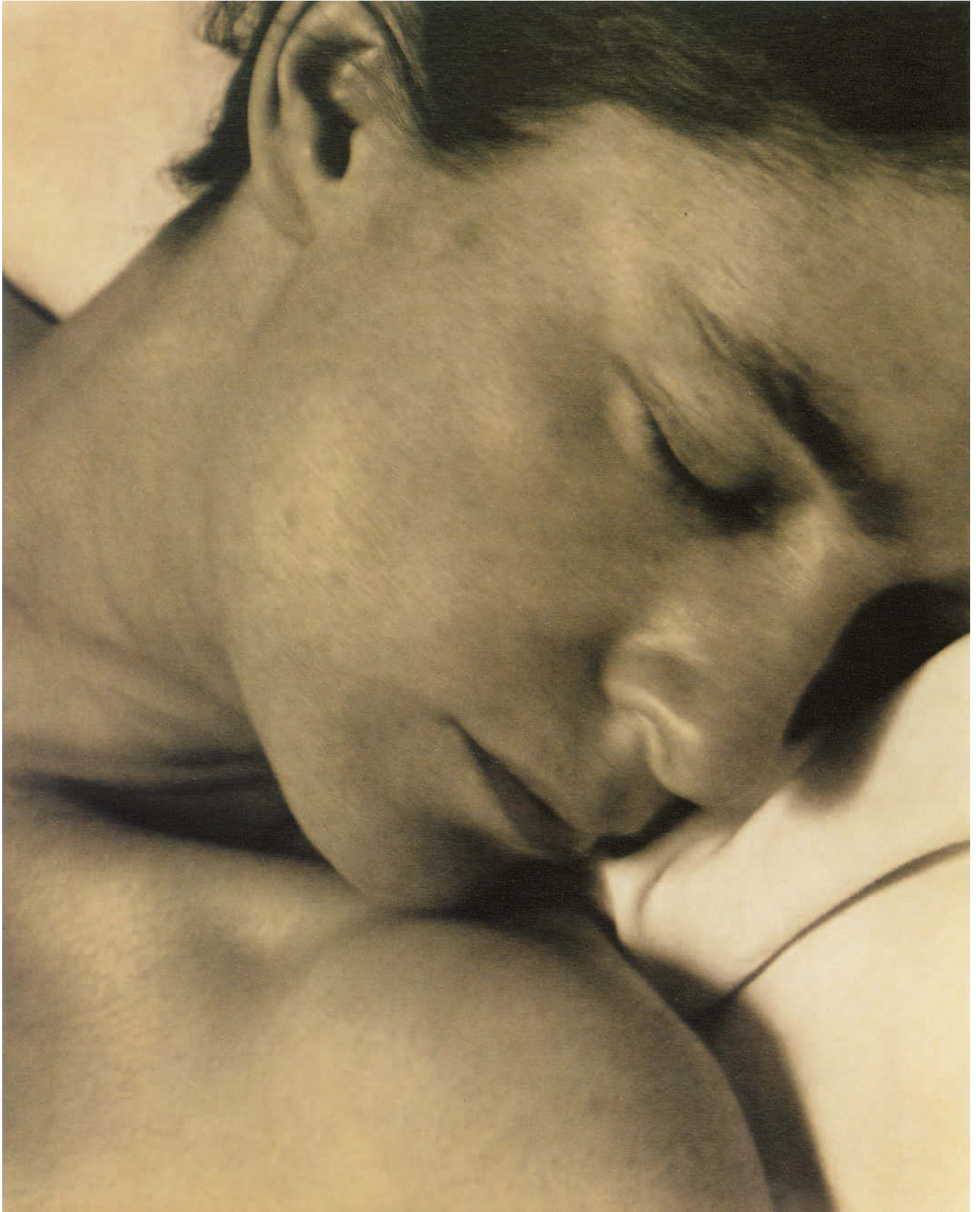
31 PAUL STRAND
Americano, 1890–1976
Rebecca, Nueva York, 1923
Copia en papel de paladio
25,2 x 20 cm
86.XM.683.54

Paul Strand nació en Nueva York y aprendió fotografía siendo estudiante en un club de tiempo libre apadrinado por Lewis Hine (véase n° 28) en la Ethical Culture School. El estilo compositivo de Hine, así como su interés por la fotografía como instrumento de cambio social, tuvieron mucha influencia en Strand, aunque su asociación resultó breve. Más tarde fue el protegido de Alfred Stieglitz, quien proporcionó a Strand su primera oportunidad individual en 1916, publicando sus fotografías en el lujoso periódico *Camera Work* en 1916 y 1917.

Strand contrajo matrimonio con Rebecca Salisbury en 1922, el año anterior al de la realización de este retrato íntimo. Había empezado a fotografíarla en 1920, poco después de conocerse, y tomó más de cien fotos de Rebecca durante los doce años que permanecieron juntos. Durante los años 1920, los Strand eran íntimos amigos de Stieglitz y Georgia O’Keeffe y este grupo de fotografías está en deuda con la serie de retratos que hizo Stieglitz de O’Keeffe (véase n° 30). No obstante, los retratos de Strand de su esposa se caracterizan por una descarnada honestidad emocional que no aparece en la obra más estructurada de Stieglitz.

En este retrato, Rebecca se presenta en una acentuada cercanía; probablemente está echada en la cama. Debido a la posición de la cámara, el observador se inclina sobre ella. El abultamiento y la hendidura de su hombro desnudo están expuestos, apareciendo tan cerca como para tocarlos. Mientras el escrutinio de la cámara revela su aspecto físico con detalle casi microscópico, mostrando cada línea y peca de su piel, ella nos niega acceso a sus pensamientos y sentimientos, cerrando los ojos y volviendo la cara hacia el lado. La pose de Rebecca se eligió en parte por practicidad, porque al estar echada corría menos el peligro de estropear la exposición al moverse. La imperceptible borrosidad de la imagen le confiere una suavidad que mitiga la dureza de un examen tan próximo del sujeto.

KW



32 EDWARD WESTON
Americano, 1886–1958
Los Ángeles (Enlucidos),
1925

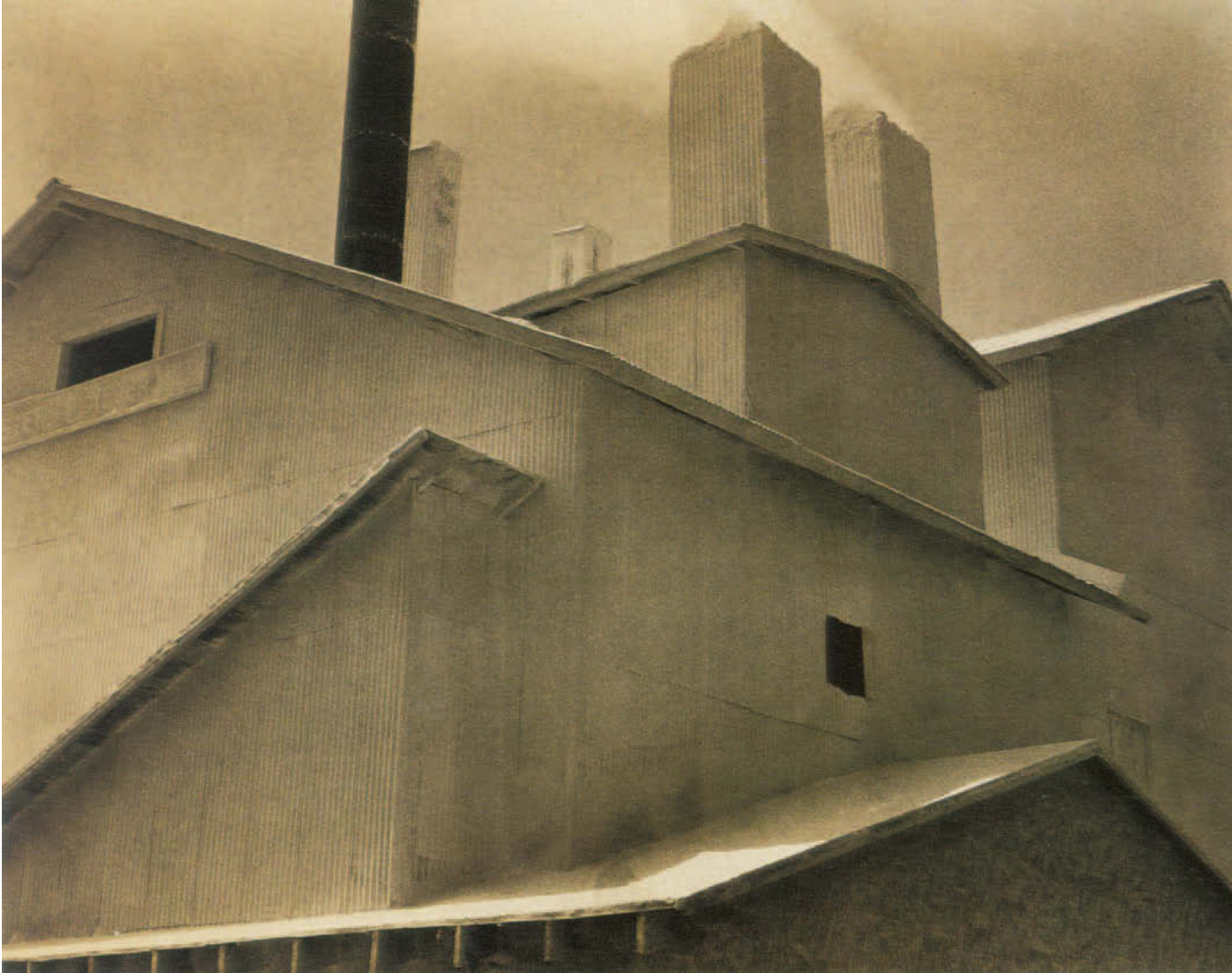
Platinotipo
19,2 x 24 cm
86.XM.710.5

Detalle al dorso

En su deseo de escapar del Chicago suburbano de su infancia, Edward Weston dirigió un estudio de retratos en los suburbios de Los Ángeles durante más de una década. Por último se cansó de la rutina y la falta de estímulos artísticos. En 1923, Weston marchó a México en busca de una cultura más auténtica, una forma más fácil de hacer dinero y la libertad de practicar su arte. Él y su compañera, la fotógrafa Tina Modotti, recorrieron gran parte del país mientras realizaban encargos de documentar antiguos monumentos, arte autóctono e iglesias provinciales. Aunque prefería la vida bohemia de expatriado, Weston ocasionalmente volvía a California a visitar a su familia y exponer su obra. Había fotografiado el complejo Armco en Ohio y más tarde produjo imágenes de las fábricas de Pittsburgh, aunque la arquitectura industrial nunca fue uno de los temas favoritos de Weston. A pesar de ello, de regreso a Los Ángeles, donde pasó gran parte del año 1925, produjo este atípico trabajo.

