Fotografía americana, 1890-1965 en the Museum of Modern Art, New York

Peter Galassi, con un texto de Luc Sante

Author
Museum of Modern Art (New York, N.Y.)

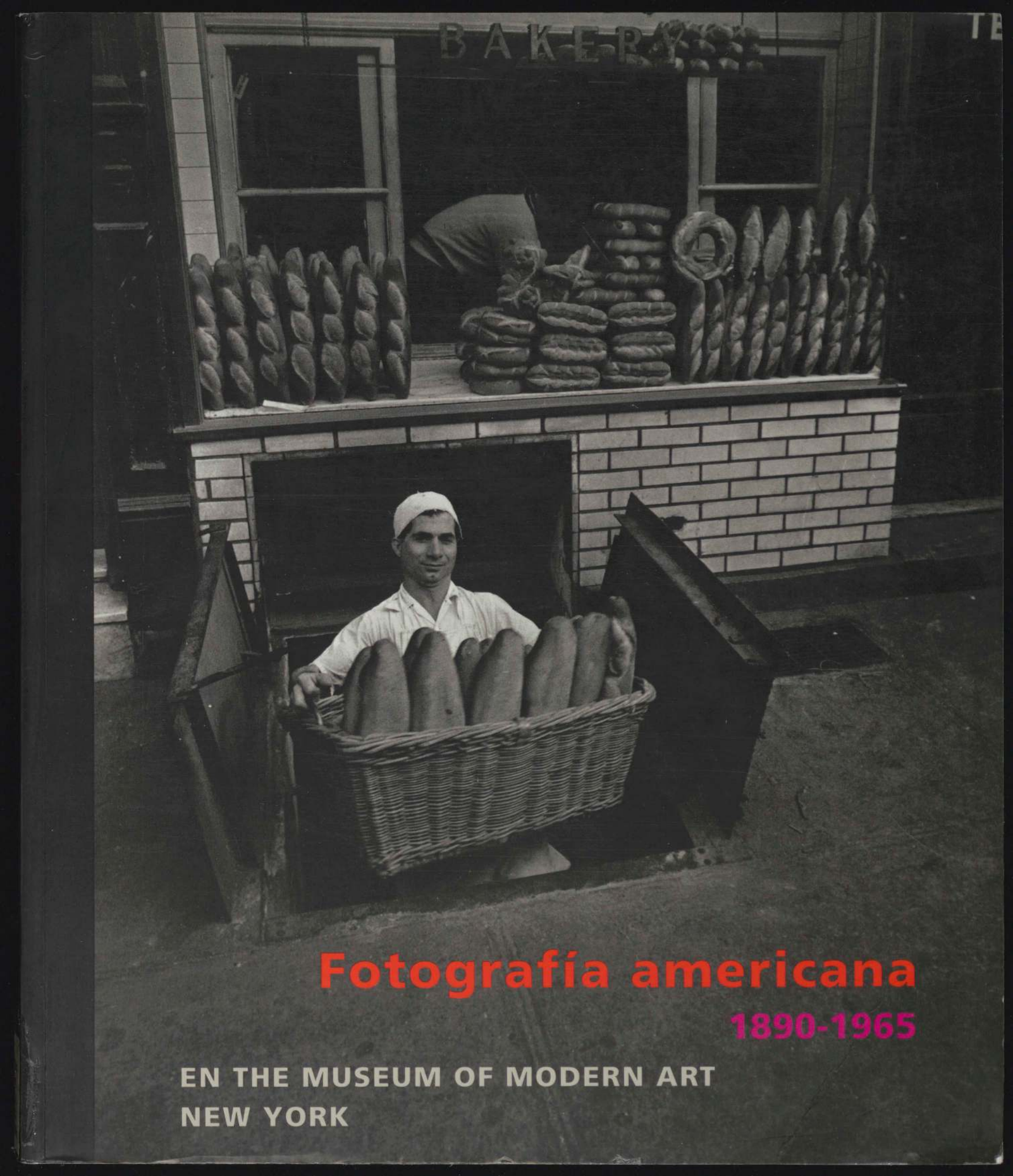
Date
1995

Publisher
IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura; The Museum of Modern Art

Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/238

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art



Fotografía americana

1890-1965

EN THE MUSEUM OF MODERN ART

NEW YORK

The
Erna and
Victor
Hasselblad
Photography
Study
Center

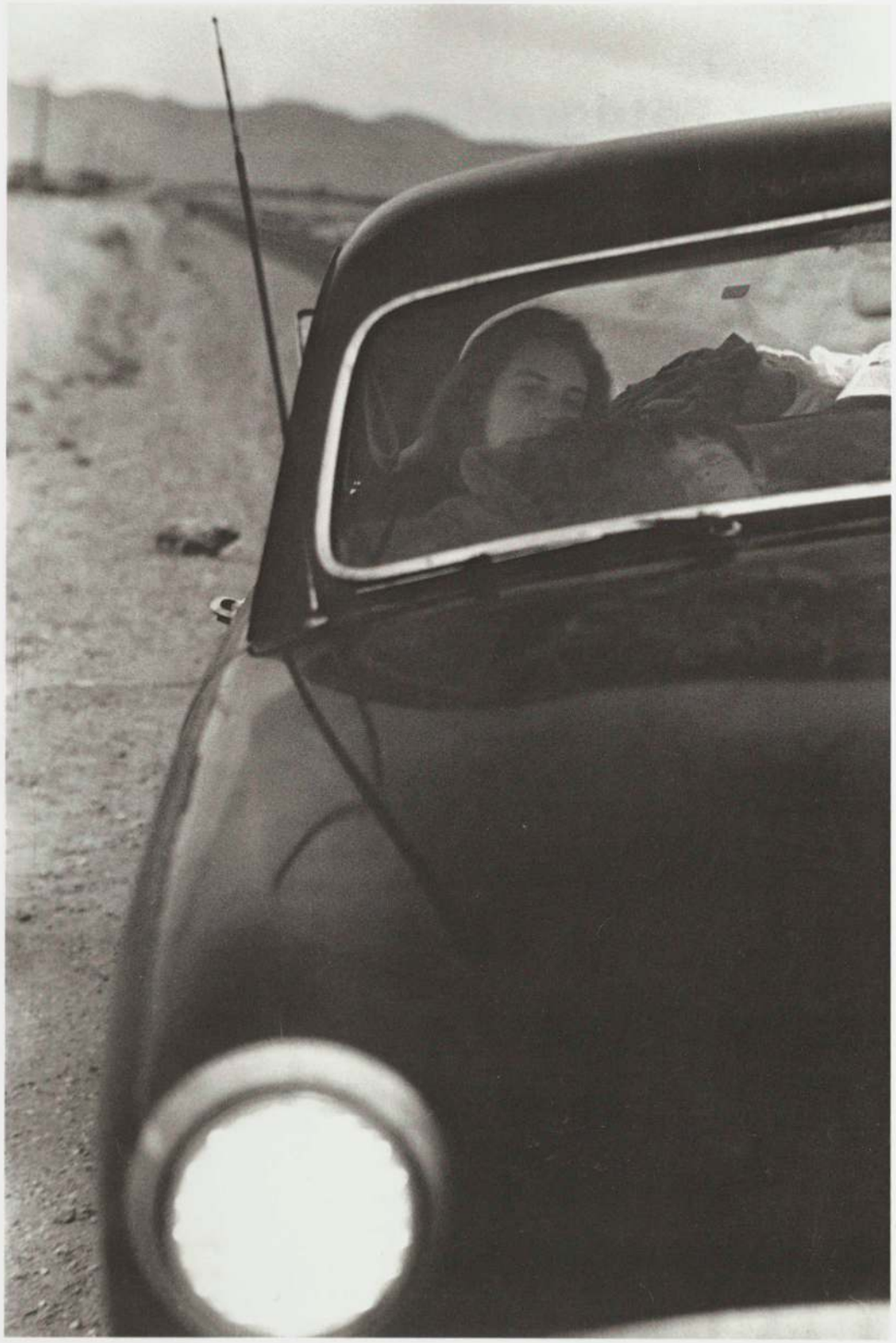
95.504

The Museum of Modern Art

Fotografía americana

1890-1965

MoMA publication



Robert Frank. *U.S. Number 61, Texas.* 1955

Fotografía americana

1890-1965

EN THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK

PETER GALASSI

con un texto de

LUC SANTE

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA

The Museum of Modern Art, New York

Photo
Dept.
TG.1
.B37
1995a

The Museum of Modern Art Library

Coordinación de la Exposición en Valencia: Josep Vicent Monzó

Publicado con ocasión de la exposición *American Photography 1890-1965 from The Museum of Modern Art, New York*, organizada bajo el patrocinio de The International Council of The Museum of Modern Art por Peter Galassi, Conservador Jefe, Departamento de Fotografía.

Itinerancia

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Preussischer Kulturbesitz
24 abril - 12 junio, 1995

Stedelijk Museum, Amsterdam
3 julio - 1 septiembre, 1995

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo
5 octubre-26 noviembre, 1995

Hasselblad Center, Göteborg, Suecia
6 enero - 25 febrero, 1996

Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, París
19 marzo - 31 mayo, 1996

IVAM Centre Julio González, Valencia
22 junio - 15 septiembre, 1996

Victoria & Albert Museum, Londres
14 noviembre, 1996 - 26 enero, 1997

Producido por el Departamento de Publicaciones del Museum of Modern Art, New York
Osa Brown, Directora de Publicaciones
Edición a cargo de Harriet Schoenholz Bee
Diseñado por Jody Hanson
Producido por Amanda W. Freymann
Tritonos a cargo de Robert J. Hennessey
Impreso y encuadernado por Amilcare Pizzi, S.p.A., Milán

Edición original publicada en inglés por The Museum of Modern Art, New York
Copyright © 1995 The Museum of Modern Art, New York
Copyright de la versión española © 1995 IVAM Centre Julio González, Valencia
Fotocomposición: Fotolino, c.b., Valencia
Traducción al español: Ferran Estellés
Todos los derechos reservados
ISBN de la versión española 84-482-0832-5

Impreso en Italia

Cubierta: Berenice Abbott. *Zito's Bakery, Bleecker Street, New York.* 1937. Gelatina de plata (24.1 x 18.9 cm)
The Museum of Modern Art, New York. Donación anónima

Consellera de Cultura
de la Generalitat Valenciana:
Pilar Pedraza Martínez

Director del IVAM:
J. F. Yvars

Consejo Rector del IVAM

Presidenta:
Pilar Pedraza Martínez

Vicepresidente:
Antonio Asunción Hernández

Secretario:
Vicent Todolí Femenia

Vocales:
Valeriano Bozal Fernández
Francisco Calvo Serraller
Román de la Calle
Felipe V. Garín Llombart
Tomàs Llorens Serra
Salvador Aldana
Francisco Pérez García
Alfonso Pérez Sánchez
Margit Rowell
J. F. Yvars

Índice

Presentación

J. F. Yvars 6

Richard E. Oldenburg 7

Prefacio 9

Dos historias Peter Galassi 10

Notas 40

Lista de ilustraciones del texto 41

Una nación de imágenes Luc Sante 42

Notas 55

Láminas 56

Lista de fotografías 248

Índice 254

Presentación

Peter Galassi afirma en el texto que abre este catálogo, que el objetivo fundamental de un museo en cuanto atañe a la fotografía es en la actualidad "fomentar un diálogo vital entre los experimentos del presente y los logros del pasado". Si este supuesto enuncia en términos generales la labor de un museo de arte moderno, hay ocasiones en las que esa tarea adquiere un significado especial. Acoger la exposición *Fotografía americana 1890-1965* es la mejor manera de disfrutar de los resultados de una de las iniciativas de mayor ejemplaridad para los programas de un museo: la que convirtió al MoMA en el referente obligado cuando se habla de la fotografía como medio de expresión artística.

El IVAM ha mostrado a lo largo de los últimos años la obra de Lewis Hine, Walker Evans, Lee Friedlander, Robert Frank o Irving Penn, por citar sólo algunos de los nombres capitales de la evolución de la fotografía norteamericana. Hoy tenemos la satisfacción de presentar un aspecto significativo de una colección que todo museo que se precie soñaría poseer: una serie de verdaderas joyas gráficas que ofrecen una visión de la historia de la fotografía desde sus orígenes. Que ahora, gracias a la generosa colaboración del MoMA, podamos contemplar en Valencia esos hitos del quehacer fotográfico confirma el acertado camino que un día emprendió con carácter pionero la institución neoyorquina de la que todos somos deudores.

La creación del primer departamento estable de fotografía, sujeto a múltiples avatares a lo largo de su compleja existencia, fue un acierto sostenido merced a la colaboración de artistas, directores de museo y coleccionistas. La mirada atenta a conseguir las piezas que ya eran historia y las que acabarían siéndolo fue, sin duda, la clave de la conservación y posterior clasificación y estudio de un conjunto de imágenes singulares que dan fe no sólo de la calidad expresiva de sus creadores, sino de cómo han modificado nuestra forma de mirar. Una muestra, en definitiva, que contextualiza la obra personal de cien artistas de primera magnitud que siguen haciendo historia en la medida que definen un diálogo final con el presente.

J. F. Yvars
Director del IVAM
Febrero 1995

Presentación

Desde su fundación en 1929, The Museum of Modern Art ha aportado una perspectiva internacional a su colección y sus programas en Nueva York, y, a su vez, ha dirigido su trabajo a un amplio y extenso público internacional. Este libro se publica con ocasión de la exposición de una muestra de la colección del Museo, que el Museum's International Program ha organizado para su gira por Europa.

The Museum of Modern Art fue el primer museo que estableció, en 1940, un departamento de conservación dedicado específicamente al arte de la fotografía. Felizmente, desde entonces, los museos de todo el mundo han reconocido la fotografía como un arte que se ha de recoger, estudiar y exponer. En Europa, el interés por la fotografía ha aumentado considerablemente durante los últimos veinte años. Los principales museos, algunos de los cuales participan de la gira de esta exposición, han desarrollado importantes programas y muchas instituciones europeas más jóvenes han contribuido a una mejor apreciación y comprensión de la fotografía. Entre estas últimas se encuentra el Hasselblad Center en Göteborg, Suecia, creado en 1989 por la Fundación Erna y Victor Hasselblad. Concebida para apoyar la fotografía y la investigación científica, la Fundación estableció en 1984 el Centro de Estudio de la Fotografía Erna y Victor Hasselblad en The Museum of Modern Art; éste sirve a cientos de académicos, conservadores y estudiantes cada año. Las estrechas relaciones entre el Museo y la Fundación contribuyeron al planteamiento de este libro y de la exposición.

La colección de fotografía del Museo es de ámbito internacional y se extiende desde 1840 hasta el presente. No ha de sorprender, pues, que sea especialmente representativa de la obra americana del siglo veinte. La exposición que acompaña el presente volumen ofrece una agradable oportunidad de compartir este rico aspecto de nuestras obras con un amplio público europeo. Esperamos que los visitantes de la exposición a lo largo de toda su gira y los lectores del catálogo en cualquier parte del mundo encuentren una fuente de placer, estímulos e inesperados hallazgos.

Quisiera expresar nuestra profundo reconocimiento a las instituciones participantes que han hecho posible esta gira y a Elizabeth Streibert, director en funciones del Museum's International Program por haber organizado toda la gira. También estamos muy agradecidos a los miembros del International Council of The Museum of Modern Art, que han apoyado con generosidad al International Program.

Richard E. Oldenburg
Director
The Museum of Modern Art, New York
Diciembre 1994

Prefacio

Este volumen repasa tres cuartas partes de un siglo de fotografía americana, desde 1890 hasta 1965, tal y como se recoge en la colección del Museo. (Para ser exactos, la primera imagen fue la realizada por Jacob Riis hacia 1888; la última por Diane Arbus en 1967.) El catálogo no incluye las fotografías realizadas por extranjeros de visita en los Estados Unidos o americanos (en especial Man Ray) que crearon su obra fuera del país. Incluye fotografías de gente que nació en el extranjero y que llegó a los Estados Unidos para quedarse; en realidad, la muestra apenas podría existir sin ellos. También se incluye la obra de Tina Modotti, una italiana que trabajó en México bajo la influencia decisiva de un americano, Edward Weston.

El período de fotografía americana que aquí se estudia está marcado tanto por el aliento y la variedad como por la profundidad y originalidad de sus mejores logros. Por cada figura destacada aparecen otras cuya obra exige atención. Más allá de este inventario de fotógrafos distinguidos se encuentra la activa contribución de innumerables aficionados, profesionales, entusiastas y viajeros cuyas circunstancias y motivos eran tan variados como desconocidos nos resultan ahora. En la selección de imágenes se ha intentado representar la importancia de los fotógrafos más destacados, y sugerir la evolución de las carreras más largas. El criterio último, sin embargo, ha sido favorecer la vitalidad colectiva de la globalidad por encima de los logros individuales, por muy impresionantes o influyentes que fueren.

La colección del Museo es un proyecto acumulativo y continuo a cuyo crecimiento, cuidado y utilidad ha contribuido un gran número de gente de muy diferentes maneras. Los mismos fotógrafos han realizado una invaluable contribución colectiva, no tanto por sus donaciones, extraordinariamente generosas, como por su respuesta y aliento al trabajo del Museo. Su contribución ha encontrado su paralelo en el apoyo del Museum's Committee on Photography, bajo la dedicada dirección de sus diferentes presidentes: David H. McAlpin, James Thrall Soby, Henry Allen Moe, Shirley C. Burden, Mrs. Henry Ives Cobb y John Parkinson III. Los actuales vicepresidentes del Committee, Robert B. Menschel y Paul F. Walter también han jugado papeles cruciales.

Este libro y la exposición que acompaña, como todas las expresiones públicas de los programas del Museo, dependen en gran parte de la habilidad y dedicación del personal del Museo: la gente que se preocupa, cataloga, enmarca y cuelga las obras de arte y la gente que, en una institución descomunal, se encarga de hacerla funcionar. En el caso de este libro, le estoy particularmente agradecido a Jody Hanson, que lo diseñó; a Amanda Freymann y al artesano independiente Robert J. Hennessey, que son responsables de la extraordinaria calidad de las reproducciones; a Harriet Schoenholz Bee, que editó el texto; y a Thomas W. Collins, Jr. el Beaumont and Nancy Newhall Curatorial Fellow en el Departamento de Fotografía, y Jennifer Liese, mi ayudante, que practicamente lo hizo todo. También estoy agradecido a Luc Sante, cuyo ensayo, como la misma fotografía, mira hacia fuera.

Peter Galassi

Dos historias

PETER GALASSI

I

En agosto de 1951 The Museum of Modern Art inauguró *Forgotten Photographers* (Fotógrafos olvidados), una exposición de más de cien fotografías procedentes de la Library of Congress, lugar donde se habían registrado para proteger su copyright. En otras palabras, las fotografías se habían concebido no como obras de arte, sino para servir a varios propósitos prácticos y, a menudo, comerciales. Seleccionadas por el fotógrafo Edward Steichen, entonces director del Departamento de Fotografía del museo, la exposición incluía a más de cincuenta fotógrafos, entre ellos Edward S. Curtis, Erwin E. Smith, Frances Benjamin Johnston y Darius Kinsey (véanse pp. 60, 61, 67 y 75). En la introducción a la exposición Steichen escribió: "En esta selección se hallan destacados y bellos ejemplos de fotografía, y algunos de ellos profetizaron varias fases de la fotografía contemporánea."

La gran mayoría de fotografías de la exposición se habían realizado a principios de siglo, es decir, precisamente cuando el mismo Steichen había comenzado su carrera. Su propia primera obra, sin embargo, era muy diferente de las obras de la exposición. Cuando aún era un adolescente Steichen se había formado como un esteta (veáse p. 82) y hacia 1902, cuando tenía veintitrés años, se unió a Alfred Stieglitz y otros para formar el Photo-Secession, un pequeño y sofisticado grupo decidido a exigir la condición de arte elevado para la fotografía. Al modelar su obra a partir de las pinturas de James McNeill Whistler y sus epígonos, entonces de moda, los miembros del grupo produjeron imágenes que sólo podían considerarse obras de arte (véanse las pp. 81-93). A través de exposiciones, manifiestos y su lujosa revista *Camera Work*, los fotosecesionistas también promulgaron la exclusividad de su misión. Si algunas fotografías habían de merecer la condición de artísticas, era necesario que otras no, y éstas fueron las fotografías comunes que Steichen había de exponer medio siglo más tarde en *Forgotten Photographers*.

Así, la emergencia de una tradición de arte elevado creó una ruptura dentro de la fotografía americana. Tomando como punto de partida esa división, este libro revisa los primeros setenta y cinco años de un siglo, de 1890 a 1965.

Darius Kinsey.
***Self-Portrait.* 1914**

El interés que mostró Steichen en *Forgotten Photographers* por una rama de la fotografía histórica que resultaba tan extraña a su primera obra se explica, en parte, por su carrera intermedia. Hacia 1920 ya había abandonado el invernadero estético del Photo-Secession para adoptar su virtual opuesto. En 1923 se convirtió en el principal fotógrafo del editor Condé Nast, y pronto definió un imponente nivel para el nuevo campo de la fotografía comercial y de moda en las revistas ilustradas. El entusiasmo y la competencia mundana que aparecen en su autorretrato de 1929 (p. 16) no podía estar más lejos del refinamiento frágil que había cultivado en 1898. Antes de su llegada al Museum of Modern Art en 1947, Steichen había trabajado como fotógrafo del ejército en la

Primera Guerra Mundial y de la marina en la Segunda Guerra Mundial. Si su exposición de 1951 proponía que la fotografía moderna no tenía que ser entendida de manera limitada —como el logro de una élite artística ensimismada— su diversa y variada carrera personal es la prueba de esa teoría.

Tras la clausura de *Forgotten Photographers*, los fotógrafos (y la exposición) volvieron a caer en el olvido, por la sencilla razón de que apenas había nadie que se ocupara de recordarlos. En 1951 el Departamento de Fotografía del museo, el primer departamento similar en un museo de arte, tenía tan sólo once años. Todavía no existía, como ocurre hoy en día, un público amplio que se preocupara de la historia y el arte de la fotografía ni tampoco un abanico de instituciones que se ocuparan del tema. Al tiempo que ese público y abanico florecieron en décadas posteriores, adoptaron como principios establecidos dos lecciones patentes en la exposición de Steichen: que los fotógrafos que no se habían considerado "artistas" habían producido, no obstante, "destacados y bellos ejemplos de fotografía" y que su obra había previsto "varias fases de la fotografía contemporánea" —que había jugado y continuaba jugando un papel vital en la moderna tradición de la fotografía americana.

*

La fundación del Photo-Secession marcó el principio de una tradición continua de fotografía consciente de su componente artístico en los Estados Unidos. A partir de entonces, gracias a las exhortaciones y los esfuerzos de Stieglitz y sus colegas, fue posible que un fotógrafo se considerara artista, incluso aunque este reconocimiento le viniera dado únicamente por un puñado de amigos. Con esta nueva identidad surgió un sentimiento de solidaridad con los otros y la confianza de que el arte propio tenía un futuro y también un pasado.

Así, el Photo-Secession también marcó el comienzo de una persistente desavenencia entre la fotografía artística y cualquier otro tipo de fotografía —profesional, comercial, práctica, amateur: auctóctona (en el sentido de nativa, común y funcional opuesta a la extranjera y estéticamente refinada). Esta distinción, fundamental para la cultura americana, había existido con anterioridad en la fotografía; la truculencia de la retórica del Photo-Secession —y la calidad de sus logros artísticos— la transformaron en un cisma. Considérese el abismo que separa la cultivada personalidad eduardiana de la amiga de Steichen y compañera fotosecesionista, Gertrude Käsebier (p. 13) con el cándido espíritu de Darius Kinsey, cuyo autorretrato (p. 10) no soporta ninguna disensión respecto a su afirmación sobre que estaba preparado para "hacer fotografías cada día del año, llueva o haga sol, excepto los domingos."[1] Nacida en Iowa en 1852 y educada en Colorado, Käsebier no era menos hija de la frontera que lo era Kinsey, y su habilidad como artista estaba menos alejada del profesionalismo pragmático de Kinsey de lo que a Stieglitz le hubiera gustado admitir. En la primera década del siglo veinte, sin embargo, los dos ocupaban campos opuestos de una división cultural.

Esa división se convierte en el principio organizativo bajo el cual hemos seleccionado y ordenado las fotografías de este volumen. En otras palabras, las agrupaciones de fotografías consideradas arte elevado se alternan con grupos de fotografías realizadas para servir una miríada de motivos diversos. Si se sigue a ciegas, este simple esquema podría imponer una elección salomónica porque la relación entre la tradición de la fotografía auctóctona y la artística significa intercambio y también oposición. La hipótesis central de este libro, no obstante, es que las persistentes contiendas que ha provocado esta división, así como las animadas disputas que la han salpicado, impulsaron la renovación incesante de la fotografía americana moderna.

*

Edward Steichen.
***Gertrude Käsebier.* c. 1907**

En 1890 la fotografía había cumplido cincuenta años pero sólo entonces comenzaba a adquirir la popularidad y ubicuidad que ahora consideramos como sus atributos esenciales. El avance técnico clave fue el negativo sobre placa seca, así llamado porque antes de su invención cada negativo era expuesto y revelado mientras aún estaba húmedo por la emulsión fresca. Esto significaba que el fotógrafo se veía obligado a transportar el cuarto oscuro al lugar de la fotografía; la placa seca liberó al fotógrafo del cuarto oscuro y a la cámara del trípode. En otras palabras, el resultado fue que por primera vez podía realizarse una fotografía en cualquier lugar, de cualquier cosa, y por cualquier persona.[2]

Lo último mencionado es lo más importante: es crucial. Antes de finales de la penúltima década del XIX, la gran mayoría de las fotografías habían sido realizadas por profesionales contratados. Hacia 1890, cualquiera podía hacerlo. El ejemplo más celebrado de la nueva y radical disponibilidad de la fotografía fue la introducción, en 1888, de la Kodak nº 1, la primera cámara de instantáneas producida en masa. De hecho, el ejército de aficionados que fotografiaba salidas familiares y recién nacidos representaba tan sólo una parte de la vasta expansión de las aplicaciones de la fotografía y sus practicantes. Entre el fotógrafo sin formación y el retratista de estudio, con decorados pintados y sillones recargados, brotó una multiplicidad de gente heterogénea e imposible de clasificar que hacía fotografías. La diversidad de motivos, formación y apariencia de los nuevos practicantes de la fotografía provocó una amplia diversidad de nuevas imágenes.

El periodista Jacob Riis, por ejemplo, se sirvió de la fotografía en un proyecto de reforma social que había concebido sin referencia a la fotografía (p. 73). El maestro Lewis W. Hine realizó sus primeras fotografías como apoyo pedagógico para su clase, y después para el National Child Labor Committee (p. 74). Ninguno se había propuesto ser fotógrafo, y ninguno se ajustó a las convicciones o motivos de los otros fotógrafos. Dentro de las limitaciones de la tecnología fotográfica, sus imágenes estaban formadas por el móvil que les ocupaba y por el intento individual de domeñarlo. Comparar el ojo frío de Riis con el afecto entusiasta de la preocupación de Hine por sus temas es reconocer la capacidad de la fotografía no sólo para realizar el trabajo sino también para moldear su evidencia según la forma de una sensibilidad singular.

Al tiempo que las fotografías se hacían cada vez más fáciles de realizar, también se hacían más y más fáciles de difundir entre públicos cada vez más grandes. Desde la invención del medio hacia 1830, muchos se habían esforzado por traducir la imagen fotográfica química en tinta de imprenta y

poder hacerlo de manera mecánica, es decir, sin la intervención de la mano humana. Por fin, en la última década del XIX, la reproducción fotomecánica comenzó a ser funcional y económica de forma significativa, y las fotografías, en lugar de los grabados manuales a partir de fotografías, comenzaron a aparecer con cierta frecuencia en la prensa impresa. Los resultados, en un principio, fueron rudimentarios, y no fue hasta la década de los veinte cuando la revolución fotomecánica, finalmente, triunfó sobre la ilustración manual. Pero las consecuencias últimas fueron profundas, pues ya era posible multiplicar imágenes fotográficas en cantidades muchísimo más grandes, y, lo que es más importante, combinar la imagen y el texto y difundir el nuevo todo ante un público cada vez más numeroso.

Antes de la Primera Guerra Mundial los fotógrafos profesionales distribuían sus imágenes como copias originales (químicas) entre un público limitado y normalmente local. Ejemplos típicos de tales profesionales fueron Kinsey, que fotografió la industria maderera del Pacific Northwest (p. 75); Henry Hamilton Bennett, que colaboró en la promoción de Wisconsin Dells como retiro vacacional (pp. 58-59); y William H. Ray, que tradujo en imágenes las rutas escénicas del Lehigh Valley Railroad (p. 64). En los años veinte y treinta James Van Der Zee trabajaba del mismo modo para un mercado aún más reducido en Harlem, Nueva York (p. 128), pero para entonces la revolución fotomecánica ya había convertido un mercado así en algo anticuado. A partir de los veinte el profesional típico trabajaba para los grandes públicos que le proporcionaba la revolución fotomecánica. Los elegantes anuncios de Grancel Fitz (p. 123), el polémico reportaje de Margaret Bourke-White (p. 149), los despachos diarios de locura y mutilación criminal de Weegee (pp. 166-167) y las hermosas capturas de lo chic y las celebridades de Richard Avedon (pp. 229-230) habían sido concebidas para la página impresa. Incluso la legendaria unidad fotográfica de la Farm Security Administration debía su existencia a la revolución fotomecánica. Sólo a través de la distribución de sus fotografías en periódicos y revistas pudo el gobierno hacer llegar al gran público la alarma respecto de la sequía rural y la depresión.

El crecimiento de la consideración artística de la fotografía a partir de 1890, que desembocó en un Photo-Secession todavía más exclusivo en 1902, puede explicarse en parte como una expresión de la nueva disponibilidad del medio. Los presupuestos de pertenencia a las sociedades pictorialistas se vieron desbordados por aficionados cuyo entusiasmo promovió una genuina ambición artística. Aquí, también, la revolución fotomecánica jugó un importante papel, porque posibilitó la amplia y rápida difusión de la nueva estética. La edición de 1887 de *The American Annual of Photography* incluía poco más de media docena de ilustraciones fotográficas. Diez años más tarde el anual contenía más de doscientas reproducciones fotomecánicas, entre ellas trece ilustraciones para un único artículo de Stieglitz. Estas reproducciones acercaron todo un movimiento internacional de élite a Steichen, por entonces un joven aprendiz de litógrafo en Milwaukee, Wisconsin, y también a Clarence H. White, un futuro foto-secesionista, contable de un ultramarinos en el todavía más provinciano Newark, Ohio.

Si el movimiento de arte elevado era, en parte, una expresión de la nueva disponibilidad de la fotografía, era también una reacción vigorosa contra ella. El nombre, Photo-Secession es buena muestra de ello. Copiado de la Secesión de Viena, anunciaba un anhelo de sofisticación europea. Pero a diferencia de los jóvenes artistas europeos que intentaban separarse de una tradición académica moribunda, los fotógrafos americanos intentaban establecer una nueva academia separándose de lo que consideraban una decadente y poco disciplinada diversidad de fotografía. Este objetivo condujo a los foto-secesionistas a elegir como enemigos suyos no sólo al aficionado ocasional y el profesional experimentado sino también al artista aficionado para quien el dominio de su oficio y el logro artístico era cualquier cosa excepto intercambiable. Para las elevadas pretensiones del Photo-Secession tal compromiso era intolerable.

La obra servida por esta polémica era al mismo tiempo aislada y soberbia. Dominada por los temas de la naturaleza (incluyendo el desnudo) y el ocio doméstico (de nuevo incluyendo el desnudo, así como el retrato ubicuo del compañero esteta), la imaginería pictorialista está cargada de sentimiento piadoso y metáforas románticas. Las copias favorecían el claroscuro sobre el detalle preciso y se ejecutaban sobre papel de platino, que les permitía una riqueza de tonos y una superficie aterciopelada, o sobre bicromo de goma u otros elaborados procesos que invitaban a la intervención de la mano del artista. Para justificar su polémica, los foto-secesionistas se enclaustraron en la torre de marfil de la estética. Y aunque su estética pronto cambió, el sentimiento de alejamiento persistió durante décadas.

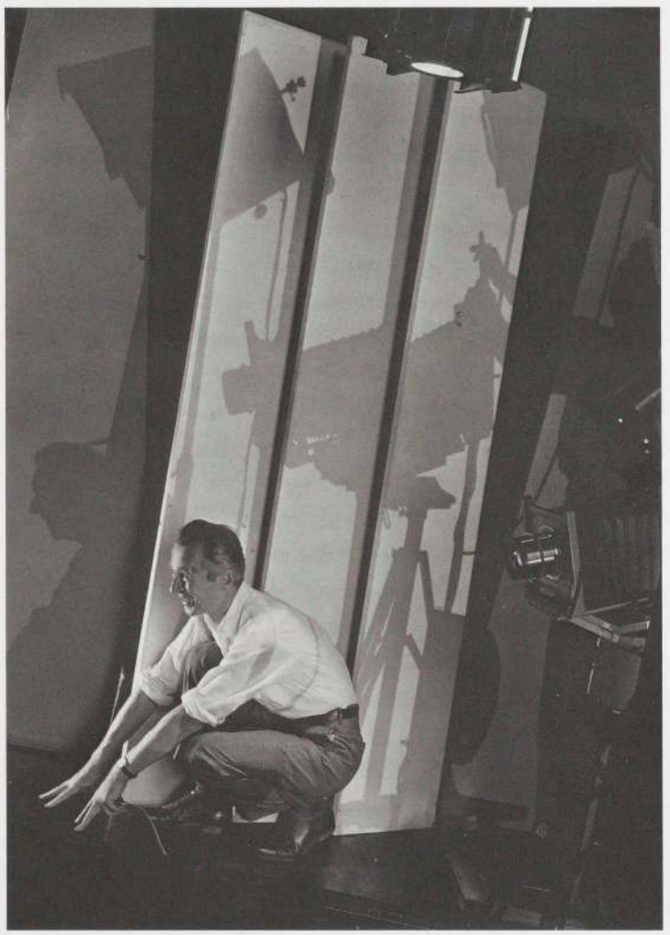
El movimiento pictorialista en Europa, con el que los foto-secesionistas habían compartido una solidaridad gremial, se descomponía en su torre. En Europa, el modernismo irreverente de los veinte y treinta emergía virtualmente sin ninguna deuda con el precedente pictorialista, incluso a menudo sin conocimiento de él. En los Estados Unidos, una estética modernista muy diferente comenzó a formarse con anterioridad y en gran medida lo hizo, de manenera brillante, bajo el mando de la academia elitista de Stieglitz. En 1910 la propia obra de Stieglitz se había hecho más sutil (p. 92), y en 1917 Charles Sheeler (pp. 101 y 102) y Paul Strand (p. 99) habían hecho fotografías directas y de una austera economía gráfica que rápidamente relegaron los logros foto-secesionistas al pasado.

Desde sus inicios en 1908 las Little Galleries del Photo-Secession en el 291 Fifth Avenue sirvieron de insólito local para las primeras exposiciones en Nueva York de Matisse, Picasso, Brancusi y Braque (p. 97). El detonante causal y vínculo allende el Atlántico fue el locuaz Steichen, que a menudo estaba en Europa y listo para cualquier cosa. Pero Stieglitz no era conocido por su aceptación a ciegas de los entusiasmos de sus amigos. Prácticamente solo entre los guardianes de la elevada cultura americana, abrazó impávido la causa del nuevo arte europeo, cuyos audaces invenciones le ofrecían una comparación estricta con el simbolismo de salón que había abanderado unos pocos años antes.

En 1913, tan sólo una década después de que hubiera fundado *Camera Work*, Stieglitz aconsejaba a los futuros artistas fotógrafos que "no se avergonzaran de hacer que sus fotografías pareciesen fotografías. Una mancha de goma tiene menos valor desde un punto de vista estético que una tinta ordinaria."[3] Esto era un grito que anunciaba lo que pronto había de conocerse como "estética directa." En 1917 Strand escribió que la fotografía "encuentra su razón de ser, como todas las formas de comunicación, en una total unicidad de medios. Esto es, una objetividad absoluta sin cualificar. A diferencia de las otras artes que realmente son antifotográficas, esta objetividad es de la misma esencia de la fotografía, su contribución y al mismo tiempo su límite."[4]

Llamar a una fotografía pictórica, que hacía poco había sido el mejor de los elogios, pronto pasó a convertirse en la crítica más dura. En otras palabras, aunque la relación con la pintura había variado de manera abrupta, los fotógrafos avanzados seguían preocupándose por ella. Al igual que otros muchos pronunciamientos modernistas, la retórica urgente que anunciaba la nueva pureza de la fotografía funcionaba, principalmente, como un impulso mutuo para un pequeño grupo de devotos, cuya condición artística era apenas más segura en 1920 que lo había sido en 1900. Así, es tan erróneo despreciar su retórica como prosopopeya huera que aceptarla como valor seguro.

Al cometer este error, entonces y desde entonces, son muchos los que han confundido una revolución de palacio con el descubrimiento de la esencia de la fotografía. Una continuidad prominente con el pasado pictorialista era la religión virtual del oficio que propiciaba la nueva estética. El nuevo estándar del oficio requería un negativo grande, generalmente ocho por diez pulgadas, que sólo podía hacerse con una cámara panorámica, una caja de fuelle montada sobre trípode. (Un buen ejemplo es el de la cámara sobre el trípode en el autorretrato de Kinsey en la p. 10). El negativo se imprimía por contacto, es decir, encontraba el papel directamente, y producía una copia de la máxima precisión y sutileza. Esto, sin embargo, era el mismo método artesanal que miles de profesionales comunes habían usado durante décadas. Aún más, cuando se retiró el papel



Edward Steichen.
***Self-Portrait with Photographic Paraphernalia. New York.* 1929**

de platino del mercado a mediados de los veinte, los fotógrafos artísticos se encontraron usando papel de gelatina plata —el mismo producto industrial y uniforme que, por ejemplo, los empleados de Nueva York habían empleado para revisar el estado de las aceras de Manhattan (p. 78). En compensación, los artistas reunieron toda su considerable capacidad para obtener con este material producido en masa una claridad exquisita de detalle y una lujosa sutileza de tono, desde los puntos de luz brillantes hasta las sombras translúcidas. Sus copias no eran menos voluptuosas que las que habían conferido gracia a los salones pictorialistas.

Tampoco logró la estética directa, a pesar de todas sus exigencias de objetividad, inspirar una curiosidad por nuevos temas. El coraje y la provocación social de los primeros encuentros de Strand con los pobres de la calle (p. 99) se alejaban del vocabulario de la moderna fotografía artística de forma tan repentina como había aparecido y no regresó hasta más de una década más tarde. El único tema nuevo en los veinte era la máquina, pero nunca fue una máquina funcionando, llena de grasa o que hubiera de repararse. Al igual que el pimiento de Edward Weston (p. 110), la brillante cámara de cine de Strand (p. 112) es la plasmación perfecta de un ideal platónico, más duradero que la vida. Como si se tratara de maquillaje para un exceso de precisión descriptiva, el marco del fotógrafo se ha contraído sobre el especimen exquisito: el audaz detalle modernista es también una retirada. La compañera de Weston, Tina Modotti expresó sus genuinas simpatías proletarias dentro del mismo formato restringido e impersonal (p. 109).

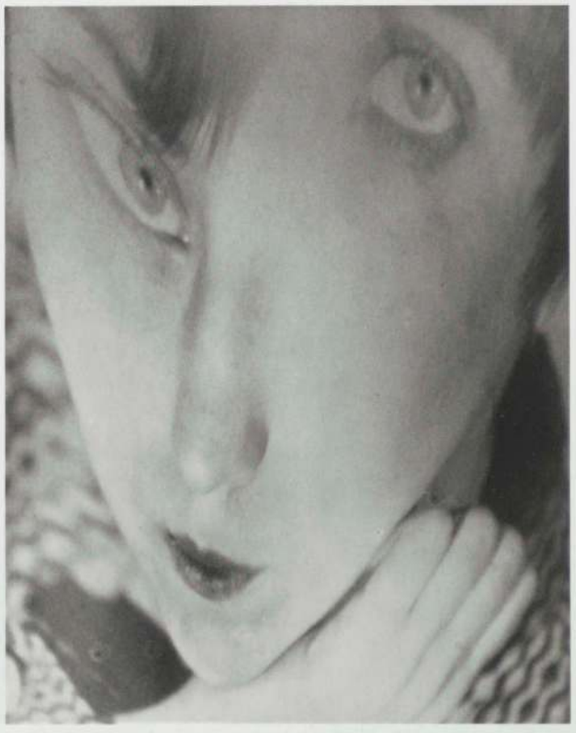
Al considerar con admiración la noble autoridad y las osadas innovaciones de las artes tradicionales, y con condescendencia cauta lo auctóctono más común Strand, Sheeler, Stieglitz y Wes-

ton crearon el primer estilo fotográfico americano claramente diferenciado. Comprendida entre estos dos polos, su obra es magnífica, incluso heroica, pero también solemne e insular, alejada de las ansiedades y complejidades de la vida moderna. En medio de la confusión de la Depresión, Stieglitz fotografió el Rockefeller Center como una ciudadela sin gente, desde la soledad aislada de sus habitaciones del Shelton Hotel (pp. 118 y 119). También deshabitado, como si aún no se hubiese contaminado del pecado original, es el desierto pristino de Ansel Adams, a quien Stieglitz adoptó bajo su manto en los años treinta (pp. 117, 120, 121 y 186).

Pero la estrechez de la fotografía modernista en América también propició una reunión de fuerzas. La tradición auctóctona era inventiva porque una panoplia de desafíos prácticos engendró una multiplicidad de soluciones imprevisibles; la tradición artística era inventiva porque lo propio del arte moderno era inventar. Al centrarse en el momento colectivo que este imperativo provocó, la estética directa floreció al tiempo que maduraba. La obra de Stieglitz y Adams es, ciertamente, insular, pero también es flexible, hermosamente atenta a las variaciones. A partir de la segunda mitad de los años treinta, Weston, de manera progresiva, amplió el alcance de su arte, tanto literal como metafóricamente. El detalle minucioso dio paso a vistas extensas (p. 116); el paisaje natural se pobló de postes de tendido eléctrico, automóviles y anuncios; y la satisfecha sobriedad de su arte se vio impregnada de humor e ironía (p. 153). Durante los cincuenta la estética modernista dio la bienvenida y fomentó las distintas sensibilidades de una impresionante lista de nuevos reclutas, entre ellos Harry Callahan, Aaron Siskind, Frederick Sommer, Eliot Porter, Minor White y Paul Caponigro.

*

Al oponer al artista consciente frente al profesional práctico, es fácil cometer el error de otorgar al artista la comodidad de una tradición establecida y reservar para el profesional la imagen familiar de independencia americana y resolución. Los profesionales, al menos, estaban pagados y trabajaban para un público, que, después de la irrupción de las revistas, podía cifrarse en millones. Stei-



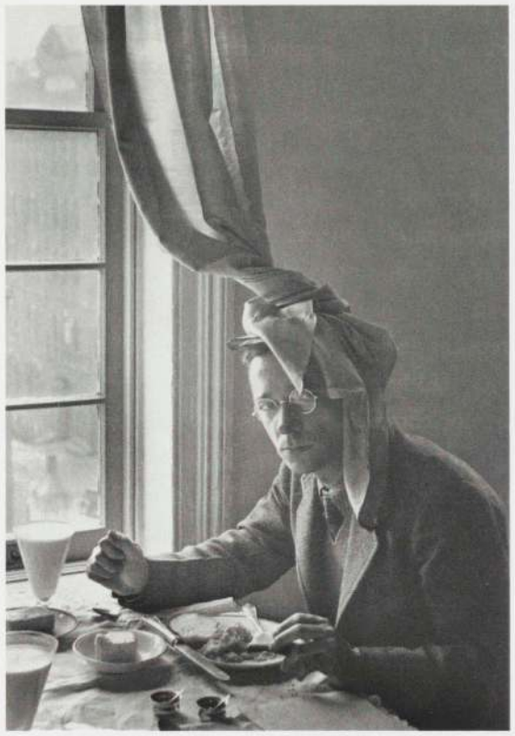
Berenice Abbott.
***Portrait of the Author as a Young Woman.* c. 1930**

chen se hizo famoso y rico en *Vanity Fair*; el genio de la prensa Weegee, aunque nunca rico, se hacía llamar a sí mismo y con razón "Weegee el famoso"; y Richard Avedon, a la edad de cuarenta y tres, fue inmortalizado por Fred Astaire en *Funny Face*, un musical de Hollywood. Entre los artistas independientes, sólo Stieglitz era rico. Trabajaban casi siempre para ellos mismos y para una minúscula comunidad de entusiastas. Sólo en los años setenta pudo un artista-fotógrafo, si tenía suerte, depender de las ventas de sus copias para tener una más o menos segura fuente de ingresos.

Los Estados Unidos son una nación muy grande, y la comunidad de verdaderos creyentes muy pequeña. Edward Weston (Carmel, California); Clarence John Laughlin (Nueva Orleans, Louisiana); Harry Callahan (Detroit, Michigan); Frederick Sommer (Prescott, Arizona); y Minor White (Portland, Oregon) estaban muy lejos de Alfred Stieglitz en Nueva York. En 1952, treinta y cinco años más tarde de la desaparición de *Camera Work*, White (que entonces vivía en Rochester, Nueva York) lanzó el primer sucesor digno de aquella revista: *Aperture*. En el primer número, White y sus colaboradores explicaban: "La mayoría de las ideas que ahora se generan en fotografía se propagan a través del contacto personal. El progreso puede ser lento y difícil cuando se anda a tientas."[5]

Durante los cincuenta años que precedieron a la muerte de Stieglitz en 1946, la peregrinación a su refugio se convirtió en un ritual de iniciación para los aspirantes a artistas en el mundo de la fotografía. Incluso Walker Evans pasó esta prueba. La última gran figura que lo hizo fue Callahan. Sin haber completado sus estudios universitarios, trabajando como administrativo en la Chrysler Corporation, y miembro del adocenado Detroit Camera Club, Callahan no perdió ni un minuto después de que Ansel Adams le enseñara sus fotografías en una visita al Club en 1941. "Me liberaron por completo," fue el posterior comentario de Callahan, un eufemismo.[6] En 1946, cuando el buen sentido de un buen amigo posibilitó que Callahan enseñase en la New Bauhaus de László Moholy-Nagy en Chicago, la obra de este provinciano sin formación había renovado la estética directa con una improbable mezcla de un talento severo para la perfección y un irreprimi-

Ralph Steiner.
***Self-Portrait*. 1930**



Helen Levitt.
***Walker Evans, New York.* c. 1940**

ble gusto por la experimentación. Tres años antes de conocer a Moholy-Nagy, Callahan ya había dominado el arte de la exposición múltiple (p. 182), una técnica familiar en el movimiento moderno europeo pero rara hasta el punto de extinción en la tradición americana. Casi al mismo tiempo, Sommer estaba fundiendo los mutuamente incompatibles precedentes de Edward Weston y Max Ernst en una aleación artística altamente original (pp. 176 y 177).

En 1969, a los sesenta y tres años, Walker Evans escribió: "Stieglitz era lo bastante importante y poderoso como para engendrar una gran ola de reacción en su contra, y también inspirar una escuela de seguidores. Como ejemplo de lo primero, la llamativa estética de Stieglitz, su artisticidad personal, hizo que muchos fotógrafos más jóvenes se decantaran por el estilo documental directo; por la propia actitud documental, no por el periodismo. La importancia de Stieglitz puede radicar en su decidida y hábil lucha por el reconocimiento, tanto como por su obra."[7]

El mismo Evans era el más destacado de los que reaccionaron contra Stieglitz. A su regreso de Francia en 1928, donde había intentado sin éxito transformar su pasión por Flaubert y Baudelaire en una vocación por la escritura, Evans se dedicó a la fotografía. Al igual que el *El at Columbus Avenue and Broadway* (p. 134) de Berenice Abbott, sus primeras imágenes hablan con el acento de los trabajos europeos más avanzados: la mirada alerta ante la vida de la calle (p. 137) y la sorpresa gráfica de la vista desde un punto de vista elevado o inferior (p. 135). Muy pronto Evans encontró su verdadero tema y su voz más auténtica, a partir de lo puramente americano, auctóctono. De Stieglitz, como Evans reconocía, brotó la tenacidad de la identidad artística de Evans y sus convicciones; de Evans brotó una alternativa duradera a la tradición cuya hermética autoridad Stieglitz había intentado mantener con tanto esfuerzo.

Como Stieglitz —y como Steichen, cuyo flamante éxito comercial repelía por igual a Stieglitz y Evans— Evans convirtió a la impresión de contacto de gelatina plata de ocho por diez pulgadas en la piedra angular de su estética. A diferencia de los dos fotógrafos más viejos, se sentía feliz al reconocer en este formato común una afinidad con la fotografía sencilla de Kinsey (p. 75) o

Charles H. Currier (p. 70). Frente al concienzudo candor de su ejemplo, Evans oponía el rigor formal del movimiento moderno.

El Penny Picture Display de Evans (p. 144) es, ciertamente, una imagen modernista —directa, plana, tan resueltamente contenida sobre sí misma como el *White Barn* de Sheeler (p. 101). Pero en lugar de reconfirmar un ideal sin época, se compromete con un particular contemporáneo, enraizado en la historia. Al igual que gran parte de la obra de Evans es una espada de doble filo: simultáneamente un emblema de la promesa de igualdad y del espectro de la uniformidad; el fotógrafo no toma partido. La imagen es también un manifiesto artístico, que identifica la obra de Evans con el trabajo funcional y sin ornamentos del anónimo retratista provincial. Los propios retratos de Evans (p. 145) son como ampliaciones desde la ventana del estudio de Savannah.

Al igual que todos los logros principales del arte moderno, la obra de Evans es al mismo tiempo completa en sí mismo y pródiga por sus implicaciones para la obra de otros. Desde sus orígenes en el Photo-Secession, la fotografía artísticamente consciente se había fundado sobre una oposición al realismo banal de lo auctóctono. Al abrazar lo auctóctono como modelo, Evans rompió con las sofisticadas marcas de oficio que distinguían entre la fotografía artística y todas las otras, y se saltó la barrera que había envuelto los temas privilegiados de la fotografía modernista. Por primera vez, la fotografía-como-obra-de-arte podía tener la misma apariencia que cualquier otra fotografía —y podía mostrarnos cualquier cosa, desde un cartel de película rasgado (p. 133) hasta un cementerio sobre una fábrica de acero (p. 140). La exigencia fotográfica de distinción artística estribaba únicamente en la claridad, la inteligencia y la originalidad de la percepción del fotógrafo. Esta idea profundamente radical, más que el mismo ejemplo de la obra de Evans, es el pozo del que más tarde fluirá la muy disímil obra de Robert Frank, Garry Winogrand, Diane Arbus y Lee Friedlander. Para ellos, ni la elección de qué mirar ni la manera cómo hacerlo ni el

Weegee (Arthur Fellig).
***Self-Portrait.* c. 1940**

Irving Penn.
***Vogue Photographers*. 1946.**
(De izquierda a derecha: Serge Balkin, Cecil Beaton, George Platt Lynes, Constantin Joffe, el modelo Dorian Leigh, Horst, John Rawlings, Irving Penn y Erwin Blumenfeld)

sentido de lo que podría significar mirar a una cosa de cierta manera están dictados por una regla previamente establecida.

Esta concepción de la fotografía también tuvo profundas implicaciones para el pasado fotográfico. Si no había ninguna distinción *en principio* entre la fotografía artística y la autóctona, entonces no había ninguna razón para no reconocer los logros artísticos de los trabajos auctóctonos en el pasado —en la obra de aficionados como Adam Clark Vroman (p. 62) y también en la de profesionales como Kinsey o Rau— o para extender esos logros en la obra artística del presente. Parece que esto es lo que Steichen quiso decir más tarde cuando escribió que su exposición *Forgotten Photographers* incluía "destacados ejemplos de fotografía, y [que] algunos de ellos profetizaron varias fases de la fotografía contemporánea." Para entonces, Steichen era conservador, pero la mayoría del trabajo arqueológico de campo ya lo habían realizado los fotógrafos. A partir de los años veinte, el descubrimiento del pasado auctóctono y el presente —de la obra de Eugène Atget por Man Ray y Berenice Abbott en los veinte, de Jacob Riis (p. 73) por Alexander Alland en los cuarenta, o de Ernest J. Bellocq (p. 71) por Lee Friedlander en los sesenta— ha reavivado repetidamente la cuestión infinita del presente de la fotografía.

*

Walker Evans tuvo mucha suerte con los primeros entusiastas e intérpretes de su obra, en especial Lincoln Kirstein, gracias a cuyos esfuerzos su obra se expuso y se publicó en el todavía joven Museum of Modern Art. Tal vez podría decirse que Evans también tuvo suerte en su relación con la Farm Security Administration (FSA), la oficina gubernamental en la que trabajó desde 1935 hasta 1938, porque en esos años realizó muchas de sus mejores fotografías. Sin embargo, a pesar

Louis Faurer. Untitled (Robert y Mary Frank). c. 1948

de los esfuerzos de Evans para refutarlo, la etiqueta de la FSA provocó una tenaz incomprensión de su obra y de la estética radical que representaba.

La unidad fotográfica de la FSA era una agencia de propaganda cuya misión era llamar la atención hacia la absoluta miseria de los granjeros de América en el período de la Depresión. En diversas ocasiones entre 1935 y 1942 empleó a bastantes fotógrafos con talento, incluyendo a dos artistas sobresalientes: Evans y Dorothea Lange. Nunca, desde 1850 en Francia, cuando Napoleón III empleó a Gustave Le Gray y Charles Nègre, habían trabajado unos fotógrafos tan extraordinarios y de tal ambición artística para un gobierno. El resultado, en ambos casos, fue una espléndida aunque inestable concordia entre la identidad artística de la fotografía y sus aplicaciones mundanas.

Como Evans, Lange había alcanzado una apariencia madura y un estilo antes de entrar en la FSA (véase p. 136), pero la similaridad entre ambos acaba ahí. Evans veía a la América contemporánea como si él fuera un historiador desinteresado que examinara los restos de una civilización desaparecida. Lange era una idealista apasionada, que pretendía provocar el cambio social a través de su obra. (Tuvo éxito, por ejemplo, cuando la publicación de *Migrant Mother* (Madre emigrante, p. 148) provocó una rápida ayuda al campamento donde se tomó lo foto.) En la conciencia popular, y en las cafeterías donde se reunían los fotógrafos, la definición de Lange prevalecía. A pesar de las objeciones pacientes de Evans, el término "fotografía documental" entró en el diccionario americano como etiqueta no de un estilo artístico, sino de un instrumento de la abogacía social.

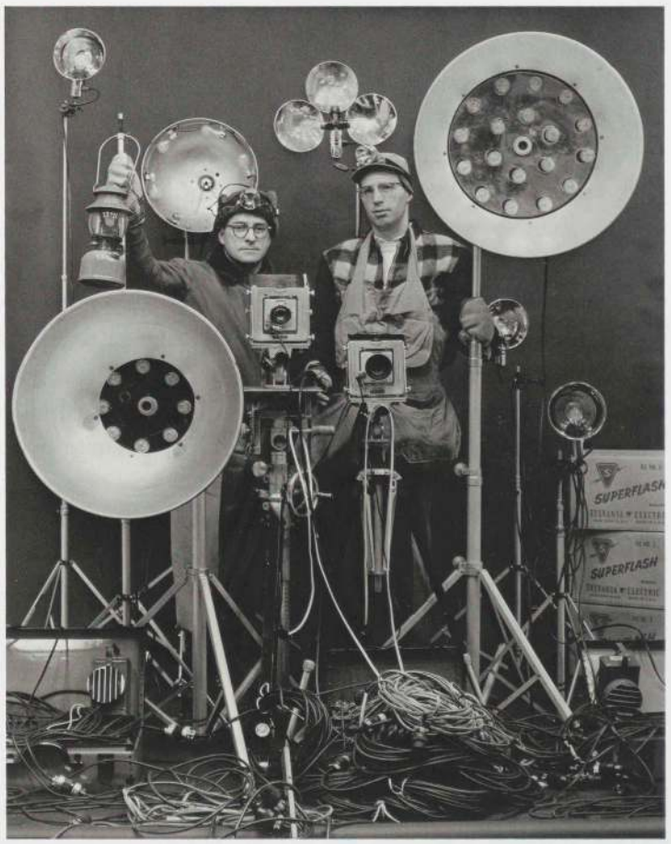
En 1936, al año de la creación de la FSA, vio la luz la revista *Life*. El nuevo campo del fotoperiodismo de revista contribuyó a alimentar la confusión en ciernes entre el hecho fotográfico y la verdad moral. En las revistas del período de postguerra la fotografía de la vida social promulgaba casi de manera invariable un ideal social —al señalar un problema necesitado de solución (los jóvenes delincuentes del *Harlem Gang Wars* de Gordon Parks (p. 199) o al aplaudir un ejemplo de cómo deberían ser las cosas (el heroísmo diario del *Country Doctor* (Doctor rural) de W. Eugene Smith). Cuando el libro *The Americans* de Robert Frank apareció a finales de los cincuenta (frontispicio y pp. 215-217), la hostilidad que provocó estaba menos relacionada con la amarga imagen de Frank de un gris y solitario país que con su negativa a adoptar el optimismo de moda del humanismo de sillón. Su libro no ofrecía ningún socorro a aquellos que creían que todos los problemas podían solucionarse si se intentaba de veras. En este respecto como en otros, Frank era el sucesor de Evans.[8]

El legado artísico de Stieglitz, Strand y Weston puede seguirse con facilidad en la obra de Adams, Callahan, Siskind y White porque la continuidad de apariencia se manifiesta como una

evolución coherente de estilo. La herencia de Evans se percibe con mayor dificultad porque el legado más importante de su idea de documental era la liberación del fotógrafo de la retórica superficial de un estilo determinado. Como Evans, Frank extrajo símbolos persuasivos de los crudos hechos y lo hizo modelando una voz poética consistente a partir de la poderosa fuente de lo auctóctono sin disciplinar. La diferencia estriba en que, entre el regreso de Evans a los EEUU en 1928 y la llegada de Frank procedente de Suiza dos décadas más tarde, lo auctóctono había adoptado una forma radicalmente diferente. Hacia 1950, gracias en gran parte a la influencia de las revistas, el estándar del realismo en la fotografía americana había variado de la mirada sostenida de la cámara con trípode al veloz ojo de la pequeña cámara manual. La etiqueta del candor y la autenticidad ya no era la descripción sin arrugas de un objeto estable, sino la forma indistinta y el grano de una imagen cazada al vuelo.

Este vocabulario fotográfico, como el propio fotoperiodismo, se había originado en Europa a partir de la obra de fotógrafos como Erich Salomon, Martin Munkacsi, André Kertész y Henri Cartier-Bresson. A mediados de los treinta Cartier-Bresson visitó los Estados Unidos y poco después Kertész (p. 158), John Gutmann (p. 160) y Lisette Model (p. 161) se instalaron en el país. Al mismo tiempo Evans y Helen Levitt (pp. 137, 157 y 159) estaban traduciendo el nuevo vocabulario en un lenguaje local, pero no se convirtió en la lingua franca de la fotografía americana hasta después de la guerra. Al final, alimentada por la vitalidad frenética de Weegee y su cohorte de periódicos, produjo una estética indiscutiblemente americana: imprudente, vulgar, poco anárquica. En las manos de jóvenes como William Klein (p. 219), Louis Faurer (p. 221), Leon Levinstein (p. 223) y Ted Croner (p. 218) era una estética de la ciudad, preocupada por la energía y la velocidad.