A mediados de 1920, Weston estaba tratando de romper con el extendido estilo pictórico del pictorialismo, pero evidentemente todavía utilizaba el delicado proceso de impresión al platino y no podía fotografiar sólo ángulos agudos. Los enlucidos aquí retratados demostraron ser el tema perfecto para este período de transición, porque sus superficies estaban cubiertas con una capa de yeso blanco. El énfasis que pone Weston en las texturas exteriores de las planchas de hojalata ondulado cubierta de yeso resalta las cualidades abstractas de esta estructura de muchos techos y chimeneas, los cuales, desde este aventajado punto de vista, no parecen formar una sólida planta física. Un sentido de ligereza añade la impresión de que el principal interés del fotógrafo es la atmósfera, antes que la arquitectura. El aura de esta placa está bañada por la constante luz solar del sur de California. Se trata en realidad de una singular imagen de lo que Weston llamaba “la aldea imposible”. Irónicamente la arena y cal almacenada detrás de esas paredes iban a proporcionar un material esencial para transformar Los Ángeles de una “aldea” a una ciudad cosmopolita.

JK







33 EL LISSITZKY

Ruso, 1890–1941

Kurt Schwitters, 1924–25

Copia en papel de gelatino-plata

11,1 x 10 cm

95.XM.39

El Lissitzky era una de las figuras importantes del arte ruso de comienzos del siglo XX, principalmente conocido por sus obras no figurativas tituladas Prouns. Viajó a Alemania en 1909 para estudiar arquitectura en la Technische Hochschule de Darmstadt, volviendo a Rusia cinco años más tarde para continuar sus estudios en Moscú. A continuación fue invitado por el pintor Marc Chagall para enseñar arquitectura y arte gráfico en una escuela progresista de Vitebsk. Lissitzky volvió a Alemania en 1921 donde se convirtió en un importante divulgador de los logros artísticos soviéticos, ayudando a organizar una gran exposición itinerante de Arte Soviético que se expuso en Berlín en otoño de 1922. Al comienzo de su estancia conoció a László Moholy-Nagy (véase nº 37) y a otros miembros de la vanguardia internacional de Berlín y se interesó particularmente por las posibilidades artísticas de la fotografía. Como el utópico estilo ruso de pintura, compuesto por formas puras y color, estaba dando paso a las preferencias comunistas por el arte figurativo, quizás la fotografía proporcionó a Lissitzky una manera de experimentar con las imágenes, enraizada en la realidad circundante.

En 1922, Lissitzky conoció a Kurt Schwitters (1897–1948), un artista asociado al movimiento Dadá que era conocido por sus collages y sus poemas sin sentido. Durante una estancia en Hanover, Lissitzky colaboró con Schwitters en la edición de julio de 1924 del periódico *Merz*, perteneciente a este último, y este dinámico retrato data del mismo período. Aunque casi todos los retratos requieren la quietud del sujeto, Lissitzky eligió retratar a Schwitters en acción, un efecto que refuerza enseñando múltiples tomas de la cabeza del artista (logrado por la utilización de más de un negativo para conseguir la placa definitiva). Dos retratos de Schwitters declamando están sobreimpresos sobre la portada de *Merz*, póster de promoción, y parte de un anuncio. La parte de atrás ofrece un compendio de las actividades de Lissitzky y Schwitters juntos y sugiere una compleja personalidad, inalcanzable en una sola imagen. El loro que aparece en lugar de la boca de Schwitters probablemente nos recuerda sus vociferantes recitados del poema *Ursonate* compuesto por palabras inventadas y sonidos sin sentido. La semejanza de esta fotografía con un *collage* sugiere también la receptividad de Lissitzky hacia la forma de hacer arte de Schwitters.

KW

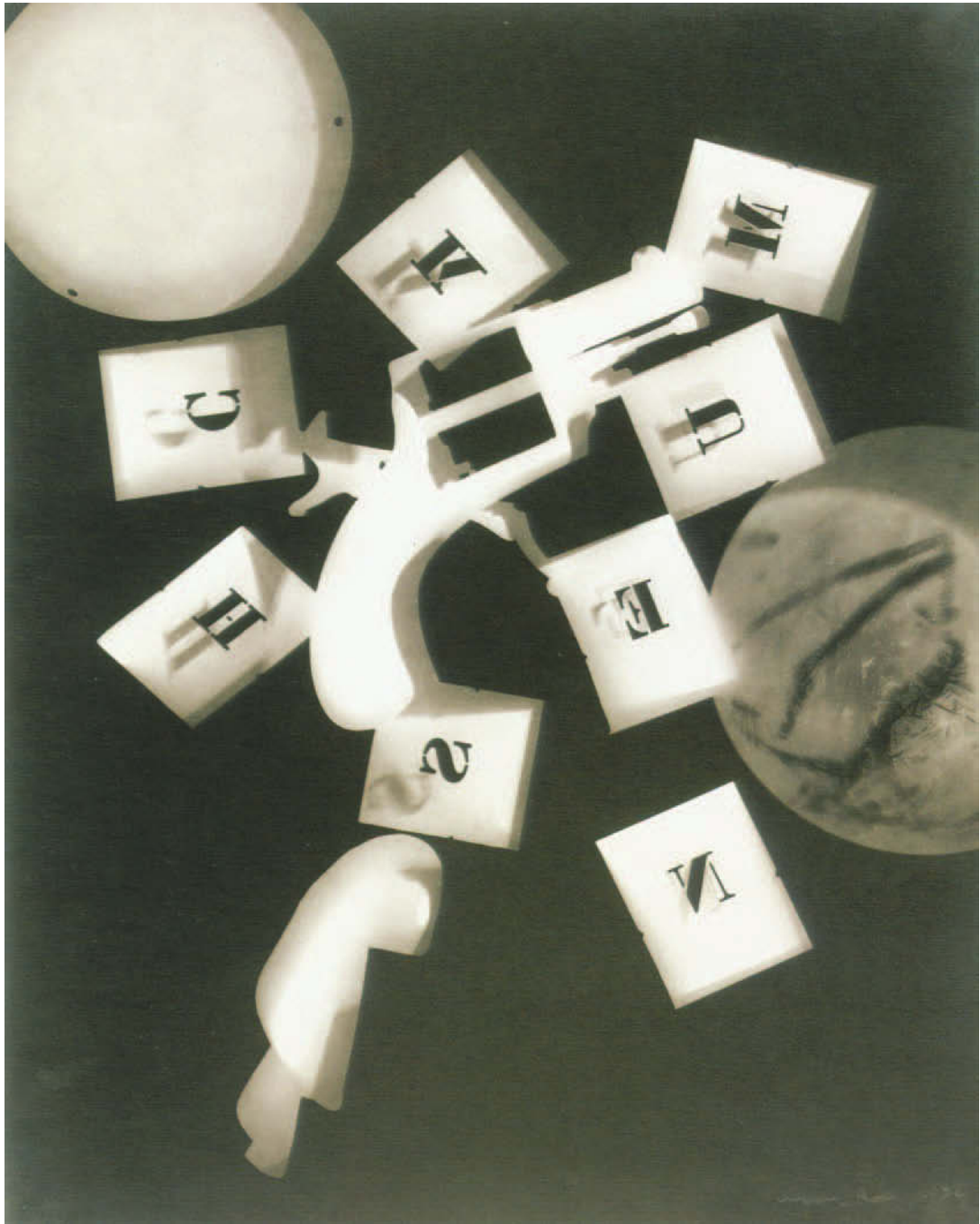


34 MAN RAY
(Emmanuel Radnitsky)
Americano, 1890–1976
*Rayografía sin título (Arma con
estarcidos alfabéticos)*, 1924
Copia en papel de gelatino-plata
29,5 x 23,5 cm
84.XM.1000.171

Nacido en Filadelfia, Man Ray viajó por primera vez a París en 1921, ciudad donde desarrollaría gran parte de su carrera. La atmósfera de libertad creadora que allí existía lo estimuló para producir algunas de sus obras más originales, incluyendo un gran grupo de fotografías hechas sin cámara que llamaba “Rayografías”. Según dicen, un accidente de cuarto oscuro ocurrido mientras estaba revelando fotografías para el diseñador de moda Paul Poiret llevó a Man Ray a “descubrir” la técnica (conocida en el siglo XIX como “dibujo fotogénico”) que consiste en colocar objetos sobre papel fotográfico y exponerlos a una fuente de luz que traza sus contornos. “Me he liberado del medio pegajoso de la pintura y estoy trabajando directamente con la luz”, escribió Man Ray a su patrón Ferdinand Howald en abril de 1922.

Para crear esta imagen, el artista arregló una pistola, varios estarcidos y otros objetos sobre papel sensible a la luz. Las letras están desparramadas como balas disparadas con un arma, silueteadas luminosamente contra el fondo entintado. Desafiando una interpretación racional, rechazan ordenarse en palabras reconocibles. Las Rayografías de Man Ray son afines al espíritu del Surrealismo, un movimiento que comenzó en Francia a mediados de los años 1920, en el cual escritores y artistas buscaban registrar sus sueños y pensamientos sin la censura de la mente racional. De forma similar, estas fotografías utilizan objetos del mundo conocido para crear un ambiguo paisaje de la mente.

KW



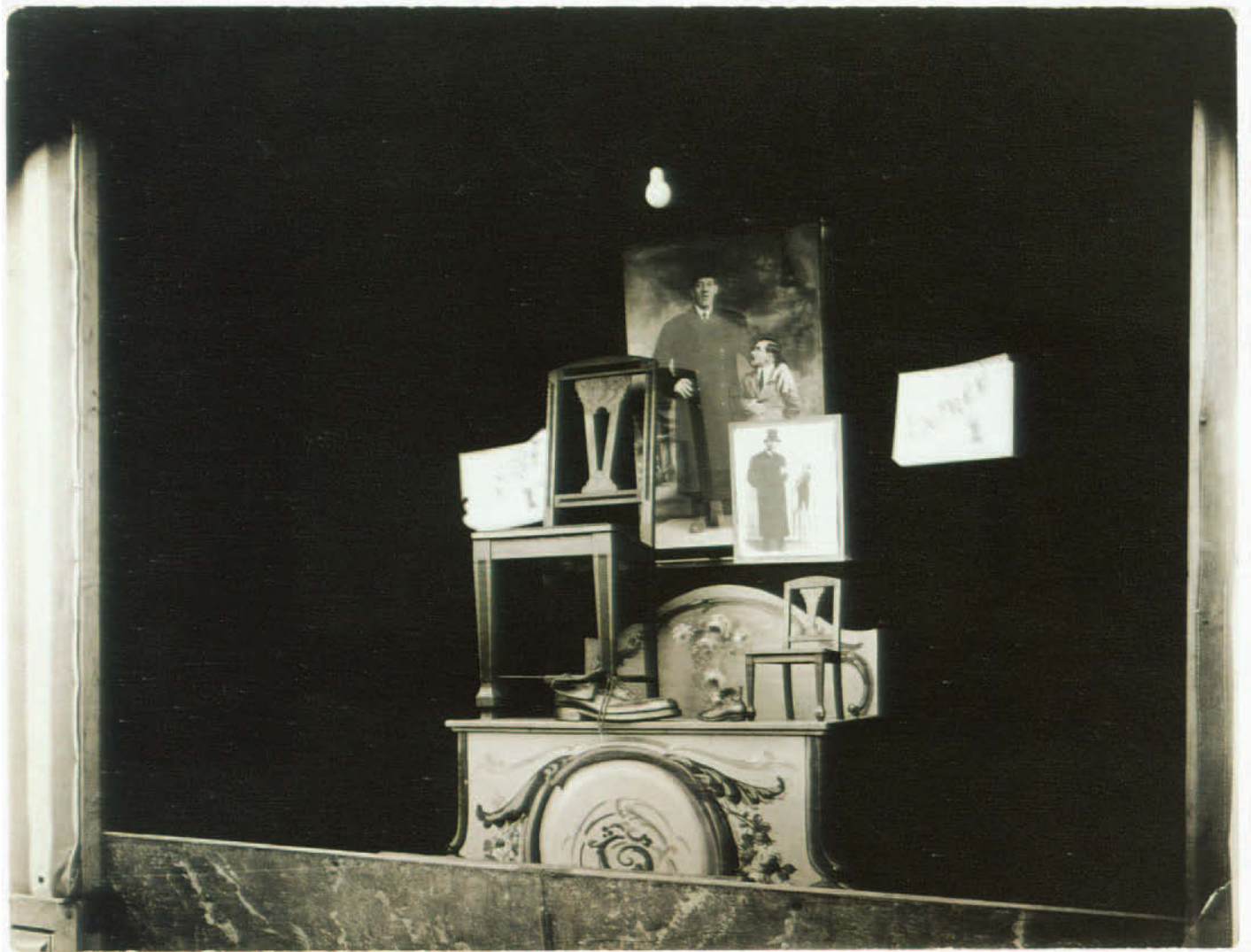
35 EUGÈNE ATGET
Francés, 1857–1927
Atracción de feria callejera,
1925

Copia en papel de gelatino-plata
por Berenice Abbott (Americana,
1898–1991), hacia 1954
17,3 x 22,5 cm
90.XM.64.14

Detalle al dorso

Esta imagen atípica data de finales de la larga y productiva carrera de Eugène Atget como observador fotográfico de la ciudad de París: sus escaparates, los fragmentos arquitectónicos de su pasado incrustados en edificios actuales, sus más antiguas calles desiertas al anochecer y sus parques reales. Iluminada por la bombilla desnuda que corona, lo que inicialmente aparece como un amontonamiento de figuras sin relación, signos, zapatos y mobiliario, enmarcados por un especie de marco de ventana; esta fotografía resulta extraña y desconcertante a primera vista. La clave para descifrarla se encuentra dentro de las imágenes que aparecen en las fotografías de Atget. Éstas describen a los dos actores que regularmente usaban estas sillas de tamaño tan desproporcionado – un gigante y un enano – con un zapato perteneciente a cada uno de ellos, colocado cerca de su respectiva silla. En la feria callejera anual del distrito de París donde se hizo el negativo para esta fotografía, uno se imagina que la pareja, intencionadamente desapareja, comenzaba su actuación sentándose en las sillas y poniéndose el zapato que les faltaba. Esta escena aparentemente surrealista es exactamente el motivo que atrajo a Marcel Duchamp, Man Ray y su ayudante de estudio, Berenice Abbott, hacia el trabajo de Atget. Mientras ellos estaban interesados en los inesperados y fantásticos componentes de estas imágenes, el objetivo de Atget era retratar los tíovivos y pósters de circos, los títeres y conjuntos de fieras que caracterizaban estas ferias callejeras, que incluso en tiempos de Atget estaban desaparecido como fenómeno urbano. Abbott demostró tener un interés más que pasajero en el trabajo de Atget. Fue progresando desde hacer un grupo de fotografías del anciano fotógrafo hasta salvaguardar sus copias y negativos después de su muerte, y hasta escribir sobre su obra y volver a imprimir sus negativos para establecer su sitio en el panteón fotográfico.