*



O. Winston Link.
***O. Winston Link and George Thom with Part of the Equipment Used in Making Night Scenes with Synchronized Flash.* 1956**

Lee Friedlander.
***Self-Portrait.* 1965**

Los años cincuenta también presenciaron un cambio abismal en la fotografía americana, mucho más profundo que una revolución estilística. Medio siglo antes, el Photo-Secession se había creado para erigir una barrera insuperable entre la desordenada diversidad de la fotografía profesional y la singularidad cultivada de la fotografía como medio de arte. Su misión requería un obvio distintivo de marca, y su obra lo aportó. Ya a principios de los veinte, sin embargo, la distancia se había estrechado de manera considerable. Aunque pretendían seducir al consumidor más que al esteta, los anuncios de Paul Outerbridge y Grancel Fitz (pp. 122 y 123) se hacían eco de la simplicidad voluptuosa de las fotografías contemporáneas de Stieglitz y Strand (pp. 105 y 112). Así, al inicio de la Segunda Guerra Mundial, las meditaciones privadas de Harry Callahan, límpidas y austeras (pp. 180 y 181) son primas hermanas de las igualmente rigurosas fotografías que Irving Penn hizo para los millones de lectores del *Vogue* (pp. 193-195). Además, entre el minoritario público que se dedicaba a la fotografía seria, los logros artísticos de Penn eran aplaudidos con tanto entusiasmo como los de Callahan.

Poco a poco, al tiempo que los cambios estilísticos entre la fotografía estética y la profesional seguían multiplicándose, la distinción entre artista y profesional fue erosionándose. Los ricos logros colectivos de los cincuenta debían mucho a esta nueva flexibilidad. Un ejemplo es la contribución de Dan Weiner, cuyo trabajo personal (p. 220) continúa estilísticamente el enorme corpus de excelente obra que realizó para las revistas (p. 198). Incluso, el término "obra personal" se usó en esta época para distinguir entre los dos papeles que un mismo fotógrafo interpretaba a menudo.

The Americans de Robert Frank fue el trabajo más poderoso y original que emergió de la fecunda convergencia entre la tradición artística y auctóctona de la fotografía en los años cincuenta. Pero la independencia feroz del libro y su autor también lo convirtió en un líder de la divergencia que rápidamente provocó, dotando al término "obra personal" de un tono despectivo ante cualquier otro tipo de obra. Robert Frank, Louis Faurer, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Diane Arbus y Elliott Erwitt hicieron muchos encargos, y todos ellos crearon su mejor obra y la más original para ellos mismos.

Esto era algo nuevo, y cambió profundamente la fotografía americana. Desde William H. Rau en su trabajo para el ferrocarril, James Van Der Zee trabajando para los residentes de Harlem, y Weegee para la prensa, hasta W. Eugene Smith y Richard Avedon fotografiando para las revistas, el trabajo había sido más una oportunidad que una carga. Durante tres cuartos de siglo el

mercado había alimentado la inventiva y vitalidad de la fotografía porque había dotado al fotógrafo de la autonomía suficiente para afrontar y redefinir el estándar profesional al interpretarla como un desafío remunerador. Lange fue despedida varias veces de la FSA y Smith renunció en diversas ocasiones a *Life*, pero ambos volvieron porque las compensaciones artísticas del trabajo reconfortaban sus frustraciones burocráticas. Hacia los sesenta, en especial para los recién llegados, el mercado resultaba cada vez más extraño, un dominio de autoridad corporativa y comités homogéneos, inhóspito a los experimentos y las individualidades. Incluso Penn y Avedon, mientras seguían haciendo que sus directores artísticos resultasen brillantes, comenzaron a dedicar más y más tiempo a los proyectos independientes. En otras esferas de la fotografía profesional, asimismo, las oportunidades, poco a poco, fueron transformándose en rutina, ya que las exigencias de cada encargo se hicieron cada vez más predecibles. Al tiempo que los jóvenes fotógrafos con talento y ganas fueron alejándose de los encargos, la larga relación productiva entre las aplicaciones funcionales de la fotografía y sus ambiciones artísticas empezó a difuminarse.

Más o menos por la misma época, la autonomía de la fotografía respecto de las artes tradicionales comenzó a agrietarse. En comparación con Europa, la fotografía americana avanzada se había desarrollado considerablemente aislada. La fotografía de vanguardia europea de los veinte y treinta había carecido de la autoridad ortodoxa de un Stieglitz y había disfrutado de un intercambio mucho más fluido tanto con el arte popular como con el gran arte. Entre las maneras como esta fluideza se había expresado a sí misma estaba el collage fotográfico, practicado con entusiasmo por una gran variedad de artistas, fotógrafos, ilustradores y propagandistas. Tal desenfado era rarísimo en los Estados Unidos, donde el modernista experimental y el profesional estable seguían trabajando con el marco de cuatro cantos. Este pacto tácito, fuente de coherencia entre la diversidad, lo rompieron en 1960 Robert Rauschenberg, Andy Warhol y otros artistas americanos que no se sentían vinculados a las tradiciones fotográficas. Estos artistas rebuscaban entre pilas de periódicos amarillentos y revistas —llenas de fotografías de artistas de cine, asesinos, campeones y derrotados— como si estuvieran en una mina de oro.

Y lo estaban. Walker Evans en los años treinta (véase p. 133), William Klein en los cincuenta (p. 219), y muchísimos más habían celebrado la misma tradición autóctona sin revisar su concepción de la fotografía como arte de percepción. Aunque Rauschenberg y Warhol habían hecho fotografías, recurrieron a lo autóctono principalmente no como un modelo para sus propias fotografías, sino como un manantial sin fin de material virgen, y como una manera de duplicar, digerir y recombinar sus riquezas. En 1965 los sucesores de Evans —Arbus, Winogrand y Friedlander— aún tenían que realizar sus mejores obras, que de nuevo darían vigor a la tradición americana de la fotografía como un compromiso impetuoso con el mundo de la experiencia. De aquí en adelante esa tradición coexistió, compitió e interactuó con la tradición de Rauschenberg y Warhol, para quienes el mundo ya había sido fotografiado.

*

Es difícil evitar el percatarse de que los setenta y cinco años recogidos por las fotografías que aquí se presentan coinciden precisamente con el breve siglo americano de poderío económico y militar y confianza sin límites. Es difícil evitar, también, darse cuenta de que la madurez de la fotografía americana floreció con más brío al tiempo que las dudas empezaban a asentarse en la mentalidad colectiva de la nación. Las fotografías que cierran este libro confrontan la incerteza moral con la madurada autoridad artística. Esto podría verse como una ironía, pero, tal vez, no lo es. Quizá es una representación de la proposición del Juez Learned Hand "el espíritu de la libertad es el espíritu que no está muy seguro de tener razón."[9]

II

En mayo de 1929 Miss Lillie P. Bliss, Mrs. John D. (Abby Aldrich) Rockefeller, Jr., y Mrs. Cornelius J. Sullivan se unieron a cuatro más para formar un comité y fundar The Museum of Modern Art. Alfred H. Barr, Jr., por aquel entonces un joven de veintisiete años, fue nombrado director del Museo, que se inauguró en noviembre. A lo largo del verano el comité había publicado un folleto en el que se apuntaba su intención de organizar exposiciones y, por último, adquirir una colección de "las mejores obras de arte moderno," que, por descontado, significaba obras de los medios tradicionales como la pintura y la escultura. El prospecto también señalaba que... "Con el tiempo el Museo se ampliará... para incluir otras fases del arte moderno."

Esta frase disfrazaba las ambiciones más radicales del joven director del nuevo museo. En un borrador del folleto Barr había escrito: "Con el tiempo el Museo, probablemente, se expandirá más allá de los estrechos límites de la pintura y la escultura para incluir departamentos dedicados al dibujo, los grabados y la fotografía, la tipografía, las artes del diseño en el comercio y la industria, la arquitectura (una colección de *proyectos* y *maquetas*), el diseño de escenografías, el mobiliario y las artes decorativas. Y no menos importancia tendrá la *filmotek*, una biblioteca de películas."[10]

En 1929 eran muchos los que aún consideraban el trabajo de Picasso y Matisse como algo extraño e incluso ridículo, pero el entusiasmo por la nueva pintura y escultura era apenas desconocido. Ni, como el mismo Barr señalaba, era original extender ese entusiasmo hacia los modernos medios mecánicos como el cine y la fotografía. (Su uso de la palabra *filmotek* sugiere una alerta particular ante los precedentes europeos, en especial el amplio curriculum de la Bauhaus.) Lo novedoso era el intento de dotar a este panorama inclusivo de una forma institucional permanente, basada en una colección y fundada sobre la convicción de que, a pesar de la audacia de la innovación, el arte moderno constituía un tradición coherente y abierta.

A pesar del desafío desalentador que suponía crear un museo que funcionara a partir de la nada, y a pesar de la primacía de la pintura y la escultura en el programa, prácticamente todos los otros aspectos del amplio esquema de Barr pronto comenzaron a tomar forma en el Museo; al principio a través de adquisiciones y exposiciones, y finalmente, con la creación de departamentos especializados: Arquitectura (1932), Cine (1935), Diseño industrial (1940), Fotografía (1940) y Diseño teatral y de la danza (1944). Hoy en día, el Museo comprende seis departamentos: pintura y escultura, dibujo, libros ilustrados y grabados, arquitectura y diseño, cine y video, y fotografía.

En 1933 el Museo también inauguró el Department of Circulating Exhibitions (Departamento de exposiciones itinerantes). Con sólo cuatro años, sin una colección que destacar, la institución anunciaba, de esta forma, una intención de publicar sus programas, de desarrollar un amplio público para el arte moderno. Ciertamente, durante las siguientes dos décadas, muchas de las exposiciones del Museo, entre ellas una mayoría de sus exposiciones fotográficas, viajaron por todas partes. Por ejemplo, entre octubre de 1939 y mayo de 1941, con un precio de treinta dólares por dos semanas de exhibición, la exposición *Seven American Photographers* (Siete fotógrafos americanos) visitó diecisiete locales, entre ellos los Kaufmann Department Stores, Pittsburgh, Pensilvania; el College of Mines and Metallurgy, El Paso, Texas; y The Darlington School, Rome, Georgia.

*

Lo que sigue a continuación es un intento de seguir el desarrollo del programa del Museo en fotografía, sin tener en cuenta la evolución de la institución como un todo.[11] Así, la historia que aquí se cuenta es una historia con un límite y distorsionada porque la característica más significativa del programa de fotografía es su presencia en un museo de arte dedicado en general a la moderna cul-

tura visual. Una vez dicho esto, no obstante, hace falta señalar también que cada uno de los diversos programas del Museo se desarrolló de forma aislada, en especial en los primeros años.

El plan de Barr proponía que sus diversos componentes estuvieran relacionados unos con otros, pero no indicaba cómo. De hecho, para evitar una respuesta prematura a esa pregunta, Barr se opuso a una administración global en favor de secciones independientes cuyas relaciones pudieran desarrollarse y cambiar a lo largo del tiempo. Hoy en día, dos generaciones más tarde, la naturaleza de estas interrelaciones sigue siendo tema de encendida polémica. En los inicios del Museo ya era todo un reto el construir programas y colecciones que pudieran servir para avanzar la discusión, sin intentar alcanzar una solucion. Lo que más compartían los programas del Museo, más allá de un, con frecuencia, ferviente sentido de misión, era la agitación, la frustración y el fracaso que, de manera inevitable, acompañaban sus triunfos y saltos de fe.

Desde principios de siglo, gracias en parte a Stieglitz y sus colegas, Nueva York había sido la escena de una actividad considerable en relación a la fotografía, incluyendo exposiciones, conferencias y críticas.[12] Prácticamente toda esta actividad, sin embargo, se centraba en la nueva fotografía; incluso la obra del pasado más reciente desaparecía de la vista con rapidez. En una conferencia de 1923 Paul Strand se lamentaba de esto. Alababa el esfuerzo personal de Stieglitz para reunir y preservar la obra de los fotosecesionistas y sus equivalentes europeos, y urgía a los jóvenes fotógrafos a hacer uso de la colección de Stieglitz, "es decir, usad toda esta experimentación, no para imitarla, sino como un medio de clarificar vuestra propia obra, de crecer, igual que el pintor, que es también artista, puede usar su tradición. Los fotógrafos no tienen ningún otro acceso a su tradicion, a la obra experimental del pasado. Mientras que el pintor puede relacionarse con el desarrollo de su medio, eso no ocurre con el estudiante de fotografía. No hay ningún lugar donde pueda verse la obra de [David Octavius] Hill, [Clarence H.] White, [Gertrude] Käsebier, [Frank] Eugene, Stieglitz, o la obra de los europeos en exposición permanente."[13]

Las consideraciones de Strand definían la función esencial que el programa de fotografía del Museo, a trancas y barrancas, acabó cumpliendo. Hoy en día, el objetivo central de ese programa es fomentar un diálogo vital entre los experimentos del presente y los logros del pasado.

Alfred Barr, magnífico conservador y erudito, se preocupó de involucrar a personalidades destacadas en el trabajo del Museo. Preocupado por crear exposiciones y publicaciones sobre pintura y escultura, y con la obligación de formar una colección, logró inventar un hueco para la fotografía fomentando las contribuciones de otros. En los primeros veinte años del Museo los personajes clave tuvieron talento y energía, fueron pocos y de diversa apariencia: Lincoln Kirstein, Beaumont y Nancy Newhall, David H. McAlpin, Ansel Adams, James Thrall Soby y Edward Steichen.

La primera organización del Museo incluía un Advisory Committee (Comité asesor), que parece que funcionaba como pronto lo haría el gabinete de cocina del Presidente Roosevelt, permitiendo que individuos sin ninguna autoridad formal interpretaran diversos papeles cruciales. Entre sus primeros miembros más activos estaba el joven de veintidós años Kirstein, que, cuando aún era estudiante había formado la Harvard Society for Contemporary Art (un precursor del museo) y la revista literaria de vanguardia *Hound and Horn*. El sorprendente ámbito de los entusiasmos de Kirstein incluía la fotografía, y su larga amistad y colaboración con Walker Evans fue decisiva para el nuevo Museo. La precocidad de Kirstein aparece resumida con claridad en esta afirmación de Evans: "Este estudiante me *enseñaba* a mi cosas sobre lo que yo hacía —eso era típico de Kirstein, ... Era inmensamente solícito y audaz hasta la hilaridad."[14]

En 1932 Kirstein organizó *Murals by American Painters and Photographers*, la primera exposición en el Museo que incluyó fotografía. En 1933 (el mismo año en que alteró la historia del ballet al traer a George Balanchine a los Estados Unidos) organizó la primera exposición fotográfica de un solo artista, *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses*, un cuerpo de obras realizadas por encargo y que había donado al Museo. Cinco años más tarde, Kirstein fue el impulsor de la publicación por parte del Museo de *American Photographs* de Evans, y escribió para el mismo una de las piezas ejemplares del arte moderno sobre la interpretación en el lugar. Aunque acompañaba una exposición, *American Photographs* no era un catálogo, sino un libro sustancial y el primero de su tipo. Sus excelentes reproducciones no aparecían como una carpeta de las mejores obras del fotógrafo, ni tampoco como ilustraciones a un texto o tema, sino como un todo poético. En el medio siglo que ha transcurrido desde entonces, los libros basados en este modelo han sido un medio vital del arte de la fotografía, en muchos aspectos más importantes que las exposiciones.

El papel de Kirstein en la fotografía en el Museo no finalizó en 1938. En 1965, como ejemplo entre muchos otros, donó al Museo el espléndido *Hampton Album* de Frances Benjamin Johnston, con 168 copias sobre platino (véase p. 67), y de nuevo escribió en el volumen que acompañó a la exposición. Sus primeros esfuerzos, sin embargo, fueron los más cruciales, no sólo porque introdujeron la fotografía en el Museo sino porque afrontaron la obra contemporánea con una seriedad y una audacia que aún no se ha superado.

En el Museo, Kirstein era un *free lance* inspirado; la calidad de su contribución era en parte una función de su independencia de la responsabilidad burocrática. El prospecto de un programa sostenido en fotografía se planteó por primera vez en 1935, cuando Barr contrató a Beaumont Newhall, otro hijo de Harvard, para que dirigiera la biblioteca del Museo. La elección resultó un acertado golpe de mano. Los administradores no estaban preparados para pagar el salario de un conservador de fotografía, pero estaban de acuerdo en que un bibliotecario era fundamental. Barr sabía que Newhall, prácticamente el único entre los historiadores del arte, había desarrollado un profundo interés por la fotografía. Aunque se ocupó de la biblioteca hasta 1942, diseñando su sistema de catalogación y recopilando meticulosas bibliografías para las innovadoras publicaciones de Barr, Newhall pronto tuvo la oportunidad de practicar su afición a gran escala. En marzo de 1937, a invitación de Barr, organizó la exposición *Photography 1839-1937*. Compuesta de 841 objetos fue el primer intento en un museo de arte de rastrear la historia de la fotografía, no como una crónica de innovaciones técnicas, sino como la evolución de un nuevo tipo de imagen. El catálogo de la exposición sirvió como base para el libro de Newhall *The History of Photography*, que publicó el Museo en 1949 y que durante décadas ha sido el texto básico que, dos ediciones más tarde, todavía sigue vendiéndose.

Newhall no supo durante muchos años que debía su gran oportunidad no sólo a Barr sino también a David H. McAlpin. Financiero y fotógrafo aficionado, McAlpin había desarrollado un gran interés por la fotografía más avanzada tras visitar la galería de Stieglitz, donde entabló una buena amistad con Georgia O'Keeffe y Stieglitz. Vinculado al Museo por sus relaciones con Rockefeller, McAlpin le hizo a Barr una oferta de 5000 dólares para subvencionar una gran exposición fotográfica. El resultado fue el ambicioso repaso histórico de Newhall.

A diferencia de la mayoría de museos europeos, gran parte de los museos en los Estados Unidos se crean y son financiados por individuos particulares y no por gobiernos locales o nacionales. La lista de contribuyentes significativos a los programas de fotografía del Museo y su colección es, ahora, muy larga. Destacan en esa lista los mismos fotógrafos, y no sólo por las donaciones de su propia obra. (Por ejemplo, la fotografía de Stieglitz en la página 97 es donación de Sheeler; el Modotti de la página 107 es donación de Weston; el Evans de la página 144 es dona-

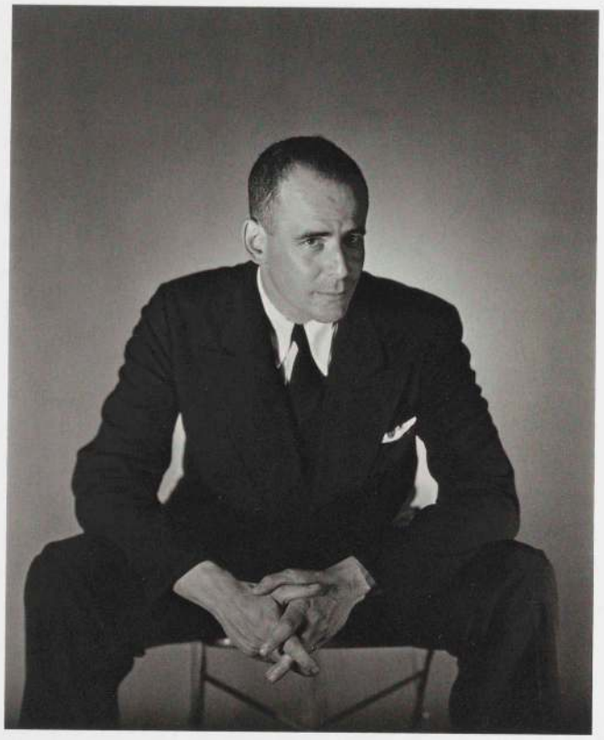
Jay Leyda.
Alfred H. Barr, Jr., New York.
1931-33

ción de Willard Van Dyke.) En 1967 Lee Friedlander se ocupó de establecer The Ben Schultz Memorial Collection, y persuadió a veintitrés fotógrafos para ceder al Museo un total de cincuenta y siete copias en memoria de un buen editor de imágenes en *Time-Life*. En 1979 Ansel y Virginia Adams instituyeron un puesto de trabajo permanente en el departamento, The Beaumont and Nancy Newhall Curatorial Fellowship.

En los primeros años del Museo, sin embargo, su programa de fotografía se mantuvo gracias a un puñado de gente. La incipiente colección se vio enriquecida por importantes donaciones de Samuel M. Kootz y Albert M. Bender y, en especial, James Thrall Soby, quien en 1940 regaló al Museo más de cien fotografías de Man Ray. Soby estaba iniciando una extraordinaria carrera en el Museo, en el que acabó trabajando de administrador, conservador, gerente, recopilador, organizador de exposiciones y autor de las publicaciones que las acompañaban. Aunque gran parte de su esfuerzo se dirigía a la pintura y la escultura, su antiguo interés por la fotografía, que incorporaba un despierto entusiasmo por la obra contemporánea, fue extremadamente influyente.

Pero McAlpin era el principal apoyo. Se ofreció a pagar las exposiciones, adquisiciones e incluso el estipendio de 1000 dólares que acompañó la primera (y única) Photographer's Fellowship concedida a Helen Levitt en 1946. Junto a Soby, fue un defensor incondicional de la fotografía en los elevados consejos del Museo. Sobre todo, fue él quien tomó la crucial decisión que permitió crear el Department of Photography cuando accedió a garantizar sus primeros gastos. La importancia de su papel sólo puede apreciarse por completo si se tiene en cuenta la política del Museo que consideraba que programas como el de fotografía o cine sólo podían existir si sufragaban todos sus gastos, incluyendo los sueldos de sus miembros. Aunque, en apariencia, esta política no se aplicaba con rigidez, la misma siguió funcionando hasta dos décadas después de la fundación del Museo. Sin McAlpin, Barr y Newhall podrían haber pasado muchos años sin que hubiera sido posible transformar un logro esporádico en un programa coherente.

El Departamento de Fotografía, con Newhall como conservador, se estableció formalmente en diciembre de 1940. El Committee on Photography, creado para supervisar el nuevo departa-



George Platt Lynes.
***Lincoln Kirstein.* c. 1940**

mento, estaba dirigido por McAlpin, su primer presidente, y Soby. Otro miembro fundamental fue su vicepresidente, el fotógrafo de California Ansel Adams.

Adams se unió al comité a instancias de McAlpin, que se ofreció a pagar los gastos de su desplazamiento a Nueva York durante seis meses para ayudar a poner el departamento en marcha. Los dos se habían conocido en 1936, cuando Adams estuvo en Nueva York durante una exposición de su obra en la galería de Stieglitz. En 1939 su amistad había dado como resultado un círculo de entusiastas de la fotografía en ambas costas; en el mismo se encontraban Beaumont y Nancy Newhall y Edward y Charis Weston. Así, la formación de una política profesional de conservación fue también una colaboración estrecha y personal.

A lo largo de su vida Adams fue un organizador incansable, escritor de cartas y defensor de causas diversas, y se ocupó de su función en el Museo con extremo celo. Acólito devoto de Stieglitz, Adams animó a Newhall a establecer un alto estándar para la fotografía como medio de expresión artística.

La profunda fidelidad de Newhall a Stieglitz obtuvo pocos elogios del distante y viejo maestro, que se mostraba desdeñoso con el Museo pues lo consideraba un poderoso arribista social a su causa; no obstante, jugó un papel fundamental en el programa del Departamento de Fotografía. Para celebrar la fundación del mismo, Adams y Newhall, juntos, organizaron *Sixty Photographs: A Survey of Camera Aesthetics*, y prácticamente la mitad de éstas procedían de la colección.[15] En su selectividad y estricta modernidad, la exposición ofrecía un áspero contraste con la relajante exposición histórica que Newhall había organizado tres años antes, y anunció un programa de fotografía casi paralelo al programa de Barr para la pintura y la escultura.

En agosto de 1942, casi dos años después de la fundación del Departamento de Fotografía, Beaumont Newhall obtuvo una excedencia del museo para trabajar como intérprete de fotos en la Army Air Force. Su esposa Nancy, que poco a poco se había convertido en una activa colaboradora informal de su trabajo, hizo de conservadora hasta su regreso más de tres años después. En

1947, a pesar de la interrupción de la Segunda Guerra Mundial, los Newhall habían montado grandes exposiciones de la obra de Paul Strand (1945), Edward Weston (1946) y Henri Cartier-Bresson (1947); cada exposición iba acompañada de un extenso catálogo; y James Johnson Sweeney, reciente jefe del Department of Painting and Sculpture, había organizado una amplia retrospectiva de Stieglitz en 1947. Un ambicioso plan para estudiar la fotografía americana desde 1918 se dejó de lado por falta de fondos, pero el Departamento de Fotografía organizó con regularidad estudios generales históricos de la colección, de manera independiente y en asociación con instalaciones de todo el museo. En 1944 y 1946 los Newhall organizaron la primera de lo que habían concebido como una serie de exposiciones colectivas formadas por ejemplos individuales de obra reciente. Entre los fotógrafos que se dieron a conocer al público en estas exposiciones estaban Harry Callahan, Lisette Model, Arnold Newman, Aaron Siskind y Frederick Sommer. En otras exposiciones los Newhall ofrecieron grupos de fotografías de Berenice Abbott, Harold Edgerton, Helen Levitt, Man Ray, Eliot Porter, Ralph Steiner y Brett Weston.

Al igual que Barr, los Newhal también trabajaban duro para construir la colección y en 1945 el Museo ya poseía más de dos mil fotografías. Dado que apenas había fondos para adquisiciones, aparte de las contribuciones de McAlpin, ésta es una cifra impresionante. Al empezar justo cuando la guerra comenzaba a aislar a Europa, el esfuerzo coleccionista favoreció, inevitablemente, a la fotografía americana, incluyendo sobresalientes obras de Adams, Imogen Cunningham, Evans, Arnold Genthe, Lange, Modotti, Porter, Sheeler, Stieglitz, Strand, Weegee, Weston y Clarence H. White, como también importantes fotografías del XIX de Mathew Brady, Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan. Incluso así, la colección también incluyó obra clave de Manuel Álvarez Bravo, Brassaï, Cartier-Bresson y Christian Schad junto a los soberbios Man Rays de Soby y un grupo de cuarenta y una fotografías de László Moholy-Nagy que Beaumont Newhall había adquirido en 1939 con fondos que había aportado McAlpin. Visto en su globalidad, el programa de exposiciones de Newhall, las publicaciones y adquisiciones expresaban tanto una adopción vigorosa de la modernidad fotográfica como un esfuerzo unificado por ver la fotografía desde una perspectiva histórica. El lugar de privilegio otorgado a la obra contemporánea era consistente con la misión central del museo, y el especial apego a la escuela de Stieglitz, Weston, Strand y Adams no había impedido una respuesta entusiasta ante la muy diferente obra de Cartier-Bresson y Moholy-Nagy.

Este resumen tan condensado representa tan sólo una de las dos historias que estaban desarrollándose al mismo tiempo. La otra historia culminó en 1947 con el nombramiento de Edward Steichen como director del Departamento de Fotografía, y con la salida de Newhall, quien no quiso permanecer en el Museo a las órdenes de Steichen.

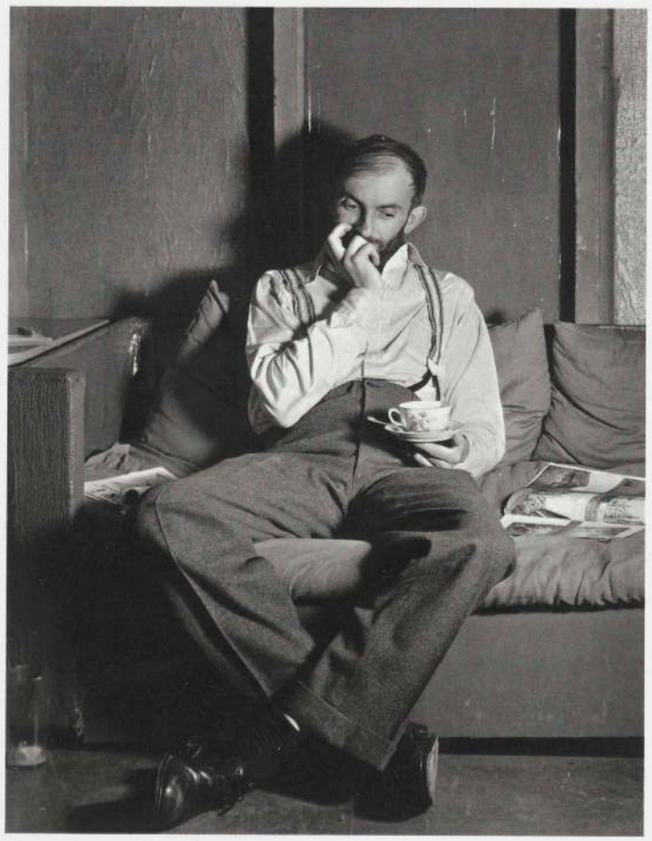
*

La entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, en diciembre de 1941, tuvo un profundo efecto sobre el Museo en general y sobre el Departamento de Fotografía en particular. Nancy Newhall adoptó su papel de conservadora temporal con energía y competencia, pero su autoridad era menos segura, como también lo eran sus recursos. El presupuesto del Museo se redujo en casi un veinte por ciento en 1942, con graves consecuencias para aquellos programas, como el de fotografía, que debían autofinanciarse. Finalmente, al igual que otras muchas instituciones públicas, el Museo se aplicó con vigor al esfuerzo bélico. Destacaban entre los nuevos programas, muchos dedicados abiertamente a aumentar la moral nacional más que a la persecución de un finalidad estética. La fotografía era ideal para este esfuerzo; en 1940 se organizó la exposición *War Comes to the People. A Story Written with the Lens by Therese Bonney*, a la que siguió *Britain at War* (1941) y *Road to Victory* (1942), una consciente profecía patriótica organizada por Edward Steichen como conservador invitado.

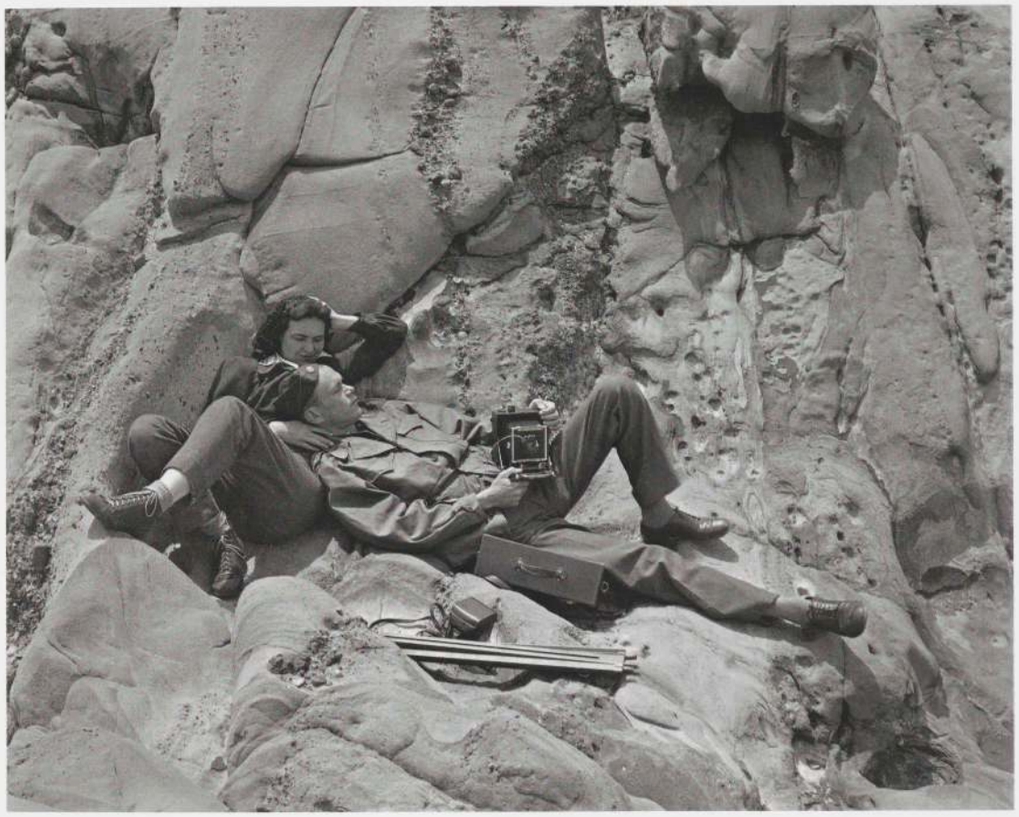
Las presiones de la guerra provocaron un amargo conflicto en el Museo a causa de una contradicción no resuelta latente en el plan original de Barr y, ciertamente, en toda la fotografía moderna. En 1929 la fotografía de vanguardia, floreciente a ambos lados del Atlántico, se había ganado un lugar entre los grandes logros del arte moderno. Barr quiso constatar este hecho al planear incluir la fotografía en el Museo. Pero también pretendía algo bien diferente y mucho más ambicioso. Producto de la revolución industrial, la fotografía había configurado de tal manera la vida moderna que el medio era una preocupación inevitable para el Museo, sin tenerse en cuenta en qué casos podía considerarse como un medio puramente artístico.

El marco intelectual del diseño de Barr era lo bastante amplio como para acomodar estas concepciones divergentes del papel de la fotografía en la cultura moderna. A principios de los cuarenta, no obstante, las diferentes posiciones se habían endurecido y ello desembocó en una lucha sobre el lugar de la fotografía en el Museo. La lucha se vio exacerbada por la circunstancia financiera del programa de fotografía. Aquellos que deseaban ampliar el programa más allá de lo que consideraban como el elitismo limitado de los Newhall y Adams justificaban sus planteamientos populistas en parte arguyendo posibles apoyos financieros de la industria fotográfica y de un gran público de fotógrafos aficionados.

El primer examen de aquella expectación fue la creación, en noviembre de 1943, del Photography Center en un edificio de apartamentos enfrente del jardín del Museo. Beaumont Newhall había estado alejado del Museo durante más de un año y Willard Morgan, esposo de la fotógrafa Barbara Morgan, editor de manuales de fotografía y editor de *Life*, fue nombrado primer director del Departamento de Fotografía. El Centro se concibió como una ampliación ambiciosa del programa de fotografía, incluía el primer centro de estudio y presentaba calendarios de exposiciones y



Willard Van Dyke.
***Ansel Adams at 683 Brockhurst, San Francisco.* 1932**



Edward Weston.
***Beaumont and Nancy Newhall. Point Lobos. California.* 1945**

encargos a diversos fotógrafos, así como exposiciones y publicaciones. En febrero de 1944 Morgan organizó *The American Snapshot*, una exposición pagada por Eastman Kodak y organizada a partir de los ficheros de la compañía de los fotógrafos aficionados que habían participado en sus concursos. No tanto un examen de la instantánea sin pretensiones, como un anuncio de Kodak, la exposición fue considerada por todo el mundo como un fracaso. El Photography Center cerró sus puertas en el verano de 1944, se abandonaron los programas en los que participaba y Morgan pronto dejó el Museo.

A la luz de este episodio desalentador, no sorprende que Beaumont y Nancy Newhall, en su correspondencia a través del océano, se sintieran descorazonados.[16] Tenían el apoyo de McAlpin y Barr, pero McAlpin se encontraba en la marina y Barr había sido despedido del Museo en 1943 —signo inequívoco de que los problemas del Departamento de Fotografía eran tan sólo una pequeña parte de las turbulentas preocupaciones que acosaban al joven Museo. (Barr no se marchó, no obstante; fue nombrado Director of Research y, en 1947, Director of Museum Collections.) Mientras los Newhall asumían la fragilidad del programa de fotografía como un acicate para luchar con mayor empeño por el reconocimiento de la fotografía como un arte elevado, los patrocinadores consideraban la misma circunstancia como motivo para una profunda renovación. A pesar del fracaso amargo y deprimente del Photography Center, se pensaba que las mejores expectativas para el Departamento de Fotografía se encontraban en el prospecto de un programa más amplio y popular que atrajera el apoyo de la industria.

Tal concepto jugó un papel crucial en la decisión de los gerentes de contratar a Edward Steichen como director del Departamento de Fotografía. En 1945 Steichen había organizado

Power in the Pacific, su segunda exposición de éxito en el Museo, y tras la muerte de Stieglitz en 1946 se convirtió en una figura de prestigio sin rival en la fotografía americana. La idea de que podría encargarse de la dirección de la fotografía en el Museo se planteó por primera vez a finales de 1944, no mucho después de la salida de Morgan, y muy pronto se vio asociada a un ambicioso plan de expansión, muy similar a los planes originales para el Photography Center e igualmente dependiente de las espléndidas contribuciones de la industria. Las exposiciones se habían de instalar en una cabaña Quonset (una estructura semipermanente desarrollada por la marina durante la guerra) que se instalaría en el jardín del Museo, y el Museo publicaría una revista sobre fotografía. Tal vez, el aspecto más fantasioso de este proyecto, cuyo principal promotor era el amigo de Steichen, Tom Maloney, editor de la revista *U.S. Camera*, era que Newhall siguiera trabajando a las órdenes de Steichen para ocuparse de la colección y organizar exposiciones historicas. Sin embargo, no se consultó ni a Newhall ni al Comité, y en marzo de 1946, poco después de saber que se había aceptado el plan de Steichen, Newhall dimitió.

Steichen no asumió su puesto hasta julio de 1947, más de un año después de la partida de Newhall. El trabajo del departamento había llegado a un punto muerto, y durante casi dos años la posición de Steichen apenas fue más estable que lo que había sido la de Newhall. Steichen y Maloney nunca lograron obtener un apoyo sustancial de la industria; la cabaña Quonset se vendió por menos de lo que costó; y la expansión del plan no llegó a realizarse. Al final, no obstante, Steichen logró materializar sus sueños populistas más allá de toda expectación.

Steichen hacía tiempo que había abandonado las ambiciones que una vez había compartido con Stieglitz, y concebía, cada vez más, la fotografía no como un medio de expresión artística sino como un vehículo para la comunicación de masas. En 1969, a los noventa años, recordaba, "La primera vez que me interesé por la fotografía, pensé que era el no va más. Mi intención era darla a conocer como una de las bellas artes. Hoy en día eso me importa un bledo."[17] Comenzando con *Road to Victory* en 1941, había perseguido un concepto de exposición que, como un diseño en una gran revista móvil, subordinaba la fotografía individual al arrollador mensaje orquestal del todo. Este concepto culminó en 1955 con *The Family of Man*, una enorme muestra de 503 fotografías realizadas por 273 fotógrafos de 68 países. Expuesta en el extranjero por la United States Information Agency, la exposición acabó siendo visitada por más de siete millones de personas.[18]

Por su misma naturaleza, *The Family of Man* era inhóspita a las distintas sensibilidades de los diversos fotógrafos y, así, resultaba una pobre base con la que juzgar la respuesta de Steichen a la obra contemporánea. Incluso detalladas exposiciones contemporáneas como *In and Out of Focus* (1948) y *Always the Young Strangers* (1953), a pesar de la ausencia de un mensaje global, tendían hacia la homogeneidad. En un programa estable de exposiciones más pequeñas, sin embargo, formada cada una por distintivos cuerpos de obra, Steichen demostró un ojo atento a los diversos logros de los fotógrafos más jóvenes que él. Sus dos favoritos eran Harry Callahan y Robert Frank, los más originales e influyentes fotógrafos americanos de los cincuenta, y equiparó el trabajo de ambos en una de sus últimas exposiciones para el Museo en 1962. La exposición tenía que haber sido la sexta de una serie titulada *Diógenes con una cámara* hasta que Frank, arguyendo que el antiguo perseguidor griego de la verdad nunca había hecho una fotografía, insistió en que la exposición debía llevar los nombres de los fotógrafos. Bajo la etiqueta de *Diógenes* Steichen había presentado la obra de (entre otros) Edward Weston, Frederick Sommer, Eliot Porter, W. Eugene Smith, Ansel Adams, Dorothea Lange, Aaron Siskind, Man Ray, Manuel Álvarez Bravo, Walker Evans, August Sander y Bill Brandt. Entre una variedad de otras exposiciones, Steichen se mostraba entusiasmado por la fotografía de Richard Avedon, Roy DeCarava, Ted Croner, Louis Faurer,

Edward Weston.
***David H. McAlpin.* 1941**

Leon Levinstein, Lisette Model e Irving Penn. En 1952 adquirió para el Museo dos fotografías de Robert Rauschenberg (véase p. 210), las dos primeras obras de Rauschenberg de cualquier tipo que entraron a formar parte de la colección de un Museo. Steichen tenía entonces setenta y tres años; Rauschenberg sólo veintisiete.

Las exposiciones históricas de Steichen fueron pocas y con poca relación entre ellas, y la colección crecía muy lentamente, sin ningún plan aparente. El libro que apareció con *The Family of Man* aún puede adquirirse y de él se han vendido más copias que de cualquier otro libro sobre fotografía; también ha generado un fondo de adquisiciones que ha permitido la compra de cientos de obras para la colección; pero tan sólo se trataba de uno de los dos libros publicados por el departamento de fotografía bajo su dirección. (El otro fue *Steichen the Photographer*, el catálogo de una gran retrospectiva organizada en 1961.) Como el propio Steichen hubiera deseado, su mandato en el Museo es recordado principalmente por sus grandes muestras temáticas, sobre todo *The Family of Man*.

En 1955 el Departamento de Fotografía tenía tan sólo quince años y su trayectoría había estado plagada de dificultades. *The Family of Man* proporcionó a la fotografía una popularidad que nadie podía haberse imaginado nunca; sin duda, también proporcionó al departamento un grado de estabilidad que jamás había disfrutado. Sin embargo, la exposición era una aberración. Todos los conservadores seleccionan y ordenan obras de arte, y en *The Family of Man* Steichen lo hizo de manera brillante. Sus decisiones, no obstante, no estaban guiadas por un intento de reconocer los logros individuales de los fotógrafos o por explorar los significados particulares que pudieran surgir de esos logros, sino por la necesidad de ilustrar un mensaje moral de su propia concepción: que las penas y alegrías de la gente de todo el mundo son siempre las mismas.

Como el arquitecto francés del siglo diecinueve Eugène Viollet-le-Duc, que no dudaba en revisar las construcciones medievales que le encargaban que restaurara, Steichen en el Museo con-

cebía la fotografía no como un estudiante desinteresado sino como el participante activo que siempre había sido. Su trabajo como conservador es también el destacado capítulo final de su larga y extraordinaria carrera como artista. En ambos sentidos el programa de fotografía bajo su mandato evolucionó en un presente continuo, con poca consideración hacia el pasado. La elección entre Newhall y Steichen se demostró no como una elección entre una concepción de la fotografía más amplia o limitada sino como una división entre las funciones tradicionales de un museo de arte y un activo taller de comunicación de masas bajo la dirección de una sensibilidad apasionada.

Que el Museo pudiera acomodar semejante proyecto era un signo de juventud y frescura para el público más amplio, y también de incerteza sobre cómo considerar el joven medio fotográfico. En la época en que Steichen se retiró en 1962, sin embargo, el Museo ya no era un experimento sino una institución madura, y era inevitable que el Departamento de Fotografía acabara dedicándose a las funciones que Barr y Newhall habían comenzado a diseñar más de dos décadas antes.

*

En 1949 Beaumont Newhall fue nombrado conservador de la recién fundada George Eastman House en Rochester, Nueva York, un museo dedicado por completo a la fotografía y el cine. Pronto comenzaron a aparecer crecientes programas de fotografía en otros museos americanos, en especial en el Art Institute of Chicago y el San Francisco Museum of Modern Art. No obstante, en 1962, una carrera como la de conservador de fotografía seguía siendo una aspiración improbable, y The Museum of Modern Art volvió a recurrir a un fotógrafo para dirigir su programa de fotografía.

John Szarkowski, que trabajó como director del Departamento de Fotografía desde 1962 hasta 1991, pronto diferenció su misión de la precedente de Steichen al titular su primera exposición de obra contemporánea *Five Unrelated Photographers*. (Los cinco eran Ken Heyman, George Krause, Jerome Liebling, Minor White y Garry Winogrand.) Cuatro años más tarde, en 1967, organizó la exposición *New Documents*, que eligió a Winogrand, Diane Arbus y Lee Friedlander como los nuevos talentos de los sesenta. Entre aquellos que conciben el arte contemporáneo como una carrera de caballos, en la que el trabajo del conservador es especular sobre el ganador, esa exposición está considerada como una excelente apuesta. Por la misma razón, se ha criticado a Szarkowski por no acertar a apreciar la obra de otros artistas. El halago y la crítica, por sí solos, no comprenden que un museo —especialmente un museo preocupado en parte por el arte contemporáneo— debería inspirar ambos.

Según Szarkowski, un debate útil apenas podía tener lugar sin una revisión activa de los logros individuales que habían definido la fotografía moderna. Excepción hecha del estudio de Steichen de su propia carrera en 1961, el museo no había organizado una exposición individual desde 1947. Durante la primera década del mandato de Szarkowski, el departamento organizó exposiciones de la obra de André Kertész (1964), Dorothea Lange (1966), Henri Cartier-Bresson (1968), Brassaï (1968), Bill Brandt (1969), Eugène Atget (1969), Walker Evans (1971), Clarence H. White (1971) y Diane Arbus (1972). En el mismo período, el departamento también presentó veinte exposiciones más pequeñas dedicadas a fotógrafos individuales, entre ellos Berenice Abbott, Paul Caponigro, Marie Cosindas, Bruce Davidson, Elliott Erwitt, Jacques-Henry Lartigue, Ray K. Metzker, Duane Michals, Barbara Morgan, August Sander, Aaron Siskind y Jerry N. Uelsmann.[19]

Con Szarkowski también florecieron los programas del departamento para publicaciones y adquisiciones. Entre 1964 y 1973 el Museo publicó más libros de fotografía y catálogos que en los anteriores treinta y cinco años. El año clave para la colección fue 1968, cuando McAlpin donó al Museo 324 fotografías de Adams, Weston, Sheeler, Stieglitz y otros; y cuando, después de años de intentarlo,

Bruce Davidson.
***Edward Steichen.* 1963**

Szarkowski logró reunir el dinero para adquirir la colección de casi cinco mil fotografías de Eugène Atget que Berenice Abbott había conservado de manera heroica durante más de cuarenta años.

El departamento todavía era muy pequeño, y una gran proporción de su energía se concetraba en las exposiciones. En un período en el que eran pocos los museos que se dedicaban a la fotografía, el programa de exposiciones tenía un papel preponderante en la construcción de un público activo y crítico para la fotografía. Pero el crecimiento continuado de la colección era, tal vez, más importante. Ninguna colección de arte que pretenda ser global puede completarse nunca; de hecho, una de las funciones más valiosas de una colección similar es que las obras que contenga señalen la ausencia de otras. Durante la dirección de Szarkowski la colección fotográfica del Museo logró, en primer lugar, una densidad y una variedad que le permitieron cumplir esa función, y que la convirtió en una reserva indispensable no sólo para el propio trabajo del Museo sino también para una diversa comunidad de artistas, conservadores, eruditos y estudiantes.

Tras la fundación del Departamento de Fotografía en 1940, el Museo dispuso de un espacio donde exponer las fotografías de la colección. El espacio, sin embargo, era muy pequeño y, aparentemente, no siempre se usó para el propósito que se le había asignado. No fue hasta 1964 que una gran expansión del Museo creó, finalmente, las galerías permanentes adecuadas para mostrar una revisión histórica de la fotografía a partir de la colección. Una posterior expansión en 1984 duplicó con creces esas galerías, y así, ahora alojan unas doscientas fotografías. Cada nuevo montaje en estas galerías, seleccionado entre una colección de más de 20.000 copias, constituye un resumen provisional de los logros históricos de la fotografía. En otras palabras, las galerías se han diseñado para ofrecer no sólo obras de una calidad sobresaliente sino también (parafraseando a Paul Strand) una guía coherente de los experimentos pasados a la tradición más viva.

Mientras esa tradición permanezca realmente viva y útil para cada nueva generación, su contenido y forma seguirá siendo cuestión de debate. El trabajo de Szarkowski demostró la relevancia del pasado para el presente que se abre ante nosotros y clarificó los términos del debate.

Además de las muchas exposiciones individuales, Szarkowski organizó una serie de exposiciones sintéticas en torno a lo que consideraba temas fundamentales para el estudio de la fotografía. Entre éstas estaban *The Photo Essay* (1955) y *Once Invisible* (1967), un examen de los registros fotográficos de los fenómenos invisibles para el ojo humano. La más importante fue *The Photographer's Eye* (1964); el correspondiente catálogo apareció dos años más tarde. La exposición se proponía ver toda la fotografía como un lenguaje pictórico diferenciado, y aportar un juego de herramientas básico para su análisis. El relativo éxito o fracaso de esta proposición es menos significativo que la manera en que se constituyó.

The Photographer's Eye incluía una muy amplia variedad de imágenes, entre ellas los documentos anónimos del profesional cualificado, el fotoperiodismo de las revistas, instantáneas de aficionados y las obras maestras de los artistas. En cierto modo, no había nada verdaderamente nuevo. No obstante, a partir de la exposición histórica de Newhall en 1937, era normal dividir la fotografía en categorías cerradas, basadas a su vez en la función, el estilo, el período o la apariencia formal: fotografía de prensa, fotografía científica, fotografía documental, fotografía abstracta, etc. En tanto que estas fotografías se dividieran de esta manera, no era necesario considerar cómo las diferentes partes se relacionaban entre sí. En la exposición de Szarkowski todas las fotografías, desde la más ordinariamente autóctona hasta la expresión más refinada de una sensibilidad cultivada, se presentaron en un único plano.

Esta estrategia de conservador se ha confundido con una respuesta, cuando de hecho se trata de una pregunta que se ha tornado más y más interesante a lo largo de los últimos treinta años. La naturaleza de la relación entre lo propio de la fotografía y las tradiciones de las bellas artes es un espléndido rompecabezas que aún ha de resolverse. Ahora que proliferan los eruditos y conservadores en los nuevos programas universitarios y museísticos, todavía siguen encontrándose con ese rompecabezas en el centro de su trabajo.

*

En diciembre de 1941 The Museum of Modern Art ofreció una exposición titulada *American Photographs at $10*, que incluía una imagen de cada uno de los siguientes nueve fotógrafos: Berenice Abbott, Ansel Adams, Walker Evans, Helen Levitt, Arnold Newman, László Moholy-Nagy (que había llegado a los Estados Unidos en 1939), Charles Sheeler, y Brett y Edward Weston. Impresas en ediciones de diez, las fotografías se pusieron a la venta, y todos los beneficios se destinaron a los fotógrafos. A mediados de enero, tan sólo catorce de las noventa copias se habían vendido, entre ellas tres al propio Museo y dos a David H. McAlpin. En una carta apologética a Moholy-Nagy, que había vendido una copia, Beaumont Newhall escribió, "La venta fue, francamente, un experimento. Tal vez, en otra ocasión tengamos más éxito."

Hoy en día sería inapropiado para el Museo realizar un esfuerzo tal para ayudar a los fotógrafos a vender su obra, porque, precisamente, ya no hace ninguna falta. En sí mismo, el fracaso del experimento de Newhall explica el valor del intento, y llama nuestra atención respecto de lo mucho que ha cambiado la circunstancia de la fotografía. En los sesenta, cuando John Szarkowski se embarcó en una rápida sucesión de exposiciones individuales, Nueva York nunca había visto grandes retrospectivas de la obra de Kertész, Lange, Brassaï o Brandt. Actualmente, tres décadas más tarde, las numerosas instituciones públicas y las todavía más numerosas galerías comerciales que exponen fotografía, muestran colectiva y simultáneamente en Nueva York una colección tan vasta de imágenes, nuevas y antiguas, que ni siquiera el observador más devoto podría absorberlas.

André Kertész.
***John Szarkowski*. 1963-64**

En respuesta al nuevo público que el Museo tanto hizo por promover, su programa de fotografía contemporánea ha seguido creciendo. A lo largo de la última década, en su serie *New Photography* (Nueva Fotografía) y en otras exposiciones, el Museo ha ofrecido más de sesenta conjuntos individuales de obras fotográficas recientes. Asimismo, el Museo continúa rescatando las obras desconocidas del pasado; las exposiciones dedicadas a la fotografía de Grancel Fitz (1986) y William H. Rau (1987), por ejemplo, fueron las primeras en cualquier museo. Sin embargo, en términos más amplios, la misión del Departamento de Fotografía ya no es tanto popularizar la fotografía y fomentar su reconocimiento como considerar y clarificar sus diversos logros y fomentar una comprensión más profunda de los mismos.

Esa misión plantea dos desafíos principales, uno contemporáneo y el otro histórico, relacionados entre ellos. Con el amplio reconocimiento de la fotografía como arte se ha producido una erosión de la distinción entre la fotografía y otros medios. Este desarrollo favorable ha contribuido a la complejidad sin precedentes del arte contemporáneo, en su forma, en sus preocupaciones, y en los senderos que ha recorrido para llegar a esas formas y esas preocupaciones. Acercarse al arte contemporáneo como un todo homogéneo supone renunciar de antemano a cualquier esperanza de penetrar en su complejidad. Desde el punto de vista actual, la idea de la fotografía como una categoría diferenciada de la práctica pictórica, con sus propias tradiciones, resulta inadecuada y también indispensable.

A los que encuentran frustrante esta contradicción, no les será de ninguna ayuda volver atrás. Precisamente, el progresivo florecimiento de la fotografía en el arte moderno ha propiciado que pongamos nuestra atención en el bullicioso pasado de la fotografía. En consecuencia, este libro, como la colección en la que se basa, contiene muchas fotografías que no fueron concebidas como obras de arte. Desarraigadas de las funciones mundanas que favorecieron su realización, estas imágenes se resisten a un papel establecido en sus nuevas ubicaciones. Su presencia en el Museo las cambia pero ellas, a su vez, cambian al Museo, e introducen una irritación saludable en nuestras nociones sobre qué ha sido el arte y qué puede ser.

Notas

1. De un anuncio de Kinsey en la prensa, reproducido en Dave Bohn y Rodolfo Petschek, *Kinsey Photographer* (San Francisco: Scrimshaw Press, 1975), vol. 1, p. 48.

2. Las ricas consecuencias de la llegada de la placa seca y de la revolución fotomecáncia se exploran en profundidad en John Szarkowski, *Photography Until Now* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1990), pp. 125-245.

3. Citado en Mary Panzer, *Philadelphia Naturalistic Photography 1865-1906* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1982), p. 22. El ensayo de Panzer es valioso por su demostración del grado de hostilidad de Stieglitz hacia los serios artistas aficionados cuyas ambiciones él no consideraba dignas de las suyas.

4. Paul Strand, "Photography," reimpreso de *Seven Arts* en *Camera Work*, núm. 49-50 (junio 1917), p. 3.

5. *Aperture*, vol. 1, nº 1 (1952), p. 3.

6. Harry Callahan, "Harry Callahan: A Life in Photography," en Keith F. Davis, ed., *Harry Callahan* (Kansas City, Missouri: Hallmark Cards, 1981), p. 50. Transcripción editada de una entrevista en video en el Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, este impresionante texto comienza: "Mis padres eran granjeros."

7. En Louis Kronenberger, ed., *Quality: Its Image in the Arts* (Nueva York: Atheneum, 1969), p. 170.

8. La significación de la relación entre la obra de Evans y la de Frank se trata ampliamente en Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1981).

9. Discurso que tuvo lugar durante la celebración anual del "I Am an American Day" en Central Park, New York City, el 21 de mayo de 1944; después se reimprimió en diversos lugares, y más recientemente en Gerald Guntner, *Learned Hand: The Man and the Judge* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1994), p. 549.

10. Alfred H. Barr, Jr., "Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture," en *Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art 1929-1967* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977), p. 620.

11. A propósito de la historia general del Museo, véase Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Protrait of The Museum of Modern Art* (Nueva York: Atheneum, 1973) y *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection* (Nueva York: Harry N. Abrams asociado con The Museum of Modern Art, 1984).

12. Esta actividad está ampliamente documentada en Maria Morris Hambourg, "From 291 to The Museum of Modern Art: Photography in New York, 1910-1937," en *The New Vision: Photography Between the World Wars* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1989), pp. 3-63.

13. Paul Strand, "The Art Motive in Photography," conferencia ofrecida en la Clarence White School of Photography en 1923; en Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* (Nueva York: Simon and Schuster, 1981), p. 282. Más adelante, Stieglitz donó su colección a The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

14. En Leslie Katz y Walker Evans, "Interview with Walker Evans," *Art in America*, vol. 59, nº 2 (marzo-abril 1971), p. 83.

15. *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, vol. 8, nº 2 (diciembre 1940-enero 1941) sirvió como catálogo de la exposición y anuncio de la creación del Departamento de Fotografía. Al atribuir, en parte, el aliento de *Photography 1839-1937* a la influencia de la amplia visión de la fotografía como lenguaje universal de László Moholy-Nagy, Christopher Phillips ha sugerido que Newhall había comenzado a adoptar la rígida estética de Stieglitz hacia 1938. Véase su "The Judgment Seat of Photography," *October*, nº 22 (otoño 1982), pp. 27-63.

16. Aparecen generosos extractos de estas cartas en Beaumont Newhall, *Focus: Memoirs of a Life in Photography* (Boston: Bulfinch, 1993), pp. 111-34.

17. Citado en ibid., p. 149, n. 32.

18. La exposición y las circunstancias en que se celebró están estudiadas en John Szarkowski, "The Family of Man," *Studies in Modern Art*, nº 4 (diciembre 1994). Una de las versiones itinerantes de la exposición se instaló de manera permanente en el Château de Clervaux, Luxemburgo, en 1994. Véase Jean Back y Gabriel Bauret, eds., *The Family of Man: témoignages et documents* (Luxemburgo: Editions Artevents; Ministère des Affaires culturelles, Centre national de l'audiovisuel, 1994).

19. Algunas de estas exposiciones, incluyendo la retrospectiva de Clarence H. White, fueron organizadas por Peter C. Bunnell, que entró en plantilla como conservador en 1966 y jugó un valioso papel en el Departamento de Fotografía hasta que lo dejó en 1972 para aceptar una cátedra de historia de la fotografía que David H. McAlpin había dotado en Princeton University. Con algunas pequeñas excepciones, el departamento siempre había hablado con la voz de un solo conservador desde su fundación en 1940 hasta 1958, cuando Edward Steichen contrató a Grace M. Mayer como conservadora. Entre las importantes contribuciones de Mayer estuvo la primera instalación de las galerías de la colección de fotografía con ocasión de la expansión del Museo en 1964. Desde su llegada en 1958 el programa del departamento se ha convertido en un esfuerzo colectivo.