GB





1875



36 ALBERT RENGER-
PATZSCH

Alemán, 1897–1966

*Instrumentos para la
manufactura del calzado,*
hacia 1928

Copia en papel de gelatino-plata

23 x 17 cm

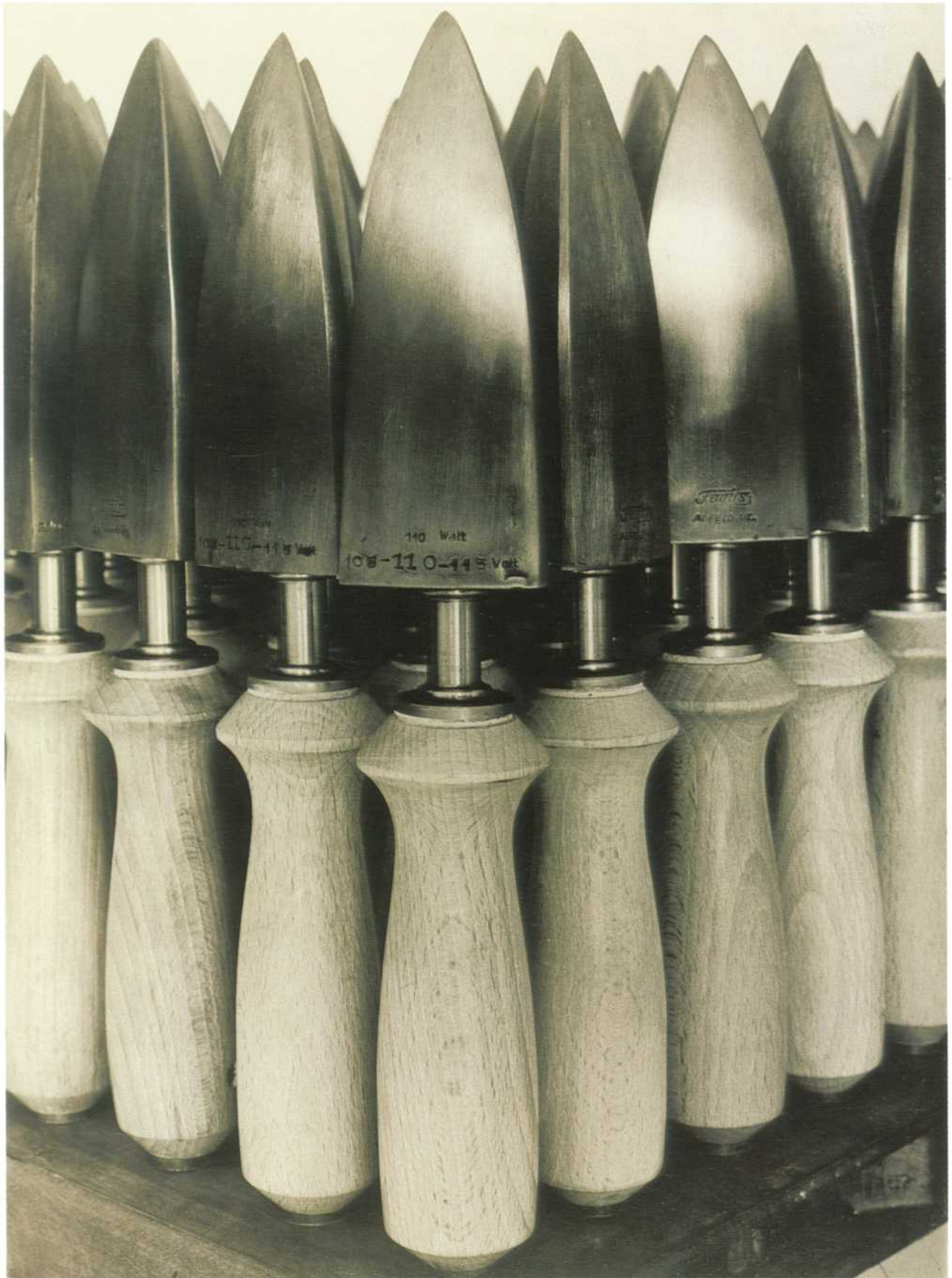
84.XM.138.1

Albert Renger-Patzsch era veinte años más joven que su más famoso compatriota, August Sander (véase nº 38), y la notable diferencia de sus estilos podría deberse en parte a un factor generacional. El arte de Sander emergió del estilo pictorialista, pero Renger-Patzsch creó su visión en contra del pictorialismo; Sander era un devoto humanista, mientras que Renger-Patzsch se sentía atraído por los productos hechos a máquina y todo lo concerniente a la era industrial.

Las fuentes del enfoque de Renger-Patzsch hacia la fotografía son contradictorias. Como director del estudio fotográfico de las Ediciones Folkwang (más tarde Auriga) en Hagen, Alemania, fotografiaba especies botánicas, a veces desde tan cerca que se convertían en abstracciones. Estaba evidentemente fascinado por el proceso de utilizar una máquina – su cámara – para expresar la poesía de las formas puramente orgánicas, y por la dualidad de la naturaleza enfrentada a la máquina. Irónicamente, Renger-Patzsch creía que la naturaleza y la industria compartían algunos intereses puramente visuales.

La influencia de la naturaleza se puede reconocer en este estudio, *Instrumentos para la manufactura del calzado*. En la Editora Folkwang, Renger-Patzsch fotografió algunos especímenes de plantas exóticas de la familia de las suculentas; algunas de sus mejores fotografías son de plantas con ramas espinosas u hojuelas estructuradas con patrones sistemáticamente repetidos. El fotógrafo de productos industriales y comerciales era responsable del ordenamiento de su material antes de que se pudiera sacar la fotografía. Al agrupar de este modo los instrumentos, Renger-Patzsch parece recordar deliberadamente los esquemas que veía en la naturaleza. El observador, sin embargo, puede también imaginar los instrumentos como árboles en un bosque o como soldados preparados para un desfile militar.

WN



37 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Americano (nacido en Hungría),
1895 – 1946
Las hermanas Olly y Dolly,
hacia 1925

Copia en papel de gelatino-plata
37,4 x 27,5 cm
84.XM.997.24

László Moholy-Nagy abandonó su Hungría natal por razones políticas y marchó a Alemania en 1920. Su estudio en Berlín se convirtió en un punto de encuentro popular entre los artistas de todo el mundo y su propia filosofía artística refleja esta diversidad de influencias. Moholy-Nagy trabajó con una extensa variedad de técnicas, incluyendo pintura, fotografía y cine, y enseñó en la escuela de diseño de la Bauhaus en Weimar de 1923 a 1928. Más tarde emigró a los Estados Unidos donde fundó la escuela New Bauhaus en Chicago (conocida actualmente como el Institute of Design) basada en los principios de su homónima alemana (véase nº 39).

Las experiencias de Moholy-Nagy con las posibilidades creativas de la fotografía, comenzadas en 1922, revelan su interés en llegar hasta el límite de esta técnica. Sus fotomontajes son un ejemplo de manejo creativo de la técnica: las imágenes de estas composiciones fueron recortadas de revistas populares y pegadas juntas formando sorprendentes combinaciones, después vueltas a fotografiar para crear un efecto más real. El título de esta obra se relaciona con las hermanas Dolly, un equipo de bailarinas popular en Europa y Estados Unidos desde 1911 hasta 1927. Las gemelas idénticas, Jenny y Rosie, actuaron en el Moulin Rouge y en las Ziegfeld Follies y eran conocidas tanto por su belleza como por sus proezas en el juego. Las hermanas pasaron sus últimos años en Los Ángeles y están enterradas en el Cementerio Forest Lawn en Glendale.

Sin embargo, los conocimientos teóricos prestan poca ayuda para la interpretación de esta fotografía. Reconocemos la silueta de una artista disfrazada, pero el ojo es inmediatamente llevado hacia el vacío, creado por los círculos negros. No sólo contrarían nuestra esperanzas de encontrar componentes visuales inteligibles en la imagen, sino que también crean una suerte de espacio negativo, un punto que se transforma en un agujero cuando lo miramos. ¿Está sentada la muñequita en lo alto del mundo, o está a punto de caer en el vacío? La mancha colocada sobre su cara la despersonaliza y contribuye al espíritu de alienación reforzado por el espacio blanco que la circunda. Una tensión sin resolver se forma entre la incongruencia del alegre tema sugerido por el título y la situación de la bailarina sin cabeza.

KW



38 AUGUST SANDER
Alemania, 1876–1964
Jóvenes granjeros, hacia 1914
Copia en papel de gelatino-plata
23,5 x 17 cm
84.XM.126.294

Entre 1910 y 1912, August Sander renunció a su estudio de retratos – y a sus sofisticados clientes – del barrio suburbano de Lindenthal en Colonia para dedicarse a fotografiar granjeros y otros habitantes del campo circundante. Se desplazaba por tren y bicicleta desde Lindenthal a los distritos de Siegerland y Westerwald, donde había pasado su infancia. Al bajarse del tren, acomodaba su equipo en la bicicleta y buscaba clientes por las sendas campestres. Allí encontraba personajes como los jóvenes granjeros de esta imagen, posiblemente su primera obra maestra. Carente del controlado ambiente del estudio, iluminación conocida y una posición fija para colocar la cámara, además de encontrarse en otro lugar donde posaban los sujetos, Sander debía ser bastante habilidoso en el uso de su cámara para acomodar los personajes en el entorno del paisaje que les resultaba familiar.

El talento de Sander residía en ver lo familiar de una forma poco familiar. Este retrato en la carretera alcanza un sentido misterioso, debido a la poderosa manera en que el fotógrafo ha compaginado lo accidental con lo fortuito. Los personajes no están posando, más bien parecen haber sido captados sin que se dieran cuenta durante su paseo a través del sendero embarrado. La exposición fue hecha con una gran apertura de la lente, provocando que el fondo apareciera desenfocado y con una textura difusa. La espontaneidad y el sentido de que se está desarrollando una acción, resultan bien diferentes de las poses frontales típicas de la obra de estudio que Sander practicaba hasta entonces. Ésta debe de ser una de las primeras imágenes en las que Sander tiene conciencia de su propio arte, como historia de la cultura hecha desde el retrato. La primera colección de estas fotografías fue titulada *Antlitz der Zeit* (La cara del tiempo), más tarde Sander utilizó la frase “Hombre del siglo XX” para describir el punto de vista de este conjunto de trabajos.

El núcleo del método de Sander – una sensibilidad para los detalles de la vestimenta, una apreciación de los gestos reveladores, la pose, la expresión facial y un agudo ojo para captar los atributos simbólicos de la situación en la vida (aquí son los trajes, sombreros, bastones) – le permitió alternar el documento social con el retrato tradicional.

WN



39 T. LUX FEININGER

Americano (nacido en Alemania), 1910

Banda de la Bauhaus,
hacia 1928

Copia en papel de gelatino-plata
11,3 x 8,3 cm
85.XP.384.94

T. (Theodore) Lux Feininger tenía nueve años cuando su familia se trasladó a Weimar; su padre, el pintor Lyonel Feininger, había aceptado un trabajo de profesor en la escuela de diseño Bauhaus. T. Lux (palabra latina que significa “luz”) comenzó allí sus estudios en 1926, dirigidos hacia las artes teatrales. Se graduó en 1929, el mismo año en que fueron introducidas las clases de fotografía. Feininger se sintió atraído hacia esa técnica desde 1925, como lo demuestran numerosas fotografías en las que aparece con una cámara colgada del cuello. Sin embargo, estaba menos interesado en utilizar la fotografía como medio artístico que en registrar acontecimientos de importancia personal, tales como funciones teatrales y musicales, fiestas y las ocurrencias de sus compañeros de estudios.

La Bauhaus apadrinó muchas fiestas y bailes que eran ocasión de lucir creativos disfraces y los estudiantes formaron una banda de Dixieland (en la que Feininger tocaba el clarinete y a veces el banjo) para actuar en estos acontecimientos. Esta vívida imagen de los integrantes de la banda de jazz de la Bauhaus fue tomada posiblemente desde el tejado de la escuela. En ella Feininger capta sordamente la espontánea interacción de los participantes, expresando la exhuberancia de la música y la alegría de sus jóvenes amigos.

Aunque magistralmente compuesta, la imagen tiene la cualidad de una instantánea que sugiere un momento sustraído del tiempo. Waldemar Adler rasguea vigorosamente un banjo utilizado por Ernst Egeler, mientras el trombonista Josef Tokayer, precariamente apoyado en una escalera que parece moverse al ritmo de la música, hace ondear su capa. Esta construcción de barajas probablemente colapsó pocos instantes después de que la cámara la imprimiera para siempre en la película.