Lista de ilustraciones del texto

Todas las obras pertenecen a la colección de The Museum of Modern Art, Nueva York.

p. 10: Darius Kinsey, *Self-Portrait* (Autorretrato), 1914. Gelatina plata de Jesse E. Ebert, 1962. 33,3 x 26,2 cm. Adquisición.

p. 13: Edward Steichen, *Gertrude Käsebier*, c. 1907. Copia sobre platino, 11 x 13,3 cm. Donación de Miss Mina Turner.

p. 16: Edward Steichen, *Self-Portrait with Photographic Paraphernalia, New York* (Autorretrato con instrumentos de fotografía, Nueva York), 1929. Gelatina plata, 24,2 x 17,5 cm. Donación del fotógrafo.

p. 17: Berenice Abbott, *Portrait of the Author as a Young Woman* (Retrato de la autora como una mujer joven), c. 1930. Gelatina plata, 32,6 x 25,7 cm. Donación de Frances Keech en honor de Monroe Wheeler.

p. 18: Ralph Steiner, *Self-Portrait* (Autorretrato), 1930. Gelatina plata, 24,2 x 19,3 cm. Donación de Samuel M. Kootz.

p. 19: Helen Levitt, *Walker Evans, New York* (Walker Evans, Nueva York), c. 1940. Gelatina plata, copia c. 1983, 23,1 x 16 cm. Donación de William H. Levitt.

p. 20: Weegee (Arthur Fellig), *Self-Portrait* (Autorretrato), c. 1940. Gelatina plata, 32 x 22,8 cm. Donación del fotógrafo.

p. 21: Irving Penn, *Vogue Photographers* (Fotógrafos del *Vogue*), 1946. De izquierda a derecha: Serge Balkin, Cecil Beaton, George Platt Lynes, Constantin Joffe, el modelo Dorian Leigh, Horst, John Rawlings, Irving Penn y Erwin Blumenfeld). Gelatina plata, 19 x 23,7 cm. Donación de Monroe Wheeler.

p. 22: Louis Faurer, *Untitled (Robert and Mary Frank)*, (Sin título [Robert y Mary Frank]), c. 1948. Gelatina plata, 22,9 x 33,7 cm. Donación del fotógrafo.

p. 23: O. Winston Link, *O. Winston Link and George Thom with Part of the Equipment Used in Making Night Scenes with Synchronized Flash* (O. Winston Link y George Thom con parte del equipo empleado en la realización de escenas nocturnas con flash sincronizado), 1956. Gelatina plata, copia de 1976, 34,2 x 27,5 cm. Adquisición.

p. 24: Lee Friedlander, *Self-Portrait* (Autorretrato), 1965. Gelatina plata, 11,1 x 17,2 cm. The Ben Schultz Memorial Collection. Donación del fotógrafo.

p. 29: Jay Leyda, *Alfred H. Barr, Jr., New York* (Alfred H. Barr, Jr., Nueva York), 1931-33. Gelatina plata, 12,1 x 9,2 cm. Donación del fotógrafo.

p. 30: George Platt Lynes, *Lincoln Kirstein*, c. 1940. Gelatina plata, 24,2 x 19,6 cm. Donación de Russell Lynes.

p. 32: Willard Van Dyke, *Ansel Adams at 683 Brockhurst, San Francisco* (Ansel Adams en el 683 de Brockhurst, San Francisco), 1932. Gelatina plata, 23,6 x 18,4 cm. Donación del fotógrafo.

p. 33: Edward Weston, *Beaumont and Nancy Newhall, Point Lobos, California* (Beaumont y Nancy Newhall. Point Lobos, California), 1945. Gelatina plata, 19,1 x 24,2 cm. Donación de Beaumont y Nancy Newhall.

p. 35: Edward Weston, *David H. McAlpin*, 1941. Gelatina plata, 24,1 x 19,1 cm. Donación de David H. McAlpin.

p. 37: Bruce Davidson, *Edward Steichen*, 1963. Gelatina plata, 34,3 x 23,1 cm. Donación del fotógrafo.

p. 39: André Kertész, *John Szarkowski*, 1963. Gelatina plata, copia de 1994. 21,4 x 16,2 cm. Donación de la Mission du Patrimoine Photographique, Francia, © Ministerio de Cultura, Francia.

Una nación de imágenes

LUC SANTE

Los americanos no inventaron la fotografía y, tal vez, esto siempre ha resultado un tanto irritante. Después de todo, la lista de descubrimientos americanos en el siglo diecinueve es extraordinaria: la aspiradora y la metralleta, el coche cama y la segadora-trilladora, la plancha eléctrica y la luz incandescente, el fonógrafo y la maquinilla de afeitar, la linotipia y el caucho vulcanizado, entre muchos otros. Por otro lado, los Estados Unidos, que tenían tan sólo veinticuatro años a principios de siglo, ya estaban bastante ocupados inventándose a sí mismos, y la fotografía —descubierta en Francia por Nicéphore Niépce y desarrollada allí por Louis Daguerre e, independientemente, en Inglaterra por William Henry Fox Talbot— habría de convertirse en un instrumento esencial de ese proceso de autocreación. No obstante, al igual que la identidad nacional podía componerse de la síntesis de muchas nacionalidades, y al igual que la lengua americana —basada en el inglés, en sí mismo una soldadura de latín y alemán— se convertiría en una construcción omnívora y siempre en expansión que aceptaba préstamos de cualquier idioma, el arte y la ciencia de la fotografía fue adoptado sin problemas por la joven nación hasta el punto que casi podía persuadirse de su propiedad.

Durante gran parte del diecinueve las artes en América fueron un motivo de disputa entre los que, por un lado, eran conscientes de la sombra de la tradición europea y, por otro lado, los dispuestos a crear un nuevo orden del día específico para su propio entorno y su propia historia. Los primeros fueron durante mucho tiempo los más poderosos y prestigiosos, al menos en literatura y música. En literatura, en particular, el abandono por parte de los críticos americanos de lo genuinamente nuevo es bien conocido. Edgar Allan Poe fue, durante largo tiempo, más famoso en Francia que en su país; Herman Melville murió en la pobreza y la oscuridad, y sus obras no recibieron demasiada atención ni respeto hasta los años veinte; la mayor parte del corpus de Emily Dickinson ni siquiera fue publicado hasta mediados del siglo veinte. (En música la batalla es incluso más sangrante, pues la obra de compositores americanos tan extraordinarios como Duke Ellington y Thelonius Monk sigue siendo relegada a la condición de entretenimiento popular.) Las artes visuales disfrutaron de un destino diferente, por razones que tenían mucho que ver con la relación de los americanos con su propio paisaje. La escala de América exigía la representación en una forma que tenía pocos antecedentes en la pintura europea, y los pintores que pudieron lograrlo se hicieron famosos entre todas las clases, tanto si sus temas eran los valles familiares de la costa este o los paisajes titánicos del lejano oeste. El gigantesco lienzo de Frederic Edwin Church *Niagara* (1857) en The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., es un famoso pero no único ejemplo de una pintura que podía atraer grandes multitudes sin sacrificar nada de su integridad artística.

En la época en que la fotografía era técnicamente capaz de captar la grandeza de los paisajes del oeste, su público ya se encontraba preparado; pero antes de esto ocurrió algo que propició el establecimiento de la importancia de la fotografía en América: la Guerra Civil. Esta lucha sorprendentemente sangrienta (casi medio millón de muertos en ambos lados entre 1861 y 1865) que no sólo dividió a la nación, sino que también separó estados y condados e incluso familias, fue, sin

duda, la experiencia definitoria del siglo. Fue asimismo, como ninguna guerra lo había estado hasta el momento (con tan sólo la excepción parcial de la Guerra de Crimea), extensamente documentada por fotógrafos, en especial por Mathew Brady y sus compañeros, entre ellos Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan. Su obra alteró para siempre la representación de la guerra al arrancar de cuajo el ideal heroico de la pintura militar, y llevó las descorazonadoras noticias a los remotos pueblos del norte y a las aisladas granjas, donde las imágenes no podían ser negadas como patriotismo o meras ilusiones. Se vendían por suscripción álbumes de escenas de guerra, y se estableció un mercado que más tarde se adaptaría a la venta de colecciones de fotografías de las diferentes catástrofes, desde la inundación de Johnstown (Pensilvania) en 1889 hasta el terremoto e incendio de San Francisco en 1906.

Tras la guerra, se reanudó con nuevos bríos la expansión hacia el oeste, y el gobierno de los Estados Unidos comenzó sus ambiciosas expediciones de exploración de los territorios desconocidos entre las Grandes Praderas y la Costa del Pacífico, como por ejemplo, la "Geological Exploration of the Fortieth Parallel" de Clarence King y la "Survey West of the one Hundredth Meridian" del Teniente George Wheeler —dos expediciones que contaron con O'Sullivan como fotógrafo oficial— y la "Survey of the Territories" del Dr. Ferdinand Vandeveer Hayden, que contrató al fotógrafo William Henry Jackson. Sus fotografías, como también las de los operadores comerciales independientes, como Carleton Watkins, tuvieron un efecto excitante sobre el público americano, que se había dejado hechizar por los paisajes de las pinturas de Albert Bierstadt pero no se acababa de creer que fueran reales. Como consecuencia directa de estas imágenes surgió un movimiento por la conservación de los tesoros naturales que se distanció de la empresa de la explotación; las fotografías de Jackson, por ejemplo, persuadieron al gobierno para que declarara la increíble colección de fenómenos topográficos de Yellowstone como el primer parque nacional en 1872.

Otro gran avance en el uso de la fotografía a finales del diecinueve tardó mucho más tiempo en dar su fruto. El 4 de marzo de 1880 el *New York Daily Graphic* se convirtió en el primer periódico que imprimió una fotografía a media tinta. Esta imagen, una vista de un suburbio de Nueva York por Henry J. Newton, era de calidad pobre según los criterios de reproducción posteriores; no obstante, resultaba perfectamente inteligible, aunque el tiempo y el coste que requería este proceso hizo que pasaran más de veinte años antes de que el uso de las fotografías en los periódicos se conviertiera en algo rutinario: durante este tiempo los periódicos siguieron confiando en xilografías para sus ilustraciones. La obra del fotógrafo Jacob Riis es el ejemplo más relevante de los efectos de este lapso tecnológico. En algún momento de 1887, Riis, acompañado de los fotógrafos aficionados Richard Hoe Lawrence y Henry G. Piffard, comenzó a fotografiar los salones de alcohol desnaturalizado y las pensiones infectas de los pobres más desesperados de Nueva York, casi siempre trabajando de noche y usando una novedad: el flash de magnesio. Riis también escribió sobre lo que vio, y su obra se publicó primero en el *New York Sun* y después en una serie de libros que se inició con *How the Other Half Lives* (1890). Al mismo tiempo dio conferencias en torno a la pobreza y los suburbios, y su trabajo tuvo efectos tangibles: se llegó a la destrucción de los peores tugurios y a su sustitución por viviendas, escuelas y parques. Sus fotografías, sin embargo, sólo fueron vistas por el público como meras aproximaciones en forma de esbozos, sin ninguno de los detalles que él capturaba de manera tan sobresaliente: el detalle material de la suciedad, las paredes ruinosas y los colchones inmundos, y el detalle humano de los rostros orgullosos, golpeados, inocentes o endurecidos de las víctimas de las condiciones sociales.Estos elementos cruciales sólo podían ser apreciados por aquellos que se preocupaban de comprar sus libros o de asistir a sus conferencias ilustradas con diapositivas. Incluso después de haber logrado la fama, la

importancia de su obra fotográfica siguió descuidándose. No se reivindicó hasta que en 1947 el fotógrafo Alexander Alland recuperó las placas que habían sobrevivido, hizo copias nuevas y las expuso.

Otro evento radical en la historia de la fotografía ocurrió en 1888, con el desarrollo por parte de George Eastman de la cámara compacta y la creación de su Eastman Kodak Company. De repente, todo el mundo podía hacer fotografías. El aparato era ligero (veintidós onzas), pequeño, fácil de usar y los problemas del revelado y la impresión se solucionaban enviando toda la máquina a Eastman Kodak —como rezaba el anuncio: "Ud. aprieta el botón; nosotros hacemos el resto."[1] La cámara apareció en el mercado a principios de años, y en septiembre ya se habían vendido trece mil. Los álbumes de fotografías familiares, que antaño estaban formados por páginas con espacios en los que insertar tarjetas de visita o de despacho, ahora tenían páginas de cartulina negra con hendiduras en los diferentes ángulos para insertar las tarjetas que portaban las distintivas imágenes redondas de las primeras Kodak.

Más o menos por la misma época estaba desarrollándose en silencio un proceso de inimaginables consecuencias. Thomas Alva Edison, sin tomárselo demasiado en serio, trabajaba en el Kinetoscopio, que patentó en 1891, un mundonuevo para el visionado de películas animadas. En un escenario convertible y giratorio instalado en su laboratorio de West Orange, Nueva Jersey, filmó diversos temas —payasos y amantes, Búfalo Bill— y en abril de 1894, se inauguró el primer local para la exhibición de estas películas en Broadway, Nueva York. La primera función sobre pantalla tuvo lugar dos años más tarde en un cabaret de la Twenty-third Street e incluía, entre otras cosas, una película sobre el choque de las olas (que según parece provocó el pánico entre los inocentes espectadores que no acababan de creerse que el agua estaba confinada a la imagen), el Káiser Guillermo pasando revista a sus tropas, una bailarina con alas de mariposa coloreadas sobre la película. Edison daba tan poca importancia a este invento que no se preocupó de patentarlo en Europa, y así fue perfeccionado y desarrollado por investigadores franceses e ingleses.

A mediados de la última década del siglo pasado, cesó el empuje que había impulsado el país hacia el oeste. Ya no había ninguna frontera que traspasar. El territorio de Oklahoma, sobre el que se había asentado a la fuerza a los cheroques y muchas otras tribus americanas de diferentes partes del país, se abrió a los colonos europeos de 1889, en una clara violación de los tratados entre el gobierno de los EEUU y las tribus nativas. Al mediodía del 22 de abril se dispararon los revólveres que hicieron que más de cincuenta mil personas corrieran para conseguir un terreno; en veinticuatro horas se apropiaron de dos millones de acres. La última gran batalla de las Guerras Indias tuvo lugar al año siguiente, en Wounded Knee, Dakota del Sur, una batalla desigual que acabó con la muerte de más de doscientos indios, hombres, mujeres y niños. En la época en que Edward S. Curtis comenzó su gigantesco proyecto documental, *The North American Indian* en 1896 (que no acabó hasta 1930), la cultura indígena de sus protagonistas estaba convirtiéndose en un mero recuerdo (p. 60); así, se sabe que Curtis persuadió a comanches y sioux totalmente asimilados para que vistieran los adornos y plumajes que no se habían colocado en muchísimos años sólo para su cámara, y que retocó sus copias para borrar objetos como relojes y lámparas. Las cosas eran ligeramente diferentes en el Sudoeste, donde las tribus amantes de la paz como los Hopi y los Zuni vivieron casi sin ser molestados en zonas desérticas que los blancos no apetecían demasiado. Las fotografías de Adam Clark Vroman, por ejemplo, sirvieron como registros antropológicos y como documentos de la estética de un pueblo (p. 62) que habría de tener un considerable impacto sobre el movimiento moderno americano.

La última década del XIX era aún una era de fascinación inocente, cuando la belleza sin mácula todavía podía ser tema de la fotografía directa, como en el estudio que Henry Hamilton Bennett hizo de los Wisconsin Dells (pp. 58-59) y en el que empleó casi toda su vida, y cuando la

descripción etnológica podía imbuirse de la preocupación humanista y la delicadeza pictórica, como en las fotografías de Arnold Genthe de asiáticos en Japón y en el Chinatown de San Francisco (p. 72). No obstante, la relativa ingenuidad de tales posturas no había de ser viable durante mucho más tiempo. La visión de Bennett de una naturaleza prístina ya estaba encontrando su contrapunto en la obra de Darius Kinsey, que se ocupaba de documentar la explotación forestal sin comentar la expoliación de la naturaleza americana; sin embargo, sus imágenes constituyen el primer registro sistemático de la explotación de la naturaleza en el oeste (p. 75). De manera similar, el interés sincero y respetuoso de Genthe por las personas pronto se vería superado por actitudes cambiantes. Su contemporánea Frances Benjamin Johnston, una feminista y sobrina del Presidente Grover Cleveland, produjo en *The Hampton Album* una pionero manifiesto fotográfico por la igualdad racial (p. 67). Sus imágenes serenas, calmas imágenes de estudiantes afroamericanos en el Hampton Institute de Virginia estudiando materias como arquitectura de la ciudades catedralicias inglesas conformó un documento especialmente subestimado de protesta social en una cultura en la que los linchamientos siguieron produciéndose a lo largo de los siguientes cincuenta años.

El cambio del siglo, sin una fecha precisa, se erige, no obstante, como una especie de puerta alquémica que transforma toda la vida. Por un lado se alzaba el naciente mundo moderno. Los Estados Unidos, al expulsar a los españoles de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, eran ahora una potencia mundial y también un poder colonial. En 1903 se firmó el tratado con Panamá que permitía a los EEUU construir y poseer un canal que atravesara el istmo, y en ese mismo año Orville y Wilbur Wright llevaron a cabo con éxito su primer vuelo en aeroplano en Kitty Hawk, Carolina del Norte. Un año antes, en 1902, se concluyó el edificio Flatiron en Nueva York, que aunque no era el primer rascacielos sí que era, gracias a su exagerada forma de cuña, el más impactante. Pronto se convirtió en un punto de referencia fotográfica, y así lo recogieron Alfred Stieglitz (p. 83), Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, mucho más tarde Berenice Abbott, y también cientos de fotógrafos de postales y esterogramas y miles de aficionados desde prácticamente cualquier ángulo posible. Los pictorialistas se vieron, pues, unidos con los más toscos de los fotógrafos autóctonos en su mutua contemplación de un único icono. Incluso los fotosecesionistas, mientras exigían que la fotografía se considerase un igual de la pintura dentro de la oligarquía de las artes y no solamente como una profesión mecánica, rindieron homenaje a ese edificio que era al mismo tiempo obra de arte y de ingeniería. Podría decirse que éste fue uno de los primeros episodios del movimiento moderno.

Por supuesto, esto no desprestigia las grandes confecciones de Stieglitz, Steichen, Coburn, Gertrude Käsebier, Clarence H. White y John G. Bullock entre otros. Su obra no es sólo bella por sí misma; además representa una de las correcciones clásicas del curso americano. El temperamento americano, testarudo y decidido, siempre se ha orientado en una dirección y ha acabado virando forzosamente en otra, vacilando a intervalos entre lo crudo y lo cocido, lo sagrado y lo profano, lo elevado y lo vulgar. Los fotosecesionistas buscan lo sublime a través de los medios comprometidos de un proceso mecánico paralelo a la dialéctica entre la Virgen y la Dínamo que el historiador y crítico Henry Adams halló en las catedrales góticas y describió en su *Mont Saint Michel and Chartres* (1904). Puede afirmarse que el primer modernismo se preocupaba de buscar el alma en medio del túnel de viento del progreso; en cualquier evento surgía el encabalgamiento de contradicciones que comenzaban a multiplicarse ferozmente. Stieglitz, en particular, era el pararrayos de las contradicciones, tanto como fotógrafo y como empresario; en su entusiasmo, podía apoyar el encanto etéreo de las Ophelias abstractas de White y el urinario al revés de la *Fountain* de Marcel Duchamp que él había fotografiado para la revista dadá *The Blind Man* en 1917.

Incluso más radical era Edward Steichen, de quien podría decirse que se reinventó a sí mismo en cada década, desde el postimpresionismo, haciendo paisajes que apenas semejaban productos de una cámara, a retratista de revistas de glamour y moda, realizador de documentales para la U.S. Navy durante la Segunda Guerra Mundial. Paul Strand, de forma diferente, era capaz de personificar los ideales más elevados de los pictorialistas y unírseles con una tendencia fotográfica que Stieglitz, por otra parte, parecía menospreciar: la documentación social. Pero el retrato de los pobres de la calle que Strand hacía es formal, no comprometido, un tanto frío. Estas cualidades son especialmente sorprendentes cuando se compara su obra con la de Lewis H. Hine, un fotógrafo con quien estudió Strand y cuya existencia contemporánea no fue tenida en cuenta por los otros fotosecesionistas. Los temas de Hine siempre devuelven la mirada del fotógrafo. Hine había seguido los pasos de Jacob Riis como el ojo que registraba el movimiento de reforma que se denominó, al principio despectivamente, "revelación de escándalos." Sus fotografías de niños trabajando en minas y fábricas aportaron la evidencia de la extendida violación de las leyes de trabajo de menores, y generó una repulsa que condujo a una lucha prolongada por la aprobación de una ley nacional, algo que, sin embargo, no ocurrió hasta 1938.

Las fotografías de Strand no compartían esta misión justiciera, pero eran sinceras en cuanto al aspecto actual de las calles y de la gente que las poblaban, y así, tal vez, demostró un propósito común con los pintores de la llamada escuela Ashcan, también conocidos como Los Ocho. Estos pintores, entre ellos Robert Henri, George Luks, William Glackens y John Sloan, eran antiacadémicos que, aunque no muy modernistas en su técnica, buscaban sus temas en las callejuelas y bares, en los suburbios y multitudes de Nueva York. Estaban reafirmando, a su manera, la importancia de reflejar sin ambages escenas americanas, la vieja lucha revivida una vez más, y no tenían miedo de mostrar carteleras, basura, quioscos, trenes elevados, combates de boxeo y otros temas poco pictóricos. Este americanismo no evitó, sin embargo, que participaran en el Armory Show de 1913, el momento decisivo del movimiento moderno en América, que presentó por primera vez a un gran público la obra de Picasso y Braque, y el aún más provocador, *Nude Descending a Staircase* de Duchamp (1912), ahora en el Philadelphia Museum of Art. En cuanto al gusto americano, la batalla del movimiento moderno había comenzado.

Y sin embargo un antecedente autóctono se encontraba muy a mano. En 1910 los jóvenes pintores Charles Sheeler y Morton Schamberg alquilaron una granja, construida en 1768, en Doylestown, Pensilvania. La casa era sencilla y rectilínea según el estilo americano más tradicional, un estilo que logró su apariencia a través de la combinación de las necesidades prácticas y la austeridad puritana. En toda la casa no era posible hallar un rastro de decoración, ni siquiera en el mobiliario. Su construcción de piedra la marcaba como ejemplo de un estilo particular que se había desarrollado entre las comunidades cuáqueras a lo largo del Delaware, pero compartía muchas otras características con los modos regionales de construcción de los siglos XVII, XVIII y XIX en el noreste de los Estados Unidos. A los pocos años de mudarse, Sheeler comenzó a fotografiar los detalles de la casa (p. 102), pues reconoció una fuerza de la línea comparable a los temas modernistas como la maquinaria y la escultura africana. Finalmente, acabó encontrando la expresión más pura en la historia del diseño americano en la obra de los Shakers, una secta milenaria que se separó de los cuáqueros en Inglaterra a mediados del XVIII y que alcanzó su máxima realización en el estado de Nueva York bajo la dirección de Mother Ann Lee a partir de 1774. Los Shakers, que era célibes y comunitarios, creían que lograrían la salvación a través de la sencillez y la armonía de la línea; sus construcciones y muebles parecen no pertenecer a ninguna época en concreto. El interés de Sheeler por este estilo americano menospreciado coincidió con el movimiento de las Artes y Oficios, en realidad, un complejo de tendencias separadas que surgió de

manera simultánea a principios de siglo en diferentes partes de los EEUU. Estas tendencias compartían la influencia del poeta inglés, diseñador y teórico William Morris, que defendía un retorno a la artesanía medieval como reacción contra la industrialización. En América, los principales productos del movimiento incluían los muebles claros y sencillos de Gustav Stickley, y los exquisitamente impresos, aunque vacuos, libros de Elbert Hubbard. Hoy en día, su ideología ha caído en el olvido, pero aún nos influyen sus poderosos diseños. El sentido de la línea y la búsqueda de una forma americana que compartían con Sheeler ejemplifican el paradójico vínculo entre el modernismo y el antimodernismo durante el fértil período que precedió a la Primera Guerra Mundial.

Los intereses de Sheeler también parecen haber sido anticipados por el fotógrafo e ilustrador Clifton Johnson, del que poco se sabe (p. 63). Pero en realidad, en esta época florecieron muchos artistas aislados y excéntricos visionarios, inspirados por la disponibilidad y la facilidad de los equipos y, quizás, por dispersos fragmentos de información sobre las tendencias actuales que los periódicos hacían circular por todo el país. Las primeras dos décadas de este siglo presenciaron un crecimiento sin precedentes de la actividad fotográfica amateur en cada rincón del país. Mientras que cada ciudad, del tamaño que fuere, tenía su club de fotografía, cuyos miembros leían con deleite *Wilson's Photographic Magazin*e y, tal vez, *Camera Work*, y producían exquisitos y aburridos ejemplos de composiciones pictorialistas basadas en las últimas normas emanadas de Nueva York, también existían numerosos aficionados cuyas ambiciones eran más sencillas e incluso más ingenuas y cuya obra nos parece hoy en día mucho más poderosa. Un cambio en las regulaciones de correos en 1905 condujo a un crecimiento desmesurado de la producción de postales que se prolongó hasta 1918. Aficionados y profesionales se dedicaron a su producción, los últimos para beneficiarse del todavía no demasiado desarrollado sistema de reproducciones en media tinta de los periódicos, y así documentaron incendios, inundaciones, tornados, accidentes ferroviarios, inauguraciones de almacenes, ferias, tormentas, desfiles y la incursión del ejército de los EEUU en México entre 1912 y 1916, en ediciones que iban desde algunas docenas hasta varios miles. (Uno de estos profesionales fue el joven Edward Weston, quien comenzó su carrera en 1906-07 como fotógrafo a domicilio de postales en Trópico, California.) Los aficionados, asimismo, hicieron fotografías de amigos, familiares, paisajes, y casas con un modo directo de hacer que entonces no semejaba ningún estilo pero que a nuestros ojos sí que lo parece. Los adornos extraordinarios de Charles Norman Sladen en su álbum de fotografías de vacaciones (p. 77) representan una apoteosis personal de esta estética amateur, aunque es sorprendente el elevado número de americanos que posee un álbum realizado por sus padres o abuelos hacia 1912 que no desmerece nada en su formalismo. Era una época en la que el medio no sólo parecía al alcance de todos: tampoco se habían escrito las reglas de realización de fotografías, y se fomentaba la experimentación.

Otro artista singular de este período fue Ernest J. Bellocq, cuya obra era bastante desconocida hasta su descubrimiento a cargo de Lee Friedlander en los sesenta. Bellocq era una especie de Toulouse-Lautrec del barrio de la prostitución de Nueva Orleans llamado Storyville, el más grande del país hasta su supresión en 1917, tras una orden del U.S. Secretary of War que prohibía el comercio carnal a cinco millas de cualquier cuartel del ejército y una orden similar del Secretary of the Navy. Los retratos de prostitutas de Bellocq son elocuentes y serios (p. 71) y si hay algo que muestran es la tristeza de las mujeres, muy distinta de todo lo que a menudo se ha escrito acerca del barrio, que también fue, a principios de 1890 el lugar de nacimiento del jazz moderno, el lugar donde tocaron por primera vez Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet y sus antecesores, entre ellos Buddy Bolde y Freddy Keppard. Storyville, asimismo, estaba integrado racialmente, como gran parte de Nueva Orleans durante esta época, un escenario estimulante sin duda, para todos menos para los inquilinos de las *soi-disant* casas de placer. Estos últimos se vieron relegados a la trastienda como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, que también provocó los

mismos efectos sobre el público americano, directamente o no, como la prohibición de bebidas alcohólicas, las enérgicas medidas contra los elementos subversivos y su deportación y el final del despreocupado y venturoso período precedente. En el aire flotaba un nuevo espíritu de conformismo, una ilustración apta de lo que se ve en *The Human U.S. Shield* de Arthur S. Mole y John Thomas (p. 79), una de las numerosas manifestaciones fotográficas del espíritu de equipo de la época.

En 1925 el Presidente Calvin Coolidge anunciaba: "El negocio de América es el negocio,"[2] y así era, aunque podía adoptar formas tan diversas como el contrabando de licores, las relaciones públicas, las estafas de la venta por correo, la realización de películas, el renacimiento de los predicadores ambulantes y el sufrimiento del trabajo en la fábrica. Las fotografías de los años veinte, a pesar de su poca similitud en muchos aspectos, comparten una cualidad icónica, tal vez, en parte, porque todo el mundo buscaba algún tipo de consolidación, y en parte porque todos se habían visto afectados por el auge de los medios impresos, en forma de revistas y periódicos, hasta el punto de buscar una taquigrafía visual más clara y rápida. *The New York Daily News* apareció en 1919, el primero de los periódicos sensacionalistas, de pequeño formato, que enfatizaban el impacto visual sobre el contenido textual e incluso la coherencia; se le denominó "periodismo de jazz." Un año más tarde Condé Nast lanzó *Vanity Fair*, una revista que podía abarcar a Hollywood, la alta costura y James Joyce con el mismo aliento. El retrato de Steichen de Gloria Swanson (p. 125) circuló por sus páginas al igual que sus imborrables imágenes de Greta Garbo y la imagen de Nickolas Muray del posiblemente más famoso jugador de béisbol de todos los tiempos, *Babe Ruth* (p. 124). Si miramos atrás, el *Steamfitter* (Montador de calderas) de Lewis Hine tampoco hubiera estado fuera de lugar aquí (p. 129). A diferencia de sus primeras fotografías de niños trabajadores e inmigrantes en Ellis Island, ésta no es una imagen airada o angustiada, sino una rodeada casi de un halo de glamour, como lo estarían, en la siguiente década, sus imágenes de trabajadores construyendo los pisos superiores del Empire State Building y que, a veces, semejan un ballet aéreo. Su visión del trabajo no sólo es digna, sino heroica, y la belleza anticipa temas que ocuparon a los fotógrafos soviéticos un poco más adelante en esa misma época. Del mismo modo, el *Ide Collar* (Cuello Ide) de Paul Outerbridge de 1922 (p. 122), concebida para un anuncio, podría incluirse sin esfuerzo entre cualquier colección de imágenes realizadas por los fotógrafos alemanes que bebieron de las fuentes de la Bauhaus unos pocos años más adelante. La excitación del dinamismo, la fuerza y la velocidad pueden verse ahora claramente en todo el espectro ideológico, uniendo los instrumentos del capitalismo y sus oponentes en un delirio de modernidad durante un breve período anterior al colapso económico mundial de 1929.

Estas manifestaciones tan dispares, por supuesto, también reflejaron las lecciones del cubismo, absorbido por muchos, incluso de manera inconsciente, hacia 1921. El cubismo, ridiculizado por los críticos durante unos pocos años tras el *Armory Show* de 1913, había encontrado su voz americana no sólo en las pinturas de Joseph Stella y Marsden Hartley, sino también en una amplia variedad de lugares no tan obvios, desde la tira cómica de George Herriman *Krazy Kat y* su misticismo bufonesco enclavado en el desierto de Arizona hasta la polifonía frenética del jazz de Nueva Orleans o el ritmo innovador de las comedias mudas de Charlie Chaplin. La influyente polémica de Gilbert Seldes *The Seven Lively Arts* (1924) barrió con todo, como también el vodevil y lo burlesco, en un fenómeno de aliento único y estrechamente relacionado con la obra de Picasso. El libro no ha soportado el paso del tiempo, pero sus previsiones fueron proféticas. Numerosos artistas americanos llegaron a una conclusión similar: que la geometría mordaz y la simultaneidad y la yuxtaposición discordante que los artistas euroeos tenían que buscar ya estaba al alcance de la mano en las luces de Broadway y las fábricas de Pensilvania e incluso en la Main Street de cada ciudad, que parecían existir en diversas épocas al mismo tiempo.

Muchos americanos tenían que viajar al extranjero para poder ver su país bajo una nueva luz, libre de la distracción de los reaccionarios y cobardes, como el Ku Klux Klan, el Elks Club, y

la American Legion, los besa Biblias que en 1923 juzgaron en Tennessee a un hombre por el crimen de haber enseñado la teoría de la evolución en un instituto. Los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti fueron a México en 1921, tal vez en búsqueda de la aventura y el romance, pero también para aprender cómo mirar las cosas (pp. 107-109), igual que Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald y Gertrude Stein fueron a Francia, T.S. Eliot a Inglaterra y Ezra Pound a Italia. Weston regresó a California antes de que finalizase la década con la nueva ambición de registrar los objetos y los paisajes que le rodeaban con un ojo límpido. De manera similar, el primer fruto de la vida de Hemingway en Francia fue la visión purificada de la vida americana expresada en *In Our Time* (1925). El año 1925, de hecho, fue testigo de una gran producción de obras literarias que apuntaban directamente al corazón de la experiencia americana: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos era un gran lienzo cubista de titulares de periódico, voces de radio y pequeños dramas callejeros; *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald loaba el mito del éxito; *In the American Grain* de William Carlos William reimaginaba la historia americana como un gran collage; *The Making of Americans* de Gertrude Stein rompió en millones de pedazitos una historia familiar. Esta nueva visión era entusiasta, pero también áspera y certera. Así, en estos momentos, cuando Stieglitz bautizó a su última galería An American Place, en 1930, el nombre ya estaba libre de cualquier vestigio de patriotería, pero lleno del espíritu crítico que reclamaba la nación de sus burgueses tradicionalistas.

Por esta época, los fotógrafos americanos habían comenzado a mirar lo que les rodeaba de una manera que mejor sirviera a la cultura popular en toda su integridad, no sólo como fragmentos. Si el *Torso of Neil* (Torso de Neil) de Weston y la *Akeley Motion Picture Camera* (Cámara cinematográfica Akeley) de Strand (pp. 106 y 112) podrían haberse realizado, a causa de su pureza, en Islandia o Australia, no podía decirse lo mismo de la obra de Ralph Steiner, o Walker Evans y Berenice Abbott, empapados de París y de las lecciones de Eugène Atget. Incluso Sheeler, con todo su amor por la construcción americana autóctona y la fuerza de la línea, hubiera evitado recoger el anuncio de tabaco que aparece al lado del granero. Paul Strand podría haberlo hecho; mostró los salones de billar en su serie de la Truckman's House en 1920, pero como detalles formales, no como tema principal. Steiner, por otro lado, convirtió a un enorme anuncio de cigarrillos Camel en el centro de una imagen de 1923. Lo que sucedía, en parte, era el fenómeno descrito y defendido por Gilbert Seldes: la difuminación de la línea de demarcación que separaba la cultura elevada de la vulgar. Podría decirse, por supuesto, que este proceso ya estaba ocurriendo desde hacía tiempo, y que se trataba tan sólo de lo que la gente tardaba en percatarse de ello. ¿Podía considerarse incluso Krazy Kat parte de una cultura popular? Era una tira de cómic, aparecía en un periódico, y sus personajes eran gatos antropomorfos y ratones y perros y gansos; pero, por otra parte, su sentido era cualquier cosa menos obvio, una parábola Zen continua, y su popularidad masiva era tanta que permaneció en las páginas de los periódicos durante décadas porque el mismo William Randolph Hearst era un admirador.

Las películas fueron las que rompieron las convenciones. Casi inmediatamente después de su introducción en los 1890, se consideraron no sólo estúpidas sino activamente vergonzantes. Durante años los cines se concentraron en vecindarios pobres, e incluso si los productores intentaban elevar su tono insertando cuadros en los que figuraban las equivalentes de Sarah Bernhardt, el público seguía prefiriendo las sencillas payasadas telegráficas. D.W. Griffith, después de realizar cientos de cortos de cada género, logró la respetabilidad con sus épicas *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), incluso aunque la primera parezca ahora racista y la última terriblemente ampulosa. La lucha de Griffith, a pesar de todas las virtudes de sus películas, se desarrollaba, al menos en su mente, en el campo del teatro, la literatura y la pintura. Entre tanto, Charles Chaplin empezaba a crear verdadero arte en sus comedias engañosamente fáciles, que no asumían ningún antecedente formal pero que aceptaron como algo lógico el proceso de realización de las películas. El gran público lo entendió perfectamente, al ser más rápidos que los críticos al absor-

ber el vocabulario cinemático de cortes y panorámicas, movimientos de la cámara y zooms, la innata estética moderna de la fragmentación y el collage. Los años veinte presenciaron una efervescencia de talento en las películas, hechas y apreciadas por gente que había crecido con el medio y que no necesitaba excusarse por ello. En la segunda mitad de los años veinte quedaba poca gente que pudiera menospreciar las películas como basura sin cerebro. Ciertamente, entre las películas de la época se encuentran algunas de las más sublimes jamás realizadas: *Greed* de Erich von Stroheim (1924), *The Gold Rush* de Chaplin (1925), *The General* de Buster Keaton (1927), *The Crowd* de King Vidor (1928) y *Sunrise* de F. W. Murnau (1927). Las películas se estaban haciendo demasiado artísticas para su propio bien; el crítico John Grierson afirmó, tras ver una de las primeras películas de Josef von Sternberg: "Cuando un director muere, se convierte en fotógrafo."[3] Justo a tiempo, no obstante, las películas regresaron a la vulgaridad con la introducción del sonido en 1928.

Un año más tarde, la bolsa sufrió un colapso de repercusiones mundiales. De repente, la gente que asistía a la ópera y decoraba sus hogares con bibelots vieneses hubo de conformarse con leer *Spicy Stories* y visitar teatros de variedades cuando podían reunir veinticinco centavos. Las pretensiones de gran parte de la nación se vieron decapitadas por culpa de las circunstancias. Ahora no sólo se hizo posible, sino necesario, que los modernistas apartasen su vista de los maravillosos rascacielos y mirasen abajo, a los puestos de comida rápida que se alojaban en las plantas bajas. Lo popular no sólo se hizo ahora casualmente hermoso en sus fragmentos sino también excitante en su globalidad. Otras fuerzas, asimismo, estaban desarrollándose. Hacia 1927 y 1928 las compañías musicales comenzaron a interesarse por la música nativa de los americanos, y finalmente pusieron al alcance de todos el blues y las canciones *hillbilly* que se habían escuchado durante décadas, e incluso siglos, por primera vez en los treinta años de historia del sonido grabado. También se hizo aparente, en medio de todos los vertiginosos cambios, que el progreso era una calle con dos sentidos, que al tiempo que se fabricaban y construían nuevos y dinámicos artefactos, desaparecían de manera brutal no sólo los trastos inservibles sino también las elocuentes expresiones de la sensibilidad premoderna.

Abbott había llevado consigo este último punto en su regreso a Nueva York, tras haberse expuesto al gran proyecto fotográfico de Atget que describió Francia a principios del siglo veinte, y se dispuso a documentar la ciudad en transición con un celo que acompañaba la construcción y la demolición, los rascacielos y los suburbios, los escaparates y las casas valladas (p. 143). Evans había aprendido a mirar no sólo de los cubistas, sino también de la fotografía autóctona que se hacía durante su juventud. Las dos influencias le proporcionaron un estilo que podía adaptarse a los temas más heterogéneos, y la confianza —y posiblemente una heredada sencillez yanki— para registrarlos de manera decidida y valiente. Su primer obra publicada fue, según parece, *Brooklyn Bridge* (p. 135), que apareció como frontispicio a la primera edición del gran poema de Hart Crane *The Bridge* (1930). Creó su obra más famosa, sin embargo, entre 1935 y 1938 como empleado de la Farm Security Administration.

Tras ser elegido presidente en 1932, Franklin D. Roosevelt hubo de hacer frente a los peores efectos tardíos de la Depresión. La mañana de su nombramiento, el 4 de marzo de 1933, coincidió, por casualidad, con una fiesta nacional obligatoria; el sistema estaba a punto de colapsarse de nuevo. Roosevelt se hizo con las riendas del Congreso y en tres meses había forzado la aprobación de quince nuevas leyes, que establecieron una red sin precedentes de agencias gubernamentales, a las que, a menudo, se referían como "sopa de letras." Entre éstas se hallaba la Federal Insurance Deposit Administration (FIDA), que aseguraba los depósitos de los bancos; la Federal Housing Authority (FHA) que evitaba la ejecución de las hipotecas; la Tennessee Valley Authority (TVA) que construía presas y generaba electricidad en el abandonado valle de Tennessee; la National Recovery Act (NRA), que regulaba los precios y salarios; el Civilian Conservation Corps

(CCC), que dio trabajo a dos millones y medio de hombres en la conservación y reforestación; la Public Works Administration (PWA), que construyó las estructuras del gobierno desde presas y puertos hasta zoos y piscinas; la Works Progress Administration (WPA) que daba trabajo a artistas, escritores, gente del teatro y compositores; y la Farm Security Administration (FSA), que apoyaba los precios de las cosechas, ayudaba a los granjeros con equipamiento, comida y semillas, y, si todo lo otro no bastaba, ayudaba a instalar en otro lugar a las familias de granjeros. El secretario de agricultura Rexford Tugwell, que supervisaba la FSA, instituyó una unidad histórica para aportar documentación sobre las condiciones en las zonas rurales de los Estados Unidos. Bajo la supervisión de Roy Stryker, fotógrafos como Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein, Russell Lee, Carl Mydans y Marion Post Wolcott, entre otros, recibieron listas de los tópicos que se les sugerían (que muchos de ellos ignoraron). Su producción total, al menos según aparece en el archivo de la FSA en la Library of Congress, alcanza las 75.000 copias.

El programa parece que estuvo sujeto de forma constante a la volátil mezcla de los temperamentos de aquellos que formaron parte del mismo. Evans fue, finalmente, despedido, y Lange fue despedida y vuelta a contratar en diversas ocasiones. Todos ellos viajaron muchísimo: Lange se concentró principalmente en California y Arizona, pero también trabajó en Georgia, las Carolinas, y Mississippi, en tanto que Evans recorrió todo el sur, en especial Alabama. Mientras Lange dirigía sus imágenes hacia una intencionada conclusión moral, Evans evitaba establecer ningún juicio y huía de cualquier reminiscencia de didactismo. Algunas de las imágenes de Alabama de Evans en el verano de 1936 tenían un propósito adicional. Él y el escritor James Agee habían recibido el encargo de la revista *Fortune* de hacer una serie de artículos sobre la vida diaria de los granjeros del sur. Durante casi seis semanas vivieron con las familias de Floyd Burroughs, Frank Tengle y Bud Fields. Su trabajo fue rechazado por *Fortune*, una publicación lujosa que se centraba en cuestiones financieras y que más tarde contrataría a Evans como editor asociado, pero en 1941 se publicó una versión ampliada como *Let Us Now Praise Famous Men*. El libro comenzaba con sesenta y una páginas de las fotografías de Evans sin rótulos, seguidas de unas cuatrocientas páginas de la prosa de Agee, melancólica, exhaustiva, apasionada y bíblica en su ritmo. Sólo vendió seiscientas copias en su primer año de publicación, pero una década más tarde ya estaba considerado como una obra clásica de la literatura americana.

Fortune estaba publicada por Henry R. Luce, el editor de *Time*, que en 1936 lanzó *Life*, una revista de imágenes que podría ser deudora de predecesores extranjeros como *Münchner Illustrierte Zeitung* y *The Illustrated London News*, pero que por su gran presupuesto, su optimismo sin fin y su identidad corporativa representaba algo muy nuevo y muy americano. Su tono puede captarse muy bien con un superior ejemplo de los trabajos fotográficos que publicaba, el *At the Time of the Louisville Flood* de Margaret Bourke-White (p. 149), una imagen cuya concisión aforística, su poder exhortador, y su fácil ironía se mezclan inextricablemente. *Life* se especializó en el tipo de imágenes que se emplean para resumir épocas enteras y tradiciones en las historias concentradas, como los numeros libros resumen publicados por Time, Inc. Tras la guerra, tuvo la suerte de contar con los servicios de W. Eugene Smith, un moralista apasionado cuyo método fotoperiodístico requería un compromiso absoluto con sus temas (pp. 196 y 200). Una forma muy diferente de fotoperiodismo era la practicada por Weegee (Arthur Fellig), la cual podría considerarse como la apoteosis del estilo sensacionalista. En las manos de Weegee, este cinismo es tan extremo que casi se convierte en inocente, el equivalente visual de los estilos verbales de los matones de Nueva York que interpretaba James Cagney y aparecía sentimentalizado en las historias de Damon Runyon (pp. 166 y 167).

Con el auge del fascismo en Europa, tuvo lugar una nueva oleada de inmigraciones, principalmente, judíos, izquierdistas y artistas liberales e intelectuales. Entre los fotógrafos que formaron parte de esta oleada estaba la austríaca de nacimiento Lisette Model (p. 161) y el alemán John

Gutmann, cuya vocación fotográfica era, en realidad, una consecuencia de su voluntad de abandonar Europa —era una manera de ganarser la vida en el extranjero (p. 160). Estos emigrantes, inevitablemente, trajeron consigo una sensibilidad afilada por los vientos que prevalecían en la era de Weimar y la sorpresa de encontrarse con la enorme cultura popular y el paisaje de los Estados Unidos. Los emigrantes, en general, pronto encontraron ocupaciones en América, y fundaron The New School for Social Research en Nueva York y el Chicago Institute of Design (originalmente la New Bauhaus); revitalizaron las facultades de instituciones como la University of Chicago y el departamento de física de la Princeton University; y también intentaron, aunque frecuentemente sin éxito, ampliar la producción de los estudios de Hollywood (aunque las películas derrotaron a Bertolt Brecht y Arnold Schönberg, fueron domeñadas por los temperamentos más flexibles de Fritz Lang y Billy Wilder). Otra gran importación, de principios de los cuarenta, fue el surrealismo. André Breton se instaló en Nueva York y Marcel Duchamp regresó al mismo; Max Ernst se labró un camino en Nuevo México e Yves Tanguy en Connecticut. Entre sus manifestaciones más notorias destacaron las exposiciones en la Julien Levy Gallery en Nueva York y las revistas *View* y *VVV*, que iniciaron una especie de diálogo entre las luminarias francesas y sus correspondientes americanos, cuya mejor obra fue, en las cajas de Joseph Cornell y las fotografías de Clarence John Laughlin, un paralelo indígena americano y no un mero acatamiento de órdenes (pp. 175 y 179). La obra de George Platt Lynes, asimiso, tiene su aspecto surrealista, aunque surge a partir del contexto de la danza en Nueva York y el mundo del teatro (pp. 164 y 174) y, por tanto, reflejan la influencia del crítico empresario Lincoln Kirstein, que con anterioridad había guiado al joven Walker Evans. El italiano de nacimiento Frederick Sommer, entre tanto, conoció a Ernst en el sudoeste, y fundó su propia versión del surrealismo en el blancuzco detrito del desierto (pp. 176 y 177).

Todo esto estaba muy lejos de la visión del oeste alimentada y propugnada por Ansel Adams a lo largo de una carrera de más de sesenta años (pp. 117, 120, 121 y 186). El nombre de Adams probablemente resulte más familiar a muchos americanos que el de ningún otro fotógrafo, y logró un afecto auténtico y muy extendido, el equivalente populista de la condición de patrimonio nacional, un mérito que los americanos muy rara vez conceden a un artista. Las fotografías épicas del oeste de Adams evocan un continente virgen de forma creíble e inspiran admiración al tiempo que evitan el sentimentalismo. Ofrecen paisajes tan poco alterados como los de las pinturas de O'Sullivan y Jackson, aunque incluso mientras se fotografiaban, estaban siendo cercados, domesticados, invadidos por turistas, madereros y concesiones mineras. Adams, nacido en San Francisco en 1902, había empezado a fotografiar en Yosemite a la edad de catorce años, y, por lo tanto, su visión era honesta. Tras él, los fotógrafos de paisajes tuvieron que trabajar sobre escalas más pequeñas, como le ocurrió a Paul Caponigro y en cierto modo a Minor White, por ejemplo, o, como en el caso de la escuela que inició Robert Adams, mostrar terrenos viciados, llenos de minas y manchados de casas.

La nueva prosperidad del país después de la guerra también aumentó el número de lectores de las revistas de moda. *Harper's Bazaar* y la edición americana del *Vogue*, antiguamente esclavizada a París y leída tan sólo por los ricos y la gente del negocio, comenzó a despegar en nuevas direcciones bajo la guía de editores arriesgados como Diana Vreeland y Carmel Snow, así como el director artístico de Condé Nast durante tantos años, Alexander Libermann, un escultor modernista nacido en Rusia y formado en París. Entre las contrataciones más decisivas destacan las de Irving Penn y Richard Avedon. Ambos habían estudiado diseño con el muy influyente fotógrafo Alexey Brodovith (más tarde director de *Harper's Bazaar*). La coincidencia de las carreras paralelas de Penn y Avedon ha provocado que en muchas ocasiones se les analice juntos, una desafortunada tendencia que enmascara sus actitudes tan personales. Podría decirse, en pocas palabras, que allá donde Avedon en su trabajo de moda era luminoso y expansivo, Penn era concentrado y nebuloso.

En cualquier evento, se establecieron en posiciones opuestas, que vinieron a determinar el campo en el que la fotografía de moda se desarrollaría en los cincuenta y los sesenta. La impresión popular de los cincuenta, basada en la imaginería del período, como aparece en revistas tan pictóricas como *Collier's* y *The Saturday Evening Post* y también en la televisión, es la de un período seguro y aburrido, contenido bien por la represión bien por la satisfacción general. La fotografía de la postguerra, sin embargo, actúa como correctivo de este cliché, empezando con el coche de carreras de Ted Croner, fotografiado a finales de los cuarenta, un icono apropiadamente ambiguo (p. 218). El gran automóvil americano, la sinécdoque preponderante del país de la vida fácil y el dinero, se transforma aquí en una mancha espectral que invoca la muerte del caballo esquelético. También en confrontación con las ideas más comunes sobre cómo vivir la vida, por ejemplo, se encuentran los frenéticos habitantes de los suburbios de Dan Weiner y los adolescentes espectrales de Bruce Davidson, al igual que, aunque en diferente manera, las familias afro-americanas de Leon Levinstein y los niños de Roy DeCarava, fotografiados en una época en la que los negros americanos aparecían hasta en la prensa más liberal como símbolos o focos de las controversias (p. 205). Donde podemos ver los míticos cincuenta es en *Hot Shot East Bound at Iager, West Virginia* (Rápido al este en Iager, West Virginia), de O. Winston Link, una fotografía que —en su deliberada iluminación teatral y su imagen de pantalla cinematográfica— es un dulce cien por cien (p. 232). Su aura de expectación simultánea y nostalgia la convierte en una especie de apoteosis de la imaginería deseada de la década.

Todo esto explica en parte el recibimiento que se le dispensó a *The Americans* de Robert Frank —el libro seminal de fotografía de la década— tras su publicaciónen los EEUU en 1959. Frank, que llegó a los Estados Unidos procedente de Suiza en 1947, viajó por todo el país en 1955 y 1956, subvencionado por la Guggenheim Foundation Fellowship. (Estas becas habían sido una de las principales fuentes de apoyo económico de los fotógrafos desde que Weston se convirtiera en el primer profesional que recibió una en 1937, y así han continuado hasta nuestros días.) Hizo fotografías por todos los rincones de la nación, de diversos temas, incluyendo ciudadanos de todos los estamentos de la vida. En sus imágenes había pobreza, degradación y dignidad, soledad y alegría, juventud y vejez, blancos y negros, respetabilidad y su opuesto. Cuando salió fue puesto en la picota. Las revistas de fotografía, entre otras, publicaron críticas que hablaban de "una objetividad tergiversada," clamaban que estaba "desfigurado por la amargura, el despecho y la estrechez de prejuicios," la llamaron "un triste poema de la gente enferma."[4] Eran razones formales para este vitriolo: ninguna imagen era perfecta y redonda, nada en ellas estaba fijado o definido y todo era provisional, indeterminado. No se planteaba ningún momento decisivo; sólo se ocupaba de los momentos en sí. Pero seguramente, esta reacción debía parte de su virulencia al hecho de que las imágenes eran casi todas las cosas innombrables que aparecían en la maleza de detrás de los carteles de la vida americana. Incluso las imágenes que hablaban de prosperidad, ceremonia y familias capturaban esas cualidades en instantes sin composición. El libro no era un ataque, pero se negaba a ser confortante. En cierto modo, en la hora de su mayor poderío, la nación americana necesitaba desesperadamente ser tranquilizada.

El libro no sólo se convirtió en un clásico, se convirtió en un hito. La introducción a la edición americana fue escrita por Jack Kerouac (se publicó con anterioridad en Francia, con un largo texto introductorio recopilado por el poeta Alain Bosquet.) Tal vez no se tratara de la mejor pieza escrita por Kerouac, pero coincidía con el crítico al denominar poema al libro, y como tal aliado en la búsqueda de la libertad real, la verdad y la espiritualidad que perseguían los Beat. La posterior colaboración de Frank con los Beat incluyó la extraña película de 1960 *Pull My Daisy*, que resulta ser, no obstante, una de las más espontáneas películas jamás realizadas. A pesar de que en los cincuenta se produjo un florecimiento del cine independiente y de vanguardia en América, fueron muy pocos los fotógrafos que trabajaron en ellas. La escasa tradición de películas realizadas

por fotógrafos en los Estados Unidos comienza con Sheeler y Strand y su extraordinario film, aunque poco conocido, *Manhatta* (1921), un documental panorámico de Nueva York acompañado de los poemas de Walt Whitman. Ralph Steiner dirigió un documental de Pare Lorentz para la FSA *The Plow That Broke the Plains* (1936) e hizo H_2O (1929) y *Pie in the Sky* (1934), éste último en colaboración con el joven Elia Kazan. Helen Levitt, junto a Janice Loeb y James Agee, hizo *In the Street* (1952), que supuso una exitosa traslación a la gran pantalla de sus fotografías, y los diversos cortos documentales de Rudy Burckhardt, iniciados en 1940, también recuerdan en parte a sus fotografías (pp. 145 y 155). En 1948 Weegee produjo *Weegee's New York*, una curiosa película de dos partes desiguales, la primera una mirada mentecata y voyeurística pero entretenida a Coney Island, y la segunda un aburridísimo mosaico de imágenes nocturnas de la ciudad tomadas con filtros y lentes distorsionadoras. El único fotógrafo de relieve que realizó la transición al cine comercial fue Gordon Parks. Tras más de veinte años en la plantilla de *Life*, Parks dirigió la versión del libro de sus hijos *The Learning Tree* (1968) y después escribió y dirigió *Shaft* y *Shaft's Big Score* (1971 y 1972).

Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta la fotografía americana se vio impregnada de un nuevo escepticismo. Padecía un cambio generacional, y entre otras cosas, los más jóvenes ya se habían saturado de imágenes fotográficas. La televisión, ya por entonces, estaba al alcance de todo el mundo en los Estados Unidos, y la primera generación que creció con ella fue también la primera que rechazó su dudosa autoridad. El período también se caracterizó por presentar demasiada información y un empacho de acontecimientos. Si miramos hacia atrás, podría decirse que en la primera parte de los cincuenta fueron pocas las cosas que ocurrieron; incluso la Guerra de Corea pareció evaporarse, al menos para aquellos que no fueron reclutados. Las cosas comenzaron a cambiar más tarde, con la crisis del Canal de Suez en 1957, y el aplastamiento del movimiento de liberación en Hungría en 1968, y, por fin, el lanzamiento del primer Sputnik, que despertó todo un complejo de temores en América. Tras la elección de John F. Kennedy como presidente en 1961, se sucedieron los acontecimientos a un ritmo de vértigo. El movimiento por los derechos civiles, que se había formado desde la integración forzosa de la escuela Central High School para blancos en Little Rock, Arkansas, en 1957, consiguió su máximo esplendor bajo el liderazgo del Reverendo Martin Luther King, Jr. En todo el sur, pero en especial en Alabama y Mississippi, las marchas, sentadas y campañas para el registro de votantes eran muy comunes, y, a menudo, se veían acompañadas de la intervención de grupos racistas y la policía. La fallida invasión de Cuba a cargo de exilados apoyados por América en 1961 se vio seguida de un conato de guerra después de que los soviéticos construyesen una planta de misiles en la isla que se descubrió a finales de 1962. El programa espacial de los Estados Unidos arrancó con firmeza tras su primera misión tripulada en 1961. De manera casi invisible se inició la Guerra de Vietnam, cuando los asesores americanos lograron el permiso para responder al fuego con fuego en 1962 y, en 1963, ya se enviaron numerosas tropas. El 22 de noviembre de ese mismo año, el presidente Kennedy fue asesinado en Dallas.

Mientras todo esto tenía lugar, la cultura americana se veía sumida en una crisis. Hollywood, que había florecido artísticamente durante los cincuenta, aunque fueran muchos los que predijeran su muerte como resultado del auge de la televisión, con películas atípicas como *Johnny Guitar* de Nicholas Ray y *Rebel Without a Cause*, *Touch of Evil* de Orson Welles, *Some Like It Hot* de Billy Wilder y *North by Northwest* de Alfred Hitchcock, inauguró la nueva década con la traumática *Psycho* de Hitchcock y después pareció replegarse y expirar. La música popular era insípida, e incluso el jazz pasaba por un difícil período de transición. Tampoco en literatura pasaban demasiadas cosas, con la única pero impresionante excepción de la extraña y desalentadora novela de Thomas Pynchon, *V.* El único campo en el que pasaban cosas era en el de las artes plásticas. La obra de Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquiest y sus contemporá-

neos más mayores como Robert Rauschenberg y Jasper Johns era capaz de impactar a la burguesía; tal vez, se tratase de la última ocasión en que este cuerpo reaccionario se veía sorprendido y se preocupaba de mostrar su confusión. El arte pop, entre muchos otros logros, devolvió a la cultura americana su propia vacuidad de forma alterada, transformando sus imágenes más vacías de manera excitante y certera.

Era ésta una poderosa estrategia no demasiado alejada de la de Robert Frank, y por aquel entonces, los fotógrafos más jóvenes ya podían ver la conexión. Las escenas callejeras de Garry Winogrand, las multitudes en el zoo, y las construcciones que se habían alzado durante la última mitad de la década anterior, eran retratos perfectos de una sociedad sorprendida y afectada, que vagaba entre estructuras públicas sin ningún destino cierto (pp. 227 y 245). La sombra implacable de Lee Friedlander intentó demostrar su propia existencia, y sus inquietantes y silenciosos paisajes urbanos semejaban imágenes de un país abandonado (p. 242). Entre tanto, Diane Arbus, retrataba a los últimos humanos. Su gente era aquellos que August Sander, al final de su exhaustiva tipología de la humanidad, no pudo ni siquiera imaginarse. Eran el producto final y concluyente del siglo veinte, los herederos del progreso, la guerra, el comercio, la cultura de masas y todo lo demás. Si nadie los había visto con anterioridad, tal vez, era porque aún no existían (p. 237).

Si de verdad había algo lejos de esta esfera, había de encontrarse en la naturaleza, seriamente amenazada y en grave peligro. El libro más vendido en 1962 —no ficción— fue *Silent Spring* de Rachel Carson, el primer grito de aviso que se escuchó en América acerca del peligro que la tierra corría, y ese mismo año *In the Wilderness Is the Preservation of the World* de Eliot Porter se convirtió en uno de los libros fotográficos más vendidos en toda la historia de la nación. Hubieron de pasar muchos años para que causaran un efecto práctico, y, sin embargo, no puede decirse que se adelantasen a su época, ya que el abuso y la polución del medio ambiente ya se encontraban en un avanzado estado. Quizá, el uno anulaba al otro o, tal vez, los consumidores que pagaban su dinero creían que esa acción se convertía en un rito mágico que lo arreglaría todo.