KW



40 WALKER EVANS
Americano, 1903–1975
*Ciudadano en los barrios
bajos de La Habana*, 1933
Copia en papel de gelatino-plata
22,3 x 11,8 cm
84.XM.956.484
Detalle al dorso

Muchos son los que consideran que Walker Evans es, a través de sus fotografías, el responsable de nuestra interpretación de la Depresión Norteamericana, así como del modo en que nos imaginamos a América Latina. Evans, hijo de un técnico en publicidad, nació en St. Louis, transcurrió su niñez y adolescencia en Illinois y Ohio y concurrió a varias escuelas de estudios primarios del este de los Estados Unidos. Su característico estilo fotográfico – que ha sido considerado la quintaesencia de lo norteamericano y muchas veces clasificado como documental – fue patrocinado por Nueva York a finales de los años 1920 y pulido a través de sus experiencias en el extranjero. En la primavera de 1933, Evans fue encargado de viajar al Caribe con el fin de ilustrar el libro *The Crime of Cuba* de Carleton Beals. La Habana se convirtió para Evans en lo que el París de principios de siglo había significado para el fotógrafo Eugène Atget (véase n° 35), una ciudad que podía captar como poderoso tema, describiéndola en detalle, pero tamizándola a través de su propia visión.

El ciudadano de La Habana fotografiado por Evans podría describirse como una modernización del *dandy* del siglo XIX que inmortalizó Charles Baudelaire, un hombre para el cual “la elegancia es una profesión solitaria” y cuyo elemento natural es la muchedumbre. La esencia de este retrato no sólo se halla en la excepcional distinción de la idiosincracia del *flâneur* de Evans, sino también en la expresión de su cara, que transparenta, al mismo tiempo, la sabiduría y la maldad del ayer y de hoy que lo convierten en un extraordinario retrato. El sitúa su misterioso caballero en la esquina de una ajetreada calle y lo rodea con el habitual pero todavía provocador y llamativo contraste de las caras que ofrecen las portadas de las revistas de cine y los anuncios norteamericanos, frente a la actitud inocente del limpiabotas.

Esta figura puede también interpretarse como la representación de lo que Beals describió como profundo machismo, característico de las calles de La Habana. Considerado desde otro punto de vista, la referencia que hace Evans al colocar a este heroico personaje, caracterizado como un ciudadano de La Habana, bien podría tratarse de una ironía, ya que se refería al miembro de una población privada de derechos que se sentía exiliada en su propia tierra. El tema del hombre anónimo que se encuentra por la calle fue repetido por Evans a lo largo de su carrera: tanto en los trabajos para la United States Resettlement Agency (Administración de Repoblación de Estados Unidos) y la revista *Fortune* en Mississippi, Florida, Bridgeport, Detroit, Chicago, como mientras caminaba por las calles de su propio “village”, Manhattan.

JK







41 MANUEL ALVAREZ
BRAVO
Mexicano, nacido en 1902
La hija de los bailarines,
1933

Copia en papel de gelatino-plata
23,3 x 16,9 cm
92.XM.23.23

A lo largo de una carrera que abarca muchas décadas y refleja numerosos cambios en su estilo artístico, Manuel Alvarez Bravo continuó haciendo fotografías que provocan la reflexión. Aunque su obra fue ignorada durante años en los círculos que representaban las corrientes artísticas más importantes, muchos lo consideran hoy uno de los mayores artistas mexicanos.

Alvarez Bravo principió su carrera cuando el Modernismo comenzaba a florecer en México y la Revolución Mexicana todavía se palpaba. Al experimentar con distintos medios artísticos antes de decidirse por la fotografía, Alvarez Bravo tuvo ocasión de colaborar con la mayor parte de los grandes artistas mexicanos durante los años 1920 y 1930. Alvarez Bravo igualmente estableció vínculos formativos con fotógrafos exiliados como Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti y Henri Cartier-Bresson. Estas relaciones tan variadas imprimieron una marcada estética modernista en sus fotografías, estética que Alvarez Bravo combinó con ciertas características del espíritu mexicano. La obra de Alvarez Bravo fue admirada por los surrealistas, en especial André Breton, quien le encargó una fotografía para la portada del folleto de la Exposición Surrealista de 1939. Además de en la fotografía, Alvarez Bravo trabajó como *cameraman* en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México, con directores como Sergei Eisenstein, Luis Buñuel y John Ford.

Gran parte de la obra de Alvarez Bravo se caracteriza por los temas contemplativos y el empleo de títulos poéticos. Nada implica en el aspecto de la niña que es la hija de los bailarines o ella misma una bailarina, salvo quizás la postura de los brazos y la forma en que se apoya sobre su pie, para observar tras la ventana. Esta fotografía muestra un equilibrio casi perfecto de luz, línea y forma. Los círculos del sombrero de la niña imitan los círculos de la ventana. La inclinación de sus brazos reproduce el ángulo de los ladrillos pintados. La geometría de la composición demuestra la paciencia y el pensamiento que inspiraban la obra fotográfica de Alvarez Bravo, dedicada a anónimos personajes que desarrollan actividades ordinarias.

JM



42 DORIS ULMANN
Americana, 1882–1934
La hermana Mary Paul Lewis,
Nueva Orleans, 1931

Platinotipo
21,3 x 16,3 cm
87.XM.89.80

Nacida en Nueva York, Doris Ulmann estudió psicología, pero finalmente se dedicó a la fotografía como obra de su vida. La filosofía humanística de la Ethical Culture School y las inquietudes socialistas de su mentor, el pictorialista Clarence White, probablemente contribuyeron a su pasión por el retrato – ya fuera fotografiando a los miembros del círculo literario de Manhattan, los Shakers, miembros de la secta propia de la colonia original de Mount Lebanon o bien los artesanos de las montañas de Kentucky. Sus asociados en esta misión de coleccionar retratos y, asimismo, conservar el folklore norteamericano fueron el especialista en baladas John Jacob Niles, el investigador de la Russell Sage Foundation, Allen Eaton, y la novelista de Carolina del Sur, Julia Peterkin. Ulmann en colaboración con Peterkin lanzó la producción *Roll, Jordan, Roll* (1933), una visión panorámica en prosa explicativa, ficción novelística y fotografías de la cultura rural de la gente de color, que se hallaba en proceso de desaparición. Utilizando con frecuencia los retratos folklóricos y un dialecto local, el vívido texto de Peterkin sirve de complemento a los retratos llenos de sensibilidad de Ulmann, realizados con su voluminosa cámara fotográfica.

Ulmann y Peterkin probablemente entraron en contacto en 1929, durante la fiesta de celebración del Premio Pulitzer que Peterkin acababa de obtener por su última novela, *Scarlet Sister Mary*. Poco después, Ulmann viajó junto con Peterkin a lo largo de toda Louisiana, Alabama y Carolina del Sur, y visitó la plantación de esta última, Lang Syne. A petición de Peterkin, Ulmann realizó varios viajes a Nueva Orleans entre 1929 y 1931. Esto despertó su curiosidad por los residentes criollos y cajuns, así como por las hermanas del Convento de la Sagrada Familia, una comunidad situada en la comarca francesa, fundada en 1842 por mujeres de color, libres. Allí fotografió a las hermanas individualmente, en grupos y junto con los estudiantes, en la escuela para niños que pertenecía a dicho convento.

La hermana Paul, cuyo padre era un educado cultivador de Natchez, Mississippi, ingresó en el convento en 1895 y allí dedicó su vida a la orden, hasta su muerte ocurrida a los 101 años en 1977. El interés de Ulmann por la vida de las monjas enclaustradas o bien de las comunidades alejadas del mundo se refleja en este retrato, que muestra a una persona de dignidad poco común y de porte real. A diferencia de gran parte de los pictorialistas, el retrato es elocuente, sin ser por ello manifiestamente narrativo y los suaves bordes de la impresión en platino no llegan a debilitar el valiente atractivo de esta cara honrada.

JK



43 ANDRÉ KERTÉSZ
Americano (nacido en Hungría),
1894–1985
Brazo y ventilador, Nueva York,
1937
Copia en papel de gelatino-plata
13,6 x 11,3 cm
85.XM.259.15

Si bien residió y trabajó en París durante once años y más de cuarenta en Nueva York, André Kertész hablaba imperfectamente en inglés y francés, sólo dominaba corrientemente el húngaro, su lengua natal. Pero su obra fotográfica compensaba en gran medida la falta de fluidez verbal, llegando a convertirse en su lenguaje personal, a través de la expresión. La fotografía proporcionaba a Kertész paz y la forma de llegar a un entendimiento emocional y psicológico del mundo. La frescura y sinceridad de su visión llevó al poeta surrealista Paul Dermée a declarar: “su mirada infantil ve todo por primera vez”.

Cuando en 1928 Kertész descubrió en París la cámara fotográfica Leica de 35 mm, el artista prefirió trabajar con un equipo fácilmente transportable que le permitía mayor velocidad y sensibilidad en la respuesta de las tomas fotográficas. En cierta ocasión dijo: “el momento preciso siempre rige mi trabajo Todos pueden mirar, pero no necesariamente ven De pronto veo un tema y sé que es el acertado.” La habilidad máxima de Kertész como fotógrafo, reside en captar y revelar la belleza, en momentos que para otros parecerían triviales u ordinarios.