Podría parecer que la América del siglo veinte fue inventada por sus fotógrafos, que cada instantánea era no sólo un recuerdo, sino también una predicción, o un decreto. Es difícil imaginarse la historia del siglo sin estas fotografías, incluso aunque su relación directa con la historia —guerras, sequías y modas— no siempre sea obvia. Los Estados Unidos se han construido con imágenes, y poseen un bagaje de iconos fotográficos al que recurren cuando no se sienten seguros de su identidad. La bandera en Iwo Jima, Marilyn Monroe sujetándose la falda mientras la corriente de aire se la levanta, Neil Armstrong paseando por la luna, la madre emigrante de Dorothea Lange... estos son los tótems de la nación americana. La historia que recogieron ha penetrado estas fotografías, y allí permanece suspendida. El curso de la fotografía en los Estados Unidos se ha involucrado, al menos en el siglo veinte, en una relación con esta religión cívica que ha variado constantemente de la aceptación al rechazo, el desafío y la despreocupación. La nación, poco a poco, ha aprendido a absorber todas las imágenes fotográficas, y a todas les ha conferido el mismo estatus de ciudadanía. A la fotografía, el arte más democrático por naturaleza , no le queda otra opción que aceptarlo.

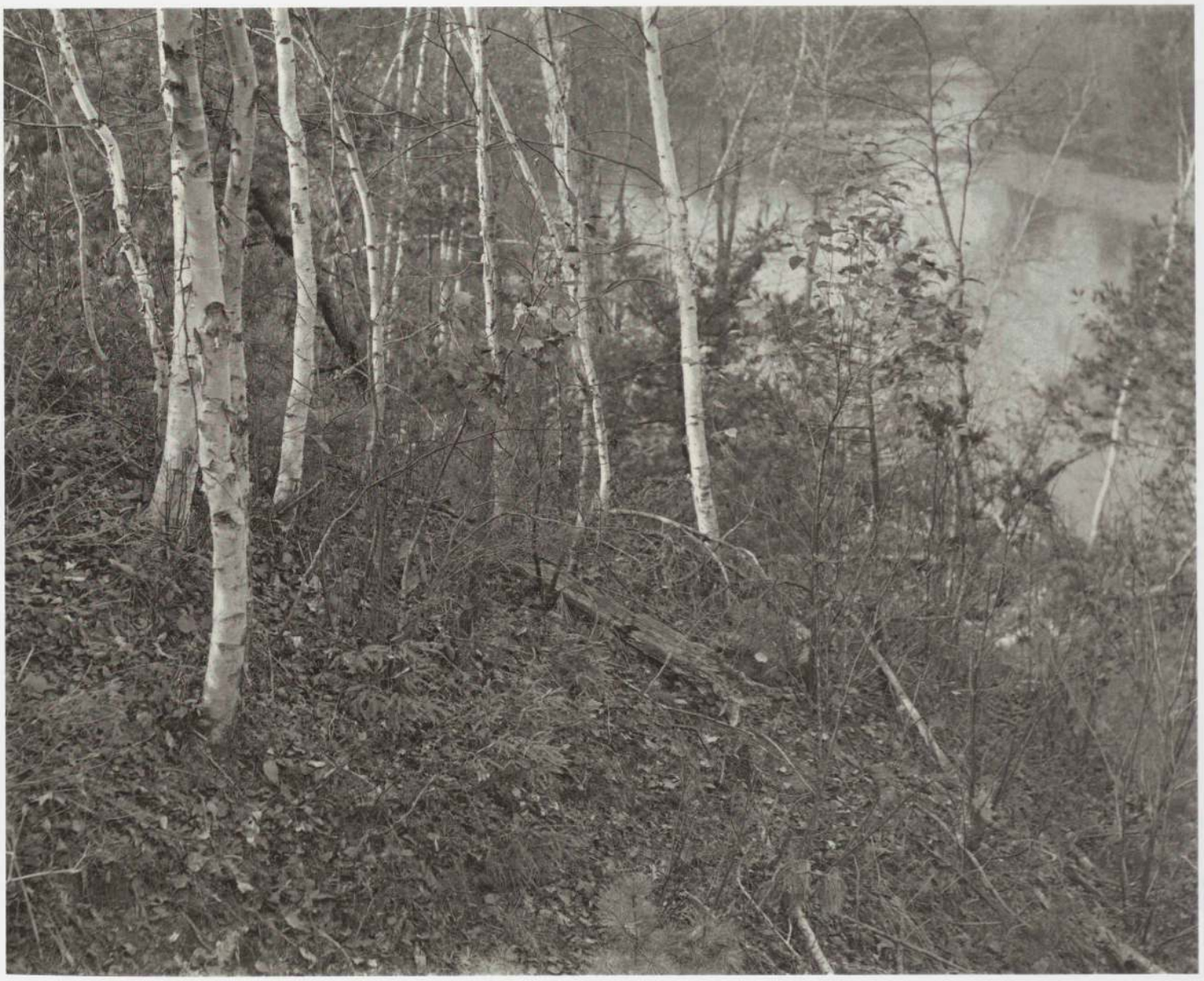
Notas

1. Citado en John Szarkowski, *Photography until Now* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1989), p. 144.

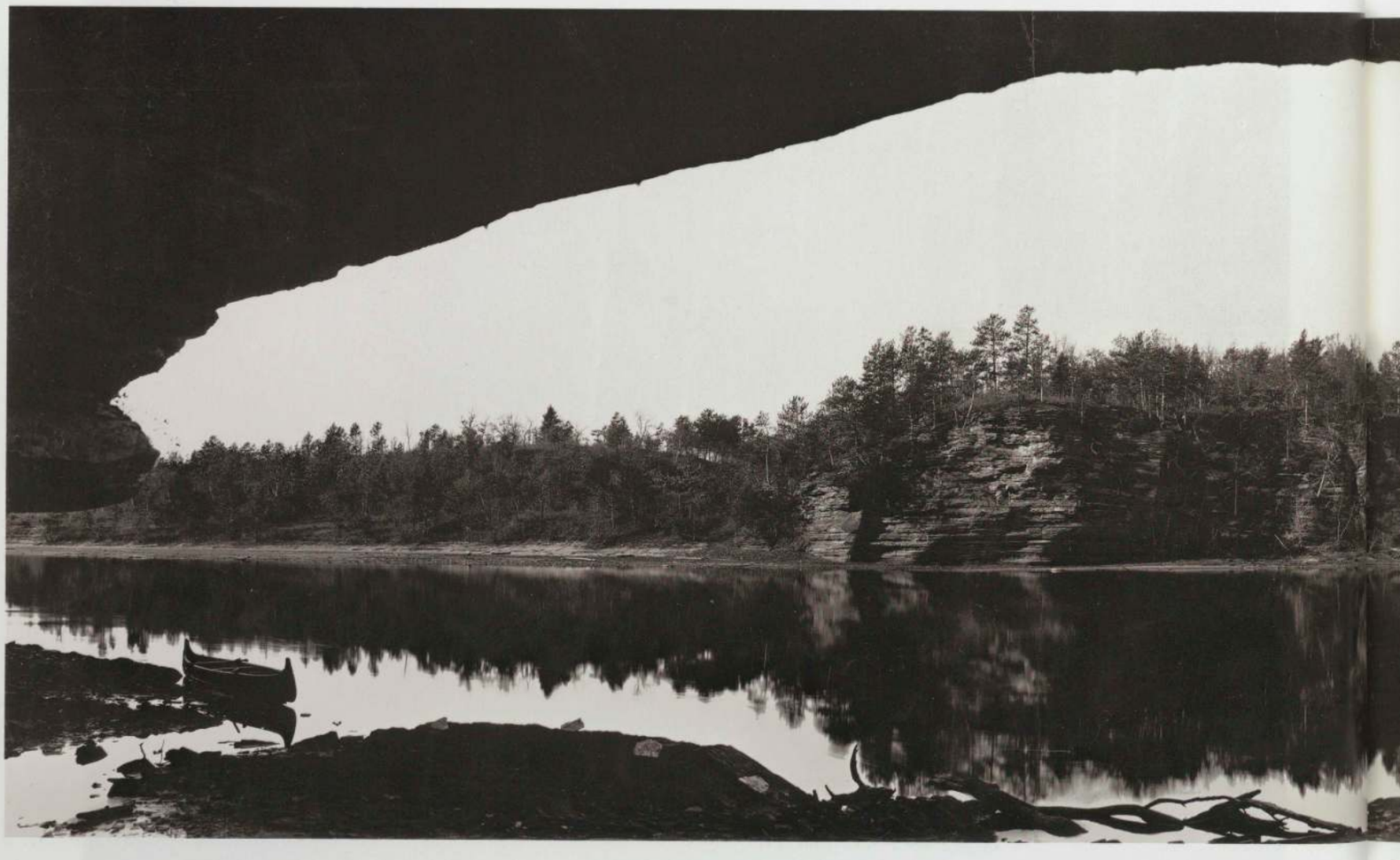
2. Citado en Webster's *American Biographies* (Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1984), p. 221.

3. Citado en Andrew Sarris, *The Films of Josef von Sternberg* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), p. 13.

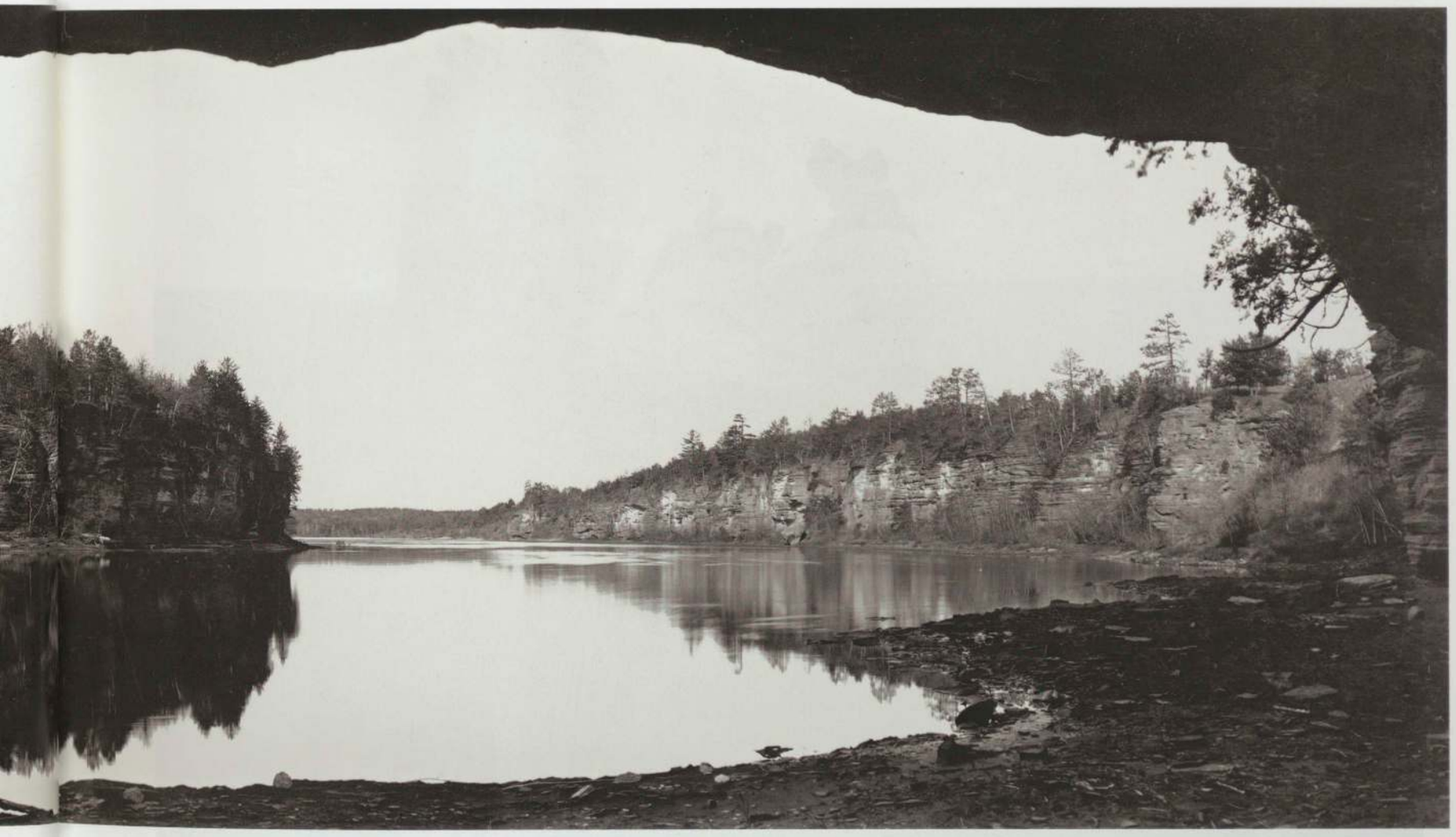
4. Citado en John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1978), p. 19.



William B. Post. *Aspens*. c. 1905



Henry Hamilton Bennett. *Panorama from the Overhanging Cliff, Wisconsin Dells.* 1897–98



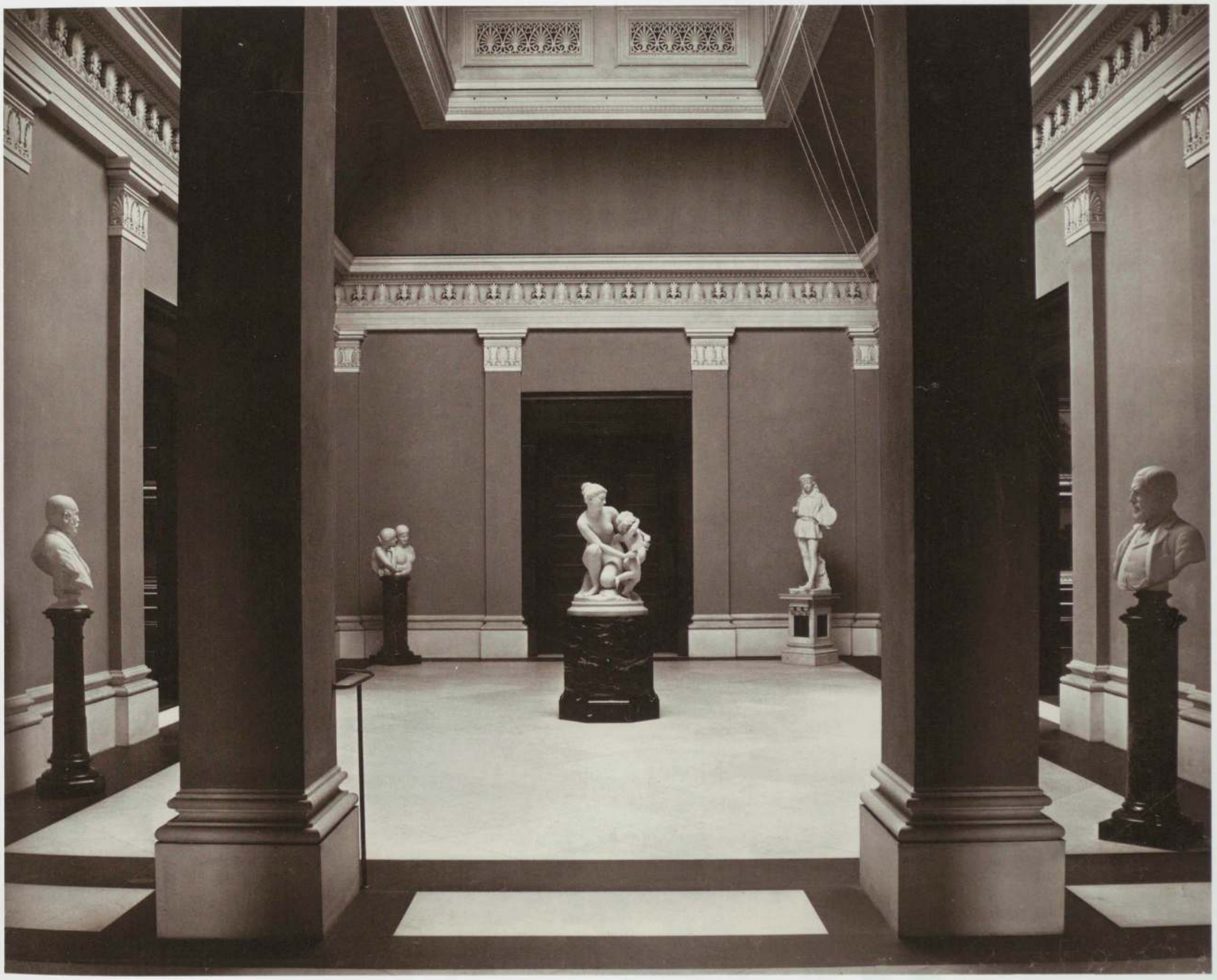
Edward S. Curtis. *Watching the Dancers—Hopi*. 1906

Erwin E. Smith. *Mounting a Bronc*. c. 1910

Adam Clark Vroman. *"Pueblo of Zuni" (Sacred Shrine of Taäyallona)*. 1899

Clifton Johnson. *Barred Door, Rocky Hill Meeting House*. c. 1910

William H. Rau. *Picturesque Susquehanna Near Laceyville*. 1891–92



Henry Hamilton Bennett. *Layton Art Gallery, Milwaukee, Wisconsin*. c. 1890

Edwin Hale Lincoln. *Thistle*. 1893–1907

Frances Benjamin Johnston. *Stairway of Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia*. 1899–1900

L. S. Glover. *In the Heart of the Copper Country, Calumet, Michigan.* 1905

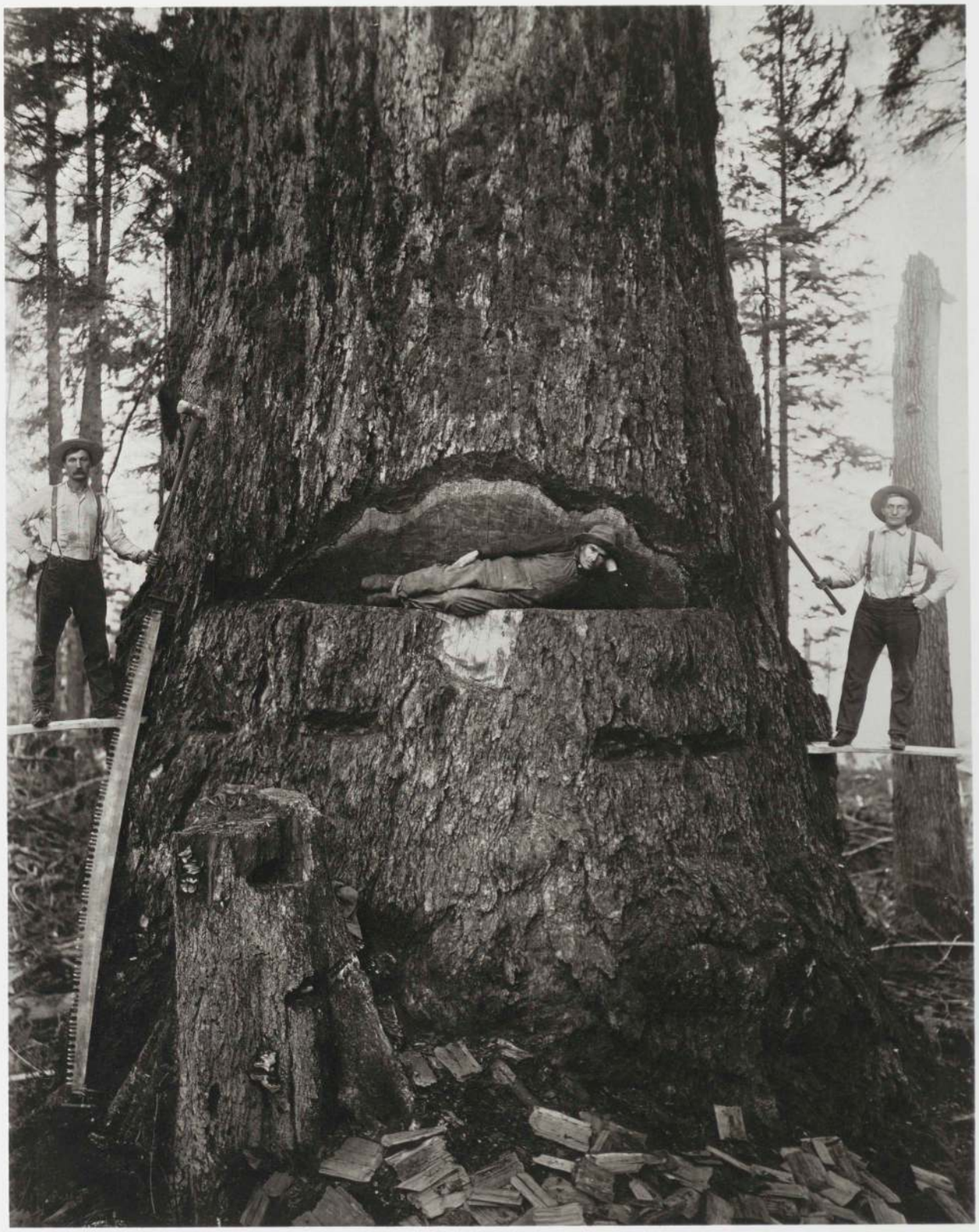
Charles H. Currier. *Kitchen in the Vicinity of Boston, Massachusetts*. c. 1900

Ernest J. Bellocq. Untitled. c. 1912

Arnold Genthe. *Chinatown, San Francisco.* 1896–1906

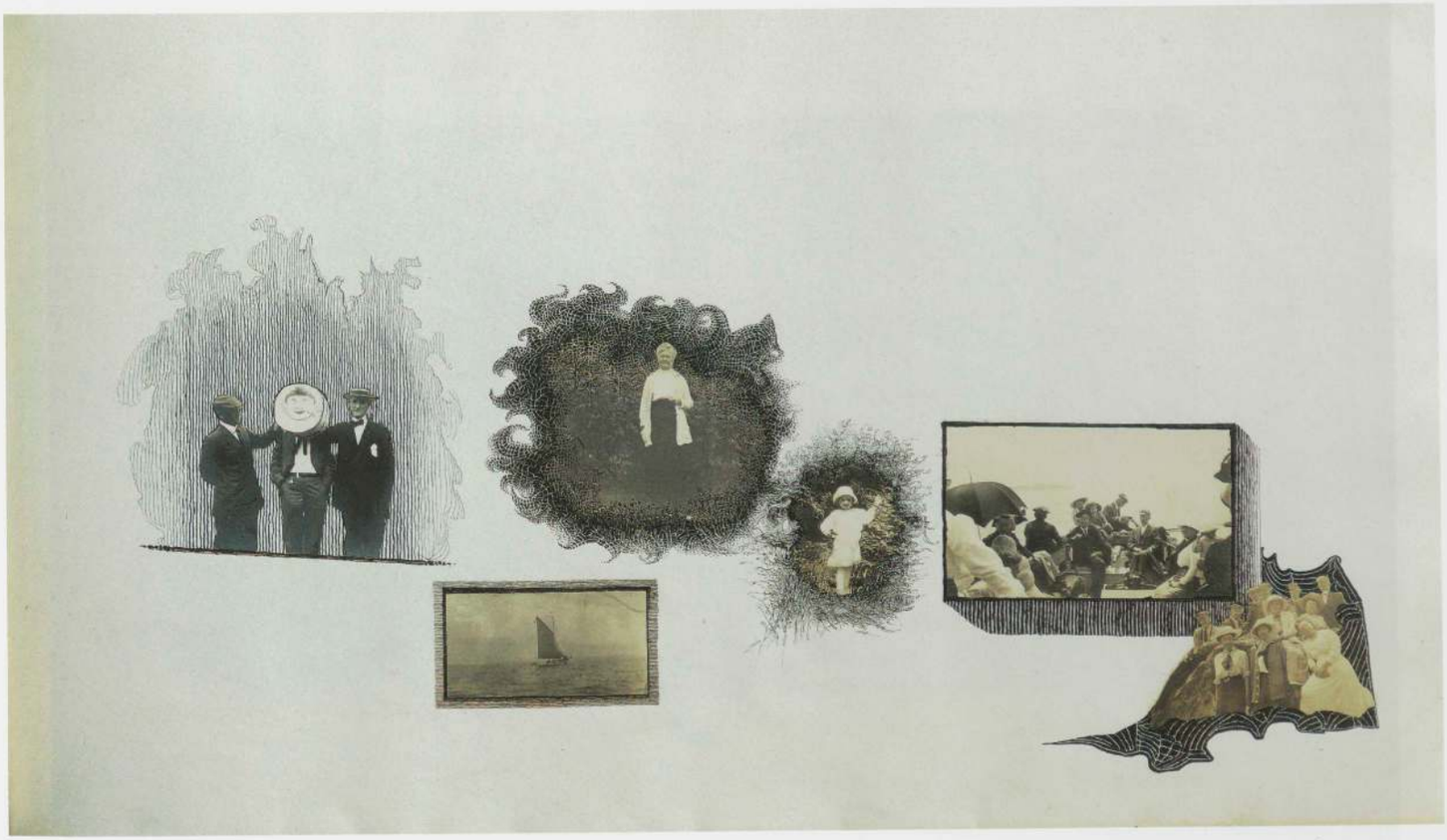
Jacob Riis. *Bandits' Roost, 59½ Mulberry Street*. c. 1888

Lewis W. Hine. *Coalbreakers, Pennsylvania*. 1910–11



Darius Kinsey. *Felling a Fir Tree, 51 Feet in Circumference*. 1906

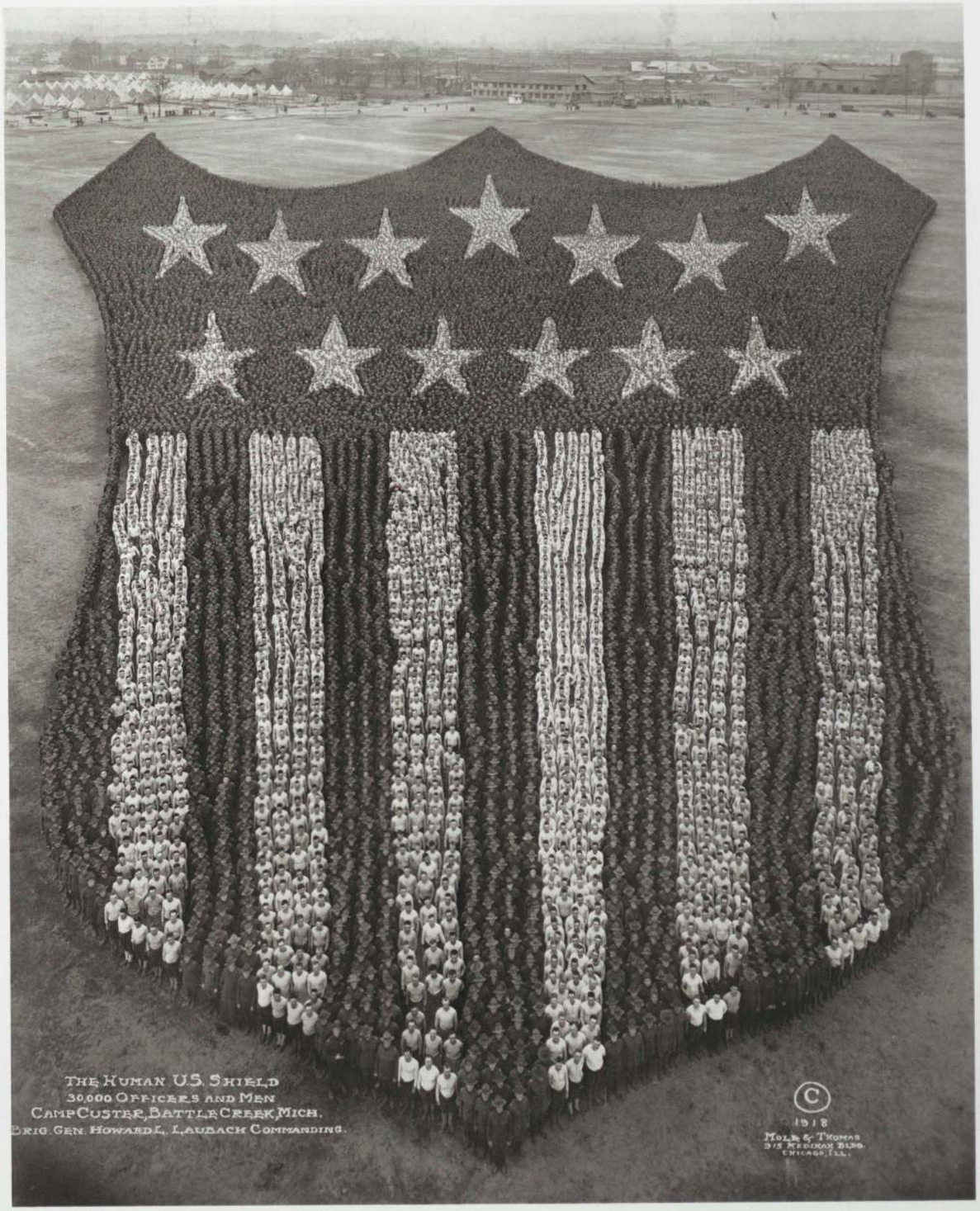
Willard Worden. *Market Street, San Francisco*. April 18, 1906



Charles Norman Sladen. Page from a personal album titled "July 1913," made at Great Chebeague Island, Maine. 1913

Photographer Unknown.