El aislamiento visual de un brazo independiente del cuerpo del trabajador que repara el ventilador de una tienda situada en la Fifth Avenue y la Eighth Street en Greenwich Village, Nueva York, revela una incisiva inteligencia, así como una fascinación por lo mágico, fugaz y circunstancial, que ocupa un lugar tan grande en la vida de los hombres. Desde su ventajosa posición a nivel de la calle, Kertész dirige la cámara hacia arriba, aplanando el espacio y captando la luz y la sombra sobre las aletas del ventilador. El brazo del obrero se halla peligrosamente calzado entre dos aletas de acero y sólo una cuidadosa inspección revela los débiles trazos del cuerpo en el oscuro interior de la tienda. Al no aportar dato alguno en el marco de la fotografía que pudiera explicar las circunstancias de esta curiosa unión del hombre y la máquina, Kertész consigue crear una imagen enigmática que llama a la reflexión. JC



44 BARBARA MORGAN
Americana, 1900–1992
*Erick Hawkins, “Documento
norteamericano”*, hacia 1938
Copia en papel de gelatino-plata
26,4 x 27,3 cm
96.XM.63.4
Donación de Richard E. Riebel
en memoria de Audrey R. Riebel

Durante la década de los años 1930, después de trasladarse de California del Sur a Nueva York y dar a luz dos hijos, Barbara Morgan aplicó su interés por el arte y la filosofía asiática, los primitivos ritos de América y el collage Dadá a sus propios experimentos fotográficos, con fotomontajes, efectos luminosos y fotografías de bailarines. De hecho, la decisión que adoptó de transferir su energía creativa del lienzo a la cámara oscura coincidió con su primer contacto con la danza moderna y el arte vanguardista de Martha Graham, que desde 1925 enseñaba y actuaba en Nueva York.

Aunque Graham comenzó como bailarina solista con decorados muy simples, a fines de 1930 su compañía de danza incluyó dos hombres: Merce Cunningham y Erick Hawkins, y su coreografía se extendió a la “danza documental”, tal como describió en 1938 una actuación titulada “Documento norteamericano”. Hawkins, compañero de Graham y durante poco tiempo su marido, bailaba en “Documento” como su primera pareja masculina en una década. La extrema simplicidad de esta composición no le resta expresividad. El poderoso movimiento de Hawkins en la danza sugiere un hombre moderno, en tanto que su acentuada anatomía masculina recuerda el ideal clásico de la antigüedad. Al captar con precisión el gesto adecuado, la cámara de Morgan crea una escultura heroica bidimensional.

Morgan no sólo asistía al teatro y fotografiaba la danza en acción. Llamó a su forma de trabajar “la absorción del espíritu de la danza” y por eso los ensayos y la ejecución en escena sólo representaban para ella etapas preliminares. Por lo general, el verdadero trabajo se llevaba a cabo en su estudio, donde colaboraba con los bailarines en la recreación de los movimientos que había seleccionado como “expresiones significativas”. A finales de los años 1930, prefirió fotografiar las danzas con su cámara Speed Graphic de 4 x 5 pulgadas, contra un fondo versátil blanco, específicamente iluminado con focos y proyectores para cada uno de los movimientos “climáticos”. Un revelador de grano fino le permitió obtener negativos susceptibles de ser ampliados con éxito hasta las 16 x 20 pulgadas, esto le facilitaba un tamaño mayor que consideraba esencial para la evocación de la expresión de la danza.

JK



45 CHARLES SHEELER

Americano, 1883–1965

Ruedas, 1939

Copia en papel de gelatino-plata

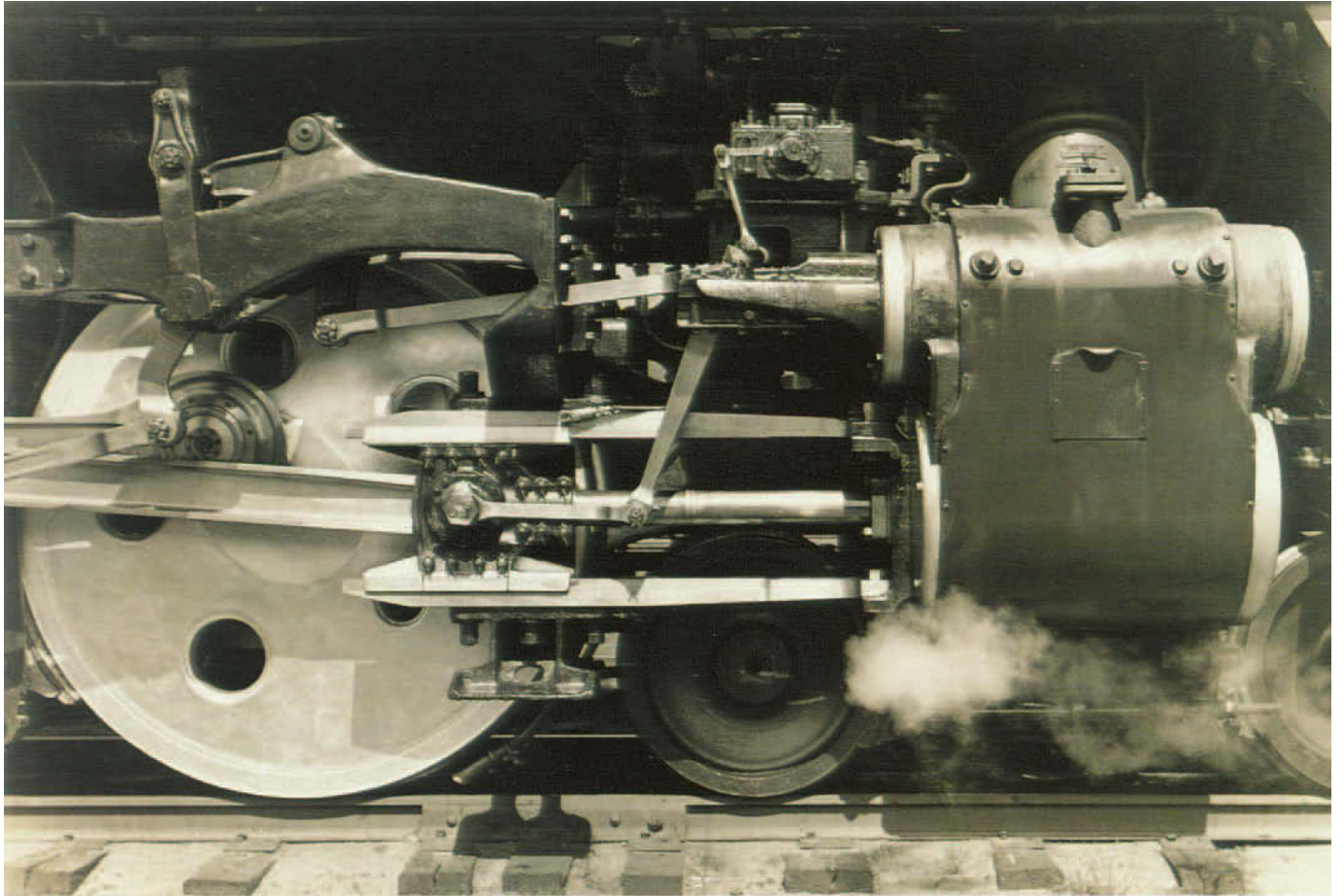
16,8 x 24,4 cm

88.XM.22.7

Charles Sheeler fue principalmente conocido como un pintor precisionista, pero asimismo se lo valoraba como fotógrafo de arquitectura e industria. Fundándose en su propio interés por las raíces de la arquitectura y el diseño norteamericanos, realizó algunas de las primeras fotografías en el Condado de Bucks, Pennsylvania, tomando como modelo los establos y granjas de la región. Las características de sus mejores obras – objetividad, clara definición y planos pictóricos – integraron en gran medida su obra fotográfica. Animado por el interés de Alfred Stieglitz en sus fotografías, Sheeler se trasladó a Nueva York en 1919, donde fotografió la ciudad desde inusuales perspectivas, poniendo especial énfasis en las abstractas formas geométricas.

En 1919 la revista *Fortune* encargó a Sheeler que compusiese una carpeta de pinturas cuyo título sería *Energía* con el fin de ensalzar las máquinas industriales que representaban el corazón y la infraestructura de la riqueza norteamericana. Uno de los temas elegidos fue la locomotora de vapor. Como carecía del tiempo necesario para estudiar la rueda de transmisión de la locomotora que se hallaba en la estación central de Nueva York, hizo un número de fotografías que debían servir de modelo para una pintura. Después de una meticulosa investigación, Sheeler quedó cautivado por ese tipo específico de máquina, considerada como “la más bella de las locomotoras aerodinámicas”. Su visión fragmentaria del tren abstrae el tamaño y el poder de la máquina, convirtiéndolo en complejos círculos, líneas horizontales y sutiles diagonales, incrementadas por puntos de luz y sombra. El observador ve la máquina en su totalidad tras los agudos detalles de la rueda de transmisión, las ruedecillas interiores y el condensador. Este último elemento, el condensador, deja escapar una pequeña bocanada de vapor, que tanto identifica la fuente de energía, como ofrece un agudo contraste con la vigorosa línea del contorno de la máquina. En su cuadro *Energía rodante* (colección del Smith College Museum of Art de Northampton, Massachusetts) que se inspiraba en esta fotografía, Sheeler capta la esencia mecánica de las ruedas con sus pinceladas concisas y monocromática paleta.

JM



46 WEEGEE
(Arthur Fellig)
Americano (nacido en Polonia),
1899–1968
Su primer asesinato,
antes de 1945
Copia en papel de gelatino-plata
25,7 x 27,9 cm
86.XM.4.6
Detalle al dorso

Weegee, un inmigrante polaco – que tomó su nombre del tablero Ouija (pronunciado “wee-gee” en su tierra de adopción) – es muy famoso por su forma de representar la criminalidad urbana en Nueva York, la ciudad más populosa y de mayor diversidad cultural de los Estados Unidos. Weegee tenía la misteriosa facultad de aparecer en medio del crimen, un incendio u otro desastre, antes de que llegaran las autoridades, escuchando la radio de la policía; de ahí surgió su seudónimo. Weegee era un autodidacta que conseguía mantenerse dificultosamente, si bien más tarde adquirió cierta fama como fotógrafo independiente, especializado en la imagen de escenas criminales en los periódicos sensacionalistas neoyorquinos. Muchas de sus fotografías enfocan a los espectadores y mirones que se juntaban para gozar de uno de tales espectáculos, inmediatamente después de cometida la violenta acción. Si bien el cuerpo de un asesinado sólo permite una limitada representación, la multitud que lo rodea ofrece una extensa gama de reacciones. Weegee también sacó innumerables fotografías de los diferentes estamentos neoyorquinos, desde la poderosa élite que asistía al estreno de una ópera, hasta los borrachos de los barrios bajos de Bowery.

El título de esta fotografía traiciona por una parte la atmósfera carnavalesca de la imagen, mientras que por otra circunscribe en ella un sentido de cinismo y desorden, propio de la Nueva York moderna. El observador se halla confrontado por un amasijo humano heterogéneo, en el que todos pugnan por ver algún desastre no revelado en la fotografía. La belleza de la obra reside en la representación polifacética de las emociones humanas: alegría, curiosidad, indignación, miedo. Casi perdida en la masa de cabezas aparece el dolor que va invadiendo la cara de una mujer, pariente de la víctima del asesinato. El flash de Weegee baña a los espectadores con una luz dura y poco favorecedora, mientras sume el fondo en la oscuridad. La necesidad de llevar rápidamente fotografías a los editores, que luego serían editadas en los medios tonos de la prensa, obviaba la necesidad de realizar una impresión sutil. Las fotografías de Weegee son precursoras de las obras de los maestros que lo sucedieron, tales como Robert Frank, Garry Winogrand y Diane Arbus.

JM





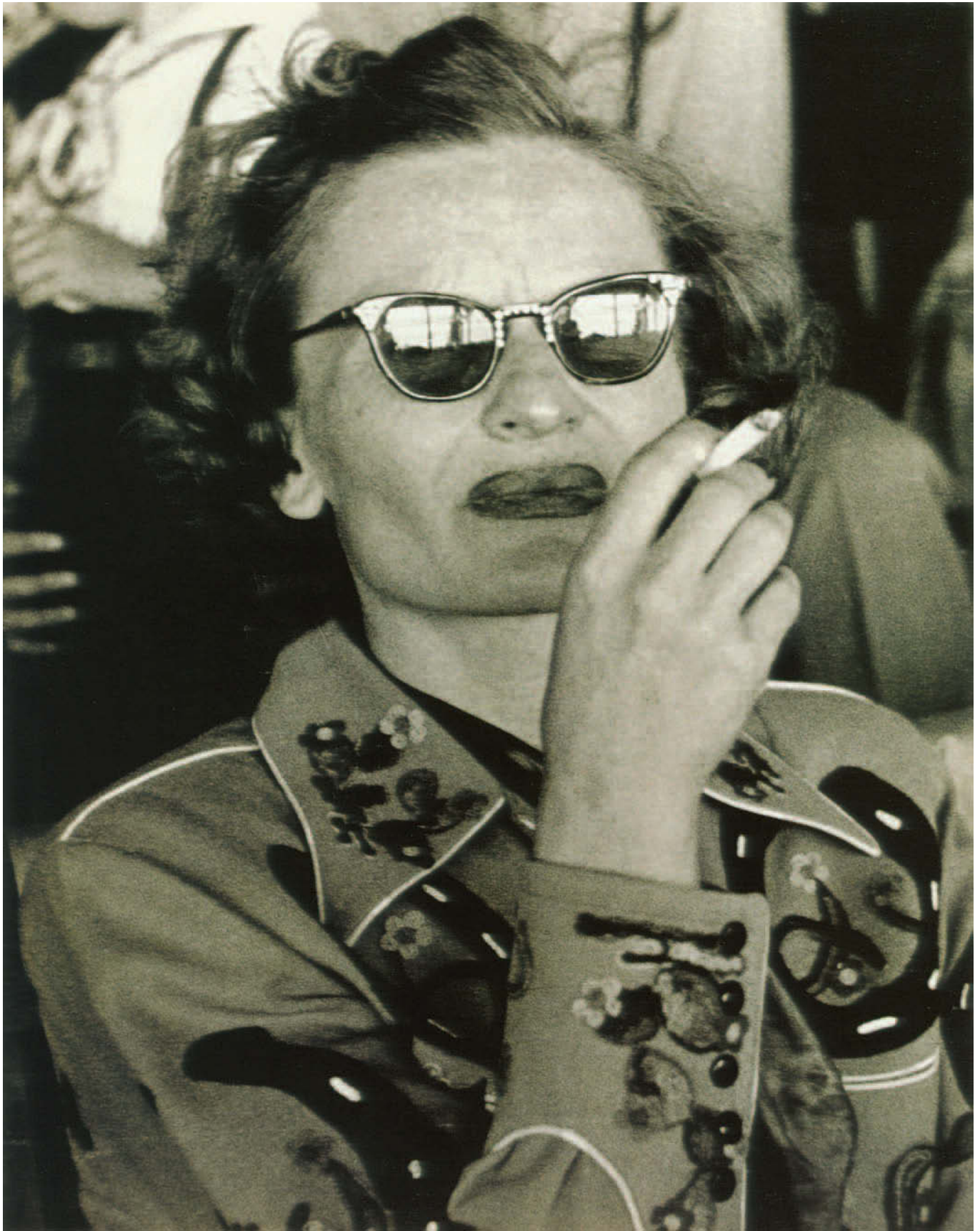


47 LISETTE MODEL
Americana (nacida en Austria),
1901 – 1983
Reno, 1949
Copia en papel de gelatino-plata
34 x 27 cm
84.XM.153.63

Nacida en Viena, Elise (Lisette) Stern, se trasladó en su juventud a París y estudió música y pintura antes de dedicarse profesionalmente a la fotografía. Tres mujeres la guiaron y alentaron en esta nueva profesión: su hermana Olga, Rogi André (la primera esposa de André Kertész) y la maestra de fotomontaje Florence Henri. En 1938, Lisette y su marido, el pintor Eysa Model, emigraron a Nueva York, donde Lisette tuvo un éxito creciente con sus fotografías periodísticas, publicando en *PM Weekly*, *Harper's Bazaar*, *Life*, *Look*, *Vogue* y el *Ladies Home Journal*. También descubrió un nuevo público a través del departamento de fotografía del Museum of Modern Art, que fue inaugurado en 1940 y muy pronto comenzó a exhibir y coleccionar sus obras.

Durante la década de 1940, Lisette no sólo trabajaba en sus propias exposiciones y en la documentación de la vida frívola de Nueva York, sino que además algunos contratos la llevaron hacia el oeste americano. Y así fue que en noviembre de 1949 la revista *Ladies Home Journal*, la envió a Reno para hacer las fotografías del número dedicado a la serie "How America Lives" (Cómo vive América), un reportaje sobre la familia típica Winne, que regentaba el rancho Lazy A Bar. Model cumplió su misión de retratar a la familia, pero su cámara y el artículo final reflejaron con idéntico interés el retrato de los huéspedes del rancho – en su mayoría mujeres que cumplían el requisito de fijar allí su residencia durante seis meses, requerido para obtener el divorcio – y la imagen de los ubicuos jugadores de Reno.

Ninguna de las fotografías que Model tomó durante el rodeo local, incluyendo ésta, figuró entre las imágenes de la vida placentera del rancho de recreo, ni las turbulencias del casino que finalmente sirvieron de ilustración para la obra: "How Reno Lives". Sin embargo, este retrato encierra una dualidad fascinante: la mirada provocativa de la mujer, al mismo tiempo encantadora y reticente, cosmopolita y provinciana, femenina y masculina. Es difícil determinar si la mujer en cuestión es una audaz y reciente divorciada, divirtiéndose con alguna demostración de doma realizada por vaqueros, o bien una casada que espera ansiosa la sentencia indispensable de divorcio para terminar con una relación rota. Quizás los editores pensaron que la mirada intensa, oculta tras los cristales de las gafas, podía asustar antes que divertir a los lectores. JK



48 JOSEF SUDEK
Checo, 1896–1976
Últimas rosas, 1959

Copia en papel de gelatino-plata
29,7 x 23,5 cm
84.XM.149.13

Detalle al dorso

La tristeza implícita de esta fotografía está reflejada en su título, que deja bien claro que la límpida composición no describe un día lluvioso de verano. Esa estación ha llegado a su fin y, aunque los árboles no han perdido aún sus hojas, no habrá más floraciones hasta el final del largo invierno checo. El tono elegíaco de esta imagen es característico de las obras de Sudek después del cambio sufrido por el artista que pasó de sus estudios sobre arquitectura barroca en Praga y luego vistas panorámicas de la ciudad y paisajes, a contemplativas naturalezas muertas, fotografiadas en su casa y su jardín o bien en las de sus amigos. En sus ratos de ocio realizó una extraordinaria serie de naturalezas muertas, colocadas sobre el alféizar de la ventana con cristales detrás por los cuales resbalaba la lluvia con frecuencia, o bien sobre una mesa circular en medio de la habitación.

El orden severo impuesto por la cámara contrasta con el caótico desorden que queda fuera del alcance de la misma. Las habitaciones de Sudek estaban repletas, casi más allá de su capacidad, con la acumulación que había hecho a lo largo de su vida de objetos recogidos, regalos, periódicos, recuerdos de familia heredados, material fotográfico, negativos y fotografías. Es evidente que poseía el don de elegir objetos en medio de un inconcebible desorden. Aquí, un florero con tres rosas, una concha, tres chinchetas, la tapa de las lentes de una cámara, una pila de libros y un vaso con dos mitades de cáscara de huevo sobre un borde, son suficientes como descripción. La delicadeza de los pétalos de la flor es casi palpable, sensación que se intensifica por el contraste con las gotas de lluvia deslizándose por el cristal de la ventana.

Aunque la calidad poética de la obra de Sudek gozó de gran aceptación en el medio artístico checo, quizás quede más clara la analogía por su pasión hacia la música que le impulsó a montar semanalmente espectáculos musicales. Este trabajo taciturno puede, por tanto, considerarse como el estudio de un crepúsculo o el réquiem por una estación.

GB







49 FREDERICK SOMMER
Americano, nacido en 1905
*Virgen con el Niño y Santa Ana
con San Juanito, 1966*

Copia en papel de gelatino-plata
24 x 17,7 cm
94.XM.37.39

Durante una carrera que abarca más de seis décadas, Frederick Sommer ha producido una obra fotográfica relativamente pequeña pero excepcionalmente bella. Sommer es un artista de talento polifacético – se expresó a través de dibujos, collages, pinturas, paisajes y diseños arquitectónicos – que volcó su inspiración hacia la fotografía después de un encuentro con Edward Weston en Los Ángeles en 1936 (véase nº 32). Si bien siempre intentó equipararse al supremo arte del grabado de Weston, Stieglitz y Strand, el enfoque filosófico con que Sommer trata el medio es muy diferente. Este artista adoptó la fotografía no para describir el mundo tal como aparece, sino para formular preguntas sobre él y explorar la naturaleza de las cosas.

La imaginación y la transformación centran el arte de Sommer que ha creado extraordinarias fotografías de composiciones de naturalezas muertas, utilizando objetos coleccionados por él durante muchos años. Después de un minucioso estudio de su material, Sommer coloca los elementos de su fotografía en posiciones muy precisas. El artista describe así este proceso: “Si pudiera hallar estos elementos en la naturaleza, los fotografiaría. Los fabrico porque mediante la fotografía adquiero el conocimiento de aquello que no es posible encontrar.”

Para crear esta composición, Sommer combinó la ilustración de un libro para niños del siglo XIX con una masa de metal fundido y endurecido que encontró entre los restos calcinados de un automóvil siniestrado. Trabajando con una cámara de gran formato, Sommer transformó la escala y el impacto de los elementos individuales contenidos en el fondo de vidrio. El contorno del fragmento de metal fundido guarda cierta semejanza con la colocación de los personajes del dibujo de Leonardo da Vinci que posee la National Gallery de Londres. La coherencia formal de la composición de Sommer se complementa con la medida distribución de sombras y luces que cae sobre el fragmento, que sirve de contraposición perfecta a la homogeneidad del matiz onal de la ilustración del libro. La unión de elementos pictóricos tan disparatados convirtiéndolos en un todo integrado da la medida del respeto que tenía Sommer por el proceso de ensamblaje y composición a través de los cuales surge el descubrimiento de nuevas interpretaciones.

JC



50 EDMUND TESKE
Americano, 1911–1996
Cactus, Taliesin West,
Scottsdale, Arizona, 1943
Copia en papel de gelatino-plata
bitonal solarizada de los años 1960
33,7 x 24,8 cm
94.XM.29.2

En un conjunto diversificado de trabajos realizados durante un período de más de sesenta años, Edmund Teske invariablemente adoptó la fotografía como un medio de expresar su respuesta profundamente personal y altamente imaginativa a su mundo interior y al mundo exterior. Las fotografías de Teske están empapadas de un simbolismo de su propia creación, cuyas raíces se encuentran en la poesía de Walt Whitman y la filosofía Veda del Hinduismo. Teske, un alquimista del cuarto oscuro, creó imágenes que demuestran una sensibilidad altamente técnica y emocional, impregnadas de un sentido místico y poético.

Teske, nacido en Chicago, se dedicó a la fotografía desde sus años escolares y desarrolló su habilidad en un cuarto oscuro, a modo de estudio, que construyó en el sótano de su casa familiar. Trabajó casi siempre solo, apoyándose principalmente en los primeros trabajos de Ansel Adams, con el fin de aprender las bases fundamentales de la técnica de la luz, la óptica y el cuarto oscuro. En 1934 se colocó como asistente en un estudio fotográfico comercial donde aumentó su experiencia técnica, que a lo largo de la vida le serviría de base para la exploración intuitiva del medio. En 1936, Teske fue invitado a asociarse por dos años con el arquitecto Frank Lloyd Wright en Taliesin East, en Spring Green, Wisconsin. Durante la primera experiencia fotográfica llevada a cabo en Taliesin, Teske fotografió su arquitectura y sus alrededores, mientras absorbía las enseñanzas del carismático arquitecto.

En 1943, Teske abandonó Chicago por Los Ángeles, donde vivió hasta su muerte ocurrida en 1996. Durante su viaje hacia el oeste, se hospedó en los cuarteles de invierno de Wright en Taliesin West, en Scottsdale, Arizona, y allí realizó este extraordinario estudio de un cactus cane cholla del desierto que rodeaba la mansión. Veinte años más tarde, retomó el negativo y reveló nuevamente la fotografía, empleando las cualidades únicas, fundadas en el azar, de su técnica de estilo propio de solarización bitonal. De acuerdo a este procedimiento, la fotografía parcialmente revelada se expone a la luz y luego se sumerge nuevamente en productos químicos reveladores, lo que produce en la fotografía final una sorprendente superficie barnizada de ricos colores azul cobalto y profundos tonos rojos. Las formas totémicas del cactus parecen flotar hacia la superficie, creando una imagen simultáneamente descriptiva y poderosamente abstracta, una fusión de caracteres opuestos que Teske describió como: “una bellísima interacción circular entre dos niveles del ser.”

JC



ÍNDICE DE ARTISTAS

Los numerales hacen referencia a los números de las páginas

- Adamson, Robert 12
Alvarez Bravo, Manuel 104
Atget, Eugène 88
Atkins, Anna 10
- Barnard, George N. 54
Bayard, Hippolyte 28
Bell, William H. 50
Bennett, Henry Hamilton 60
Brigman, Anne 68
- Cameron, Julia Margaret 22
- De Meyer, Adolf, Barón 74
Diamond, Hugh Welch, Dr. 24
Dixon, Ann 10
- Evans, Frederick H. 64
Evans, Walker 100
- Feininger, T. Lux 98
Fenton, Roger 20
fotógrafo desconocido 42
- Gardner, Alexander 52
Greene, John Beasley 48
- Hawes, Josiah Johnson 46
Hill, David Octavius 12
Hine, Lewis W. 70
- Jones, Calvert Richard 14
- Käsebier, Gertrude 66
Kertész, André 108
- Le Gray, Gustave 32
Le Secq, Henri 36
Lissitzky, El 84
- MacPherson, Robert 26
Man Ray (Emmanuel Radnitsky) 86
Marville, Charles 38
Mayall, John Jabez Edwin 16
Model, Lisette 118
Moholy-Nagy, László 94
Morgan, Barbara 110
- Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 30
- Plumbe, John, Jr. 44
- Renger-Patzsch, Albert 92
- Sander, August 96
Sheeler, Charles 112
Silvy, Camille 40
Sommer, Frederick 124
Southworth, Albert Sands 46
Stieglitz, Alfred 76
Strand, Paul 78
Sudek, Josef 120
- Talbot, William Henry Fox 8
Teske, Edmund 126
- Ulmann, Doris 106
- Watkins, Carleton 58
Weegee (Arthur Fellig) 114
Weston, Edward 80

Obras maestras del J. Paul Getty Museum es una serie de siete volúmenes magníficamente ilustrados que presentan las mejores obras de la mundialmente famosa colección permanente del Museo. Cada volumen contiene majestuosas reproducciones en color, interpretadas y descritas en los comentarios históricos y de historia del arte que las acompañan, y seleccionadas de cada uno de los departamentos a cargo del Museo: Antigüedades, Artes decorativas, Dibujos, Manuscritos, Pinturas, Fotografías y Escultura. El conjunto ofrece una panorámica inolvidable de cinco mil años de arte, reunida ahora en una colección incomparable.

OTROS TÍTULOS DE LA SERIE

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Antigüedades

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Artes decorativas

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Dibujos

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Manuscritos iluminados

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Pinturas

La colección del J. Paul Getty Museum, compuesta de más de cien mil imágenes, constituye uno de los conjuntos más completos de fotografías excepcionales e importantes del mundo. Varían desde daguerrotipos hasta la obra de fotógrafos contemporáneos como Frederick Sommer y Manuel Alvarez Bravo. La selección de cincuenta fotografías en este volumen incluyen obras como *Ciudadano en los barrios bajos de La Habana* de Walker Evans, *El susurro de la musa* de Julia Margaret Cameron, *Georgia O'Keeffe: un retrato* por Alfred Stieglitz, además de fotografías de Carleton Watkins, André Kertész, Man Ray, Lisette Model y muchos otros. Cada imagen está descrita en detalle por el cuerpo de conservadores del Departamento de Fotografías del Getty Museum.

En la cubierta:

Báron Adolf de Meyer

Americano (nacido en Alemania),

1868–1946

Retrato de Josephine Baker [detalle], 1925

Copia en papel de gelatino-plata

84.XP.452.5 (véase nº 29)

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Ángeles

Impreso en Singapur

ISBN 0-89236-518-8



9 780892 365180 90000