Seventh Avenue, 42nd and 43rd Streets, New York City. View, Facing North, Along West Side of Seventh Avenue, Showing Sidewalk Conditions. 1914



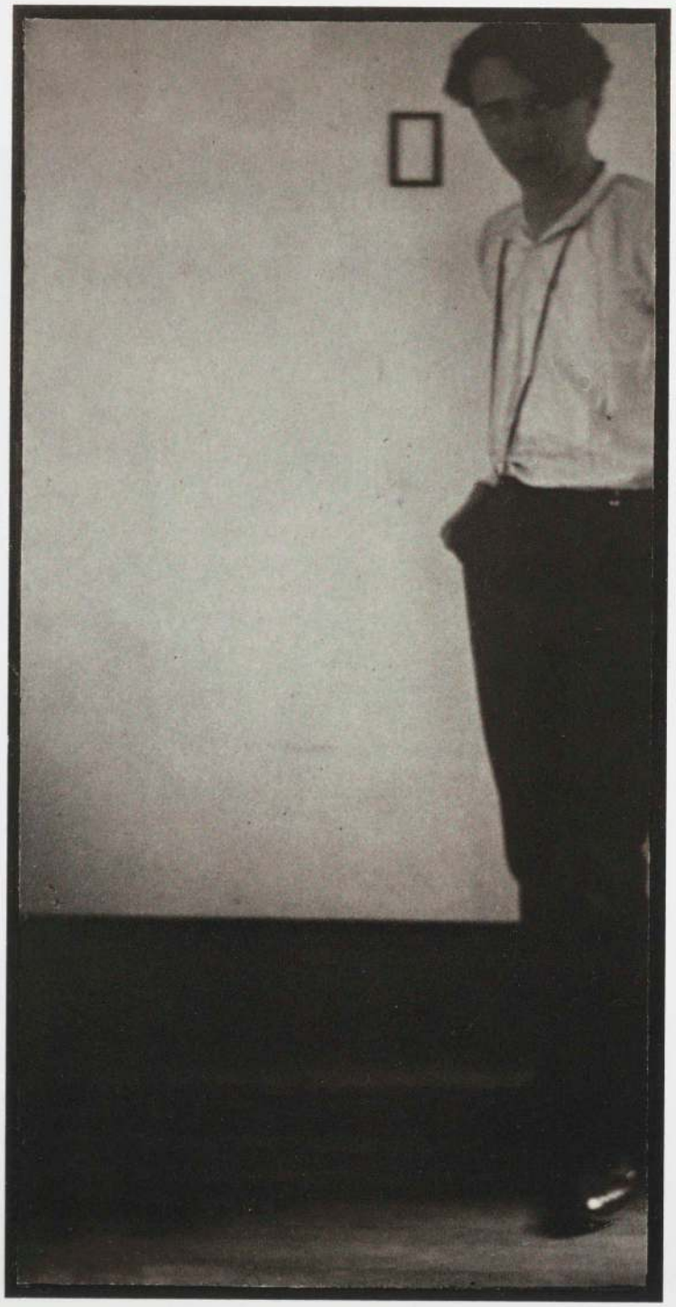
Arthur S. Mole and John D. Thomas. *The Human U.S. Shield: 30,000 Officers and Men. Camp Custer, Battle Creek, Michigan.* 1918

Photographer Unknown.

Seventh Avenue, 42nd and 43rd Streets, New York City. View, Facing North, Along West Side of Seventh Avenue, Showing Sidewalk Conditions. 1914

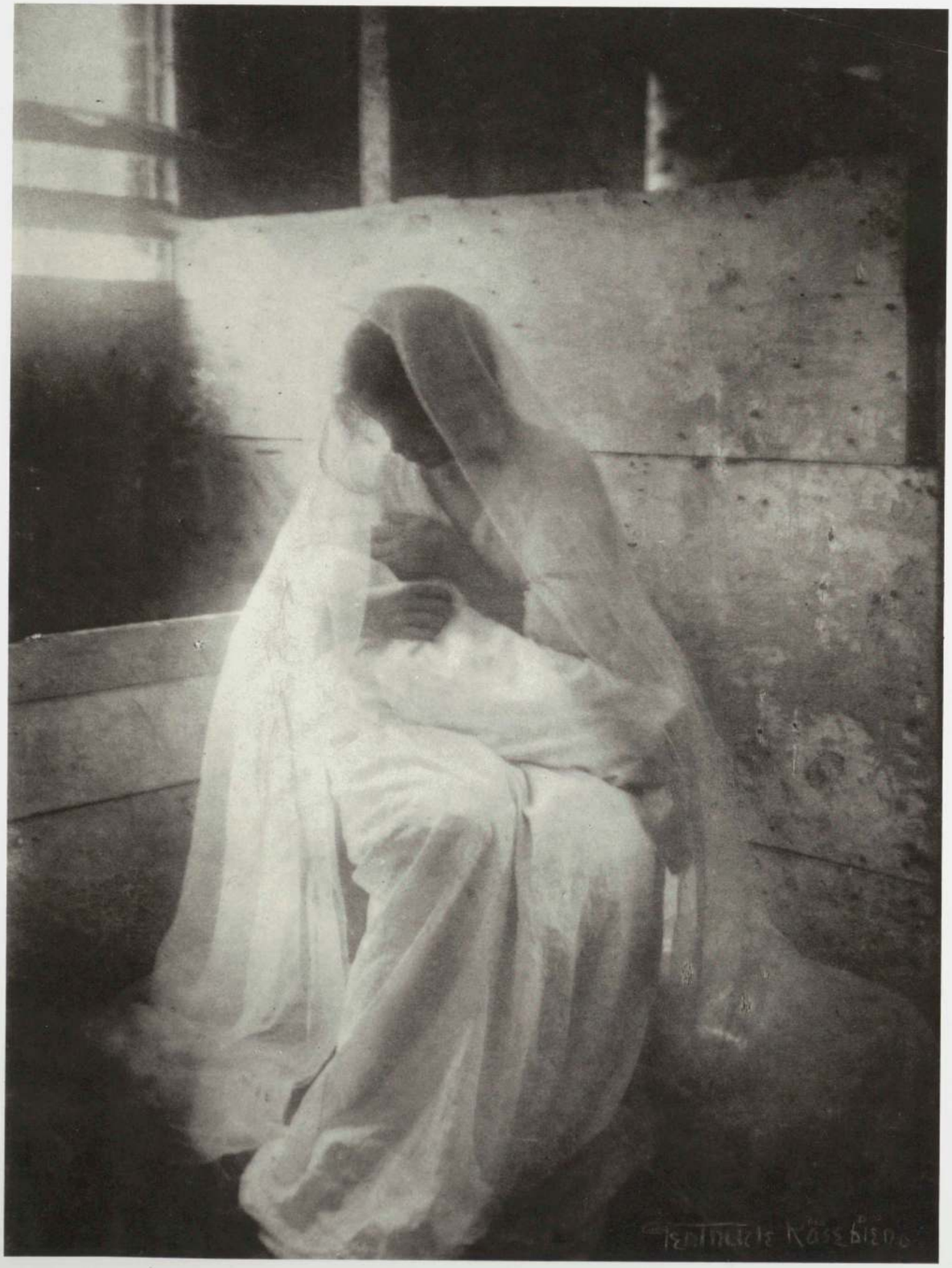
Arthur S. Mole and John D. Thomas. *The Human U.S. Shield: 30,000 Officers and Men. Camp Custer, Battle Creek, Michigan.* 1918

Edward Steichen. *Moonrise—Mamaroneck, New York*. 1904



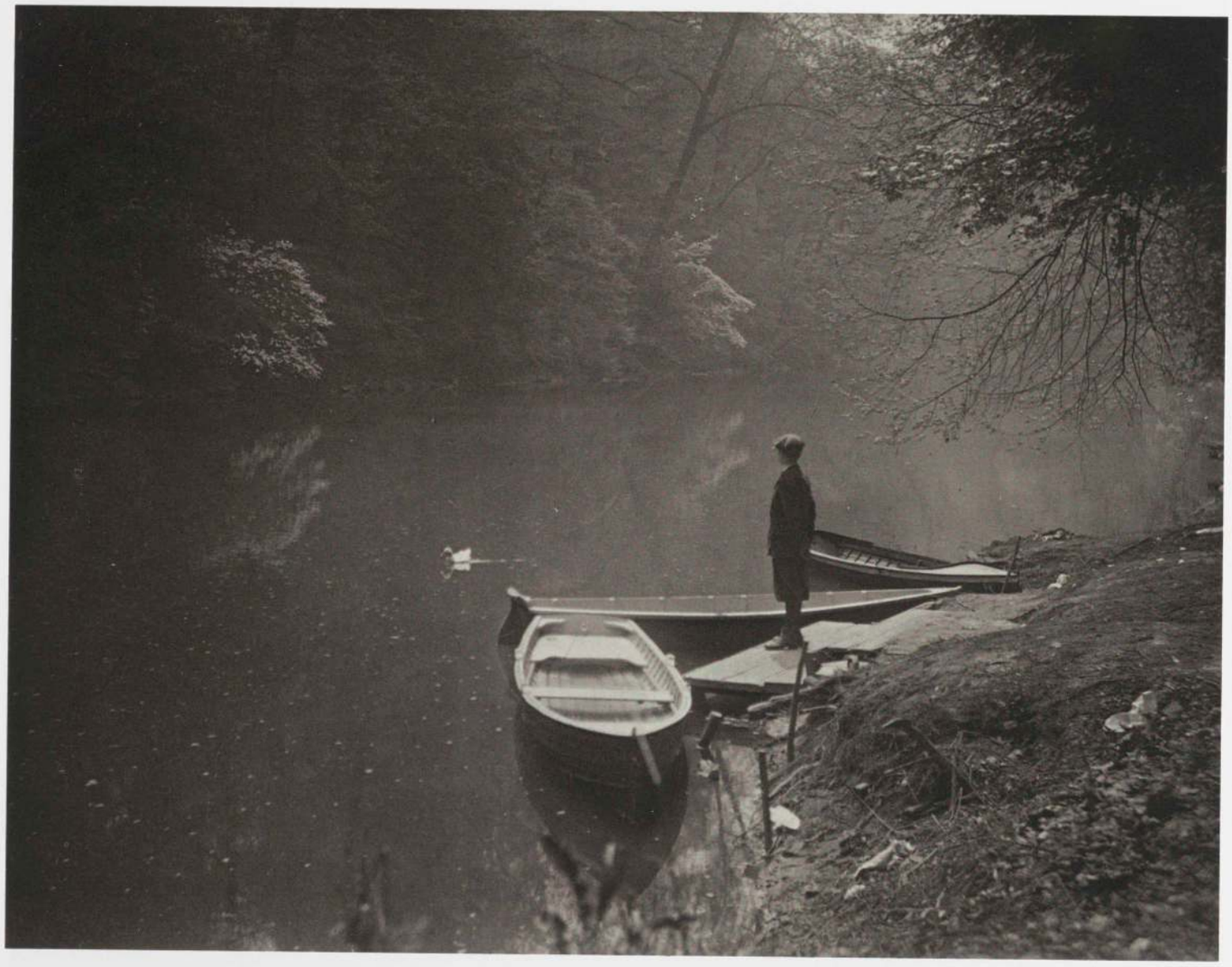
Edward Steichen. *Self-Portrait, Milwaukee*. 1898

Alfred Stieglitz. *Flatiron Building*. 1903

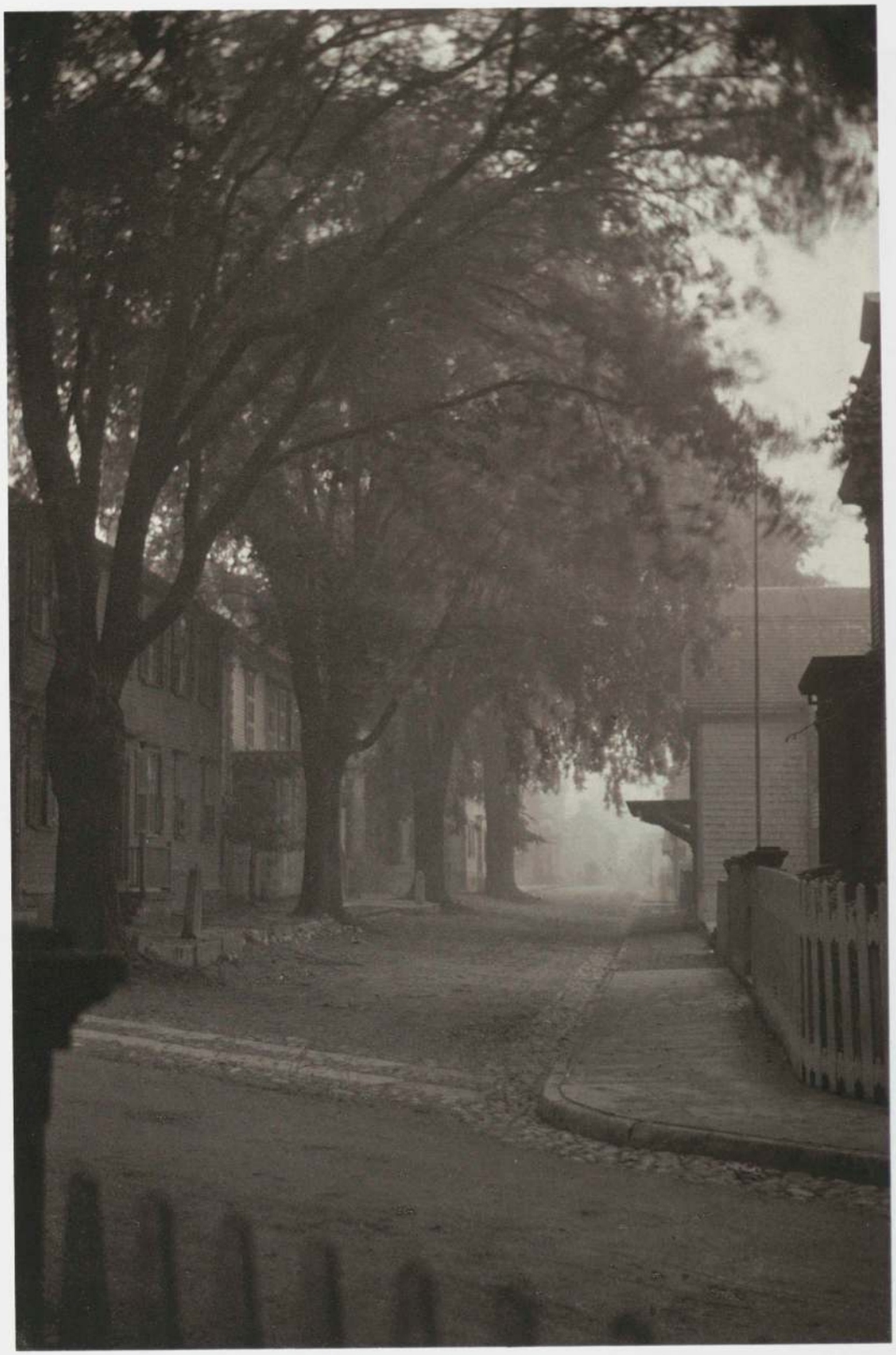


Gertrude Käsebier. *The Manger*. 1899

Edward Steichen. *Midnight — Rodin's Balzac.* 1908



John G. Bullock. Untitled. c. 1910



Clarence H. White. *New England Street*. 1907

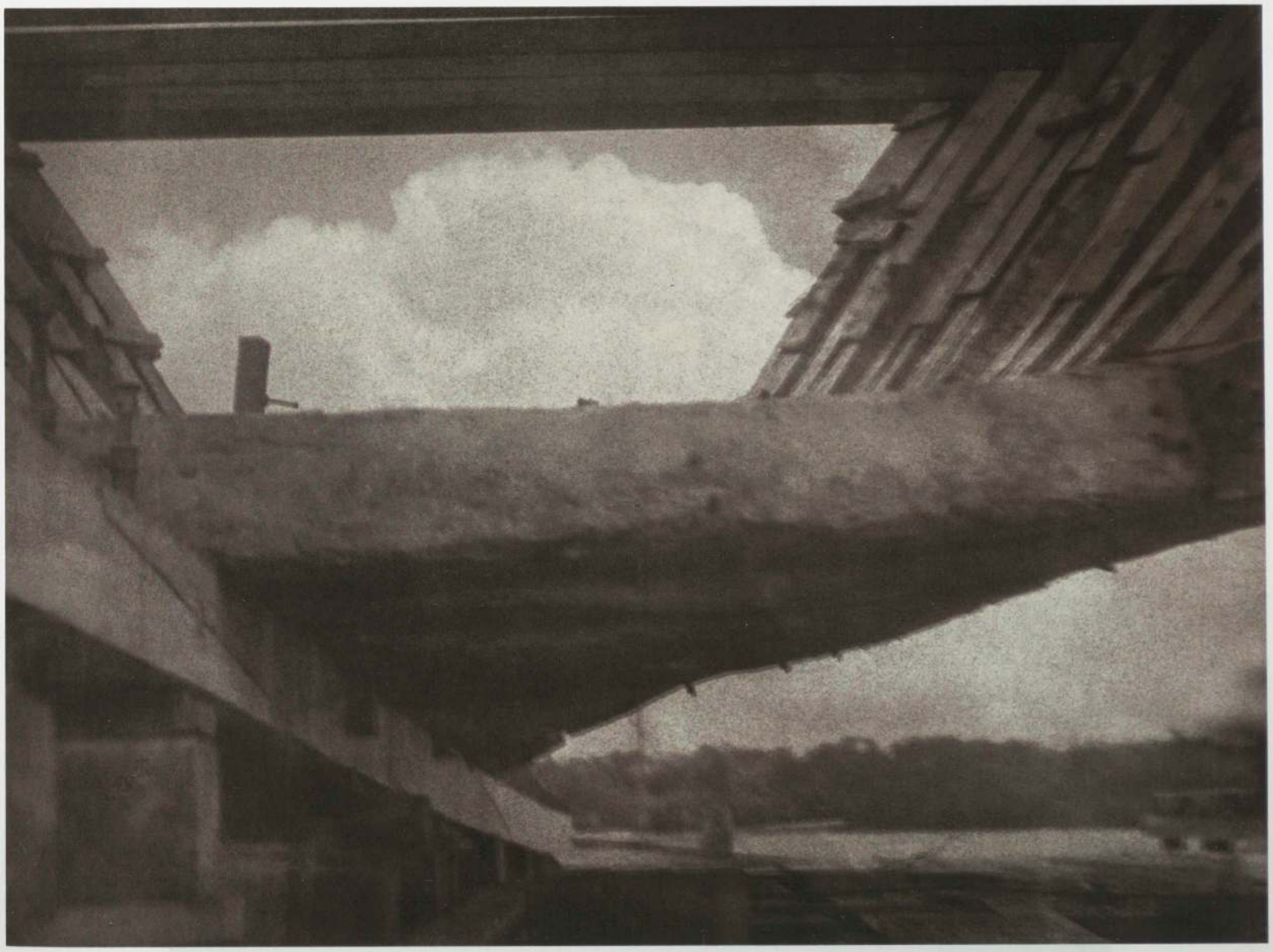
Gertrude Käsebier. *The Road to Rome*. 1903

Clarence H. White. *Mrs. Clarence H. White*. 1906

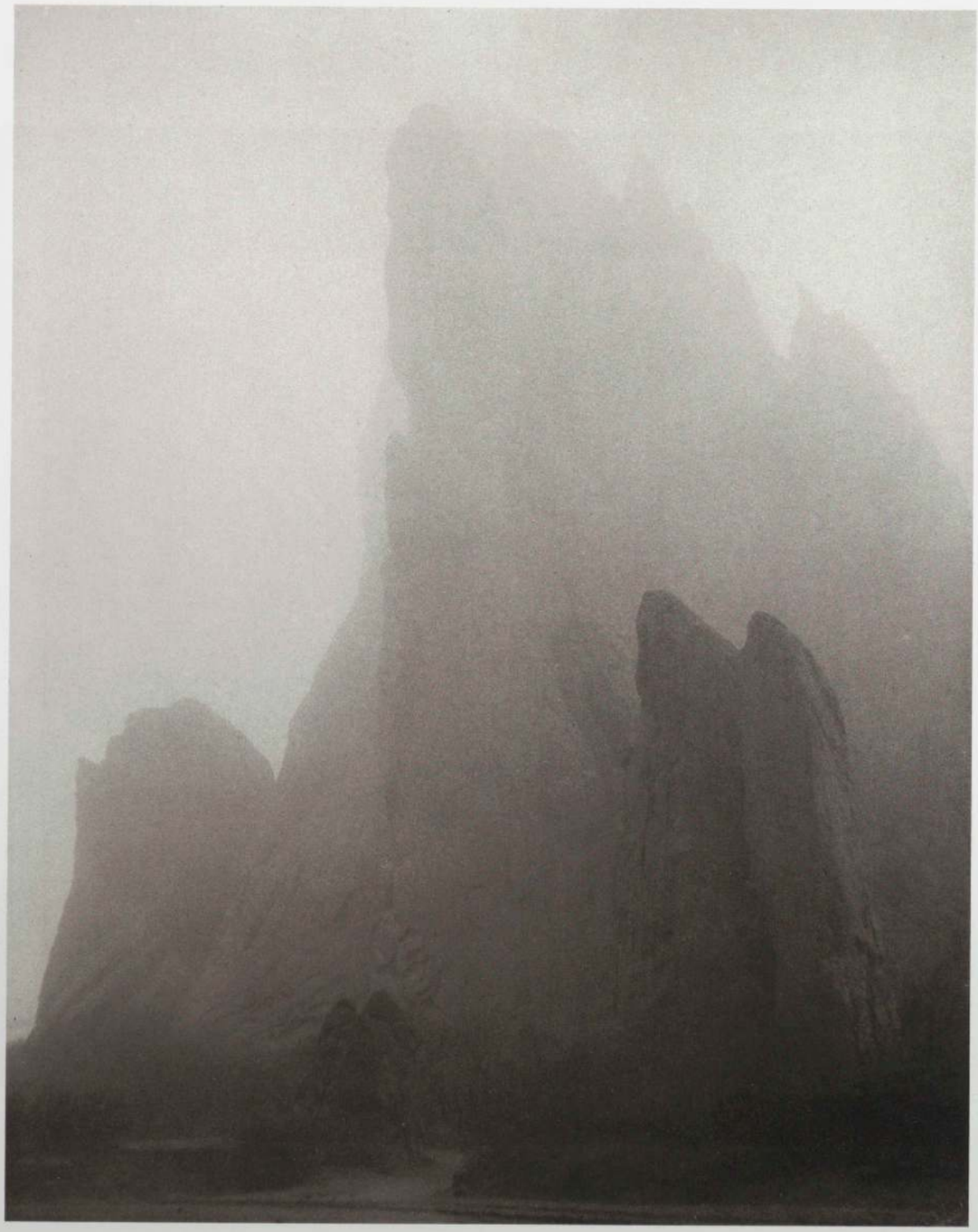
George H. Seeley. *Winter Landscape*. 1909

Alvin Langdon Coburn. *Grand Canyon*. 1911

Alfred Stieglitz. *The Mauretania*. 1910

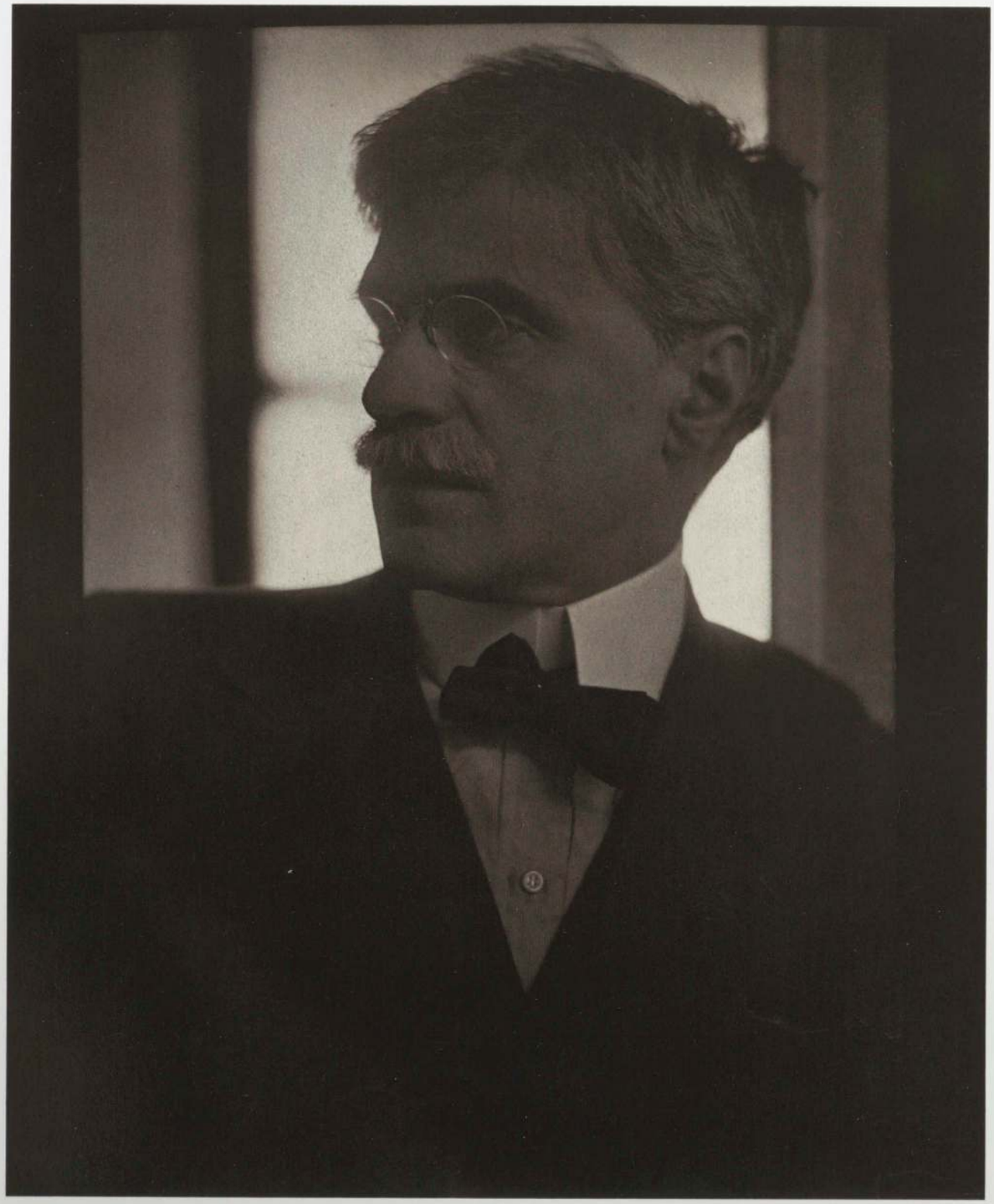


Clarence H. White. *The Skeleton of the Ship, Bath, Maine*. 1917



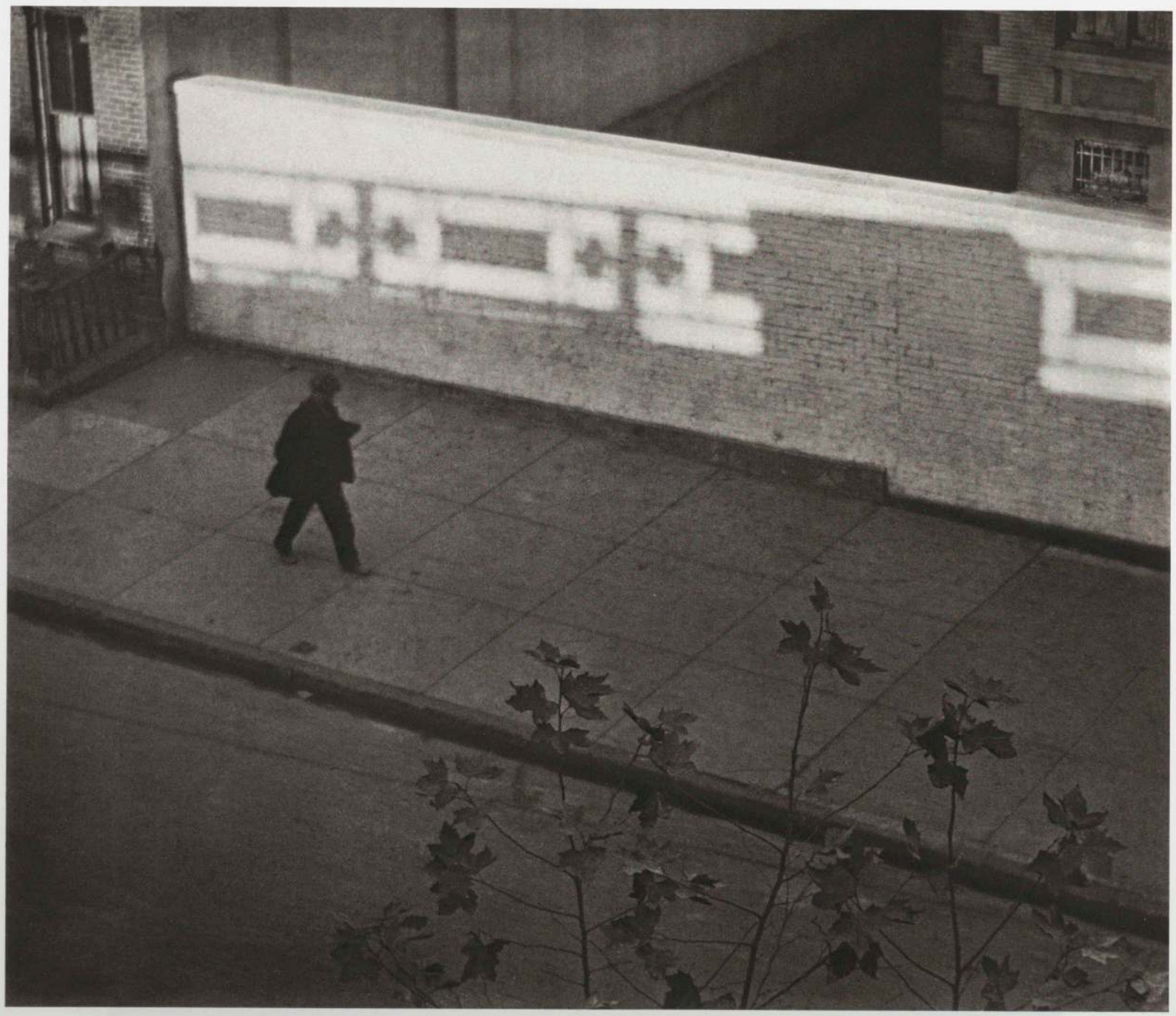
Laura Gilpin. *Ghost Rock*. 1919

Doris Ulmann. Untitled. c. 1930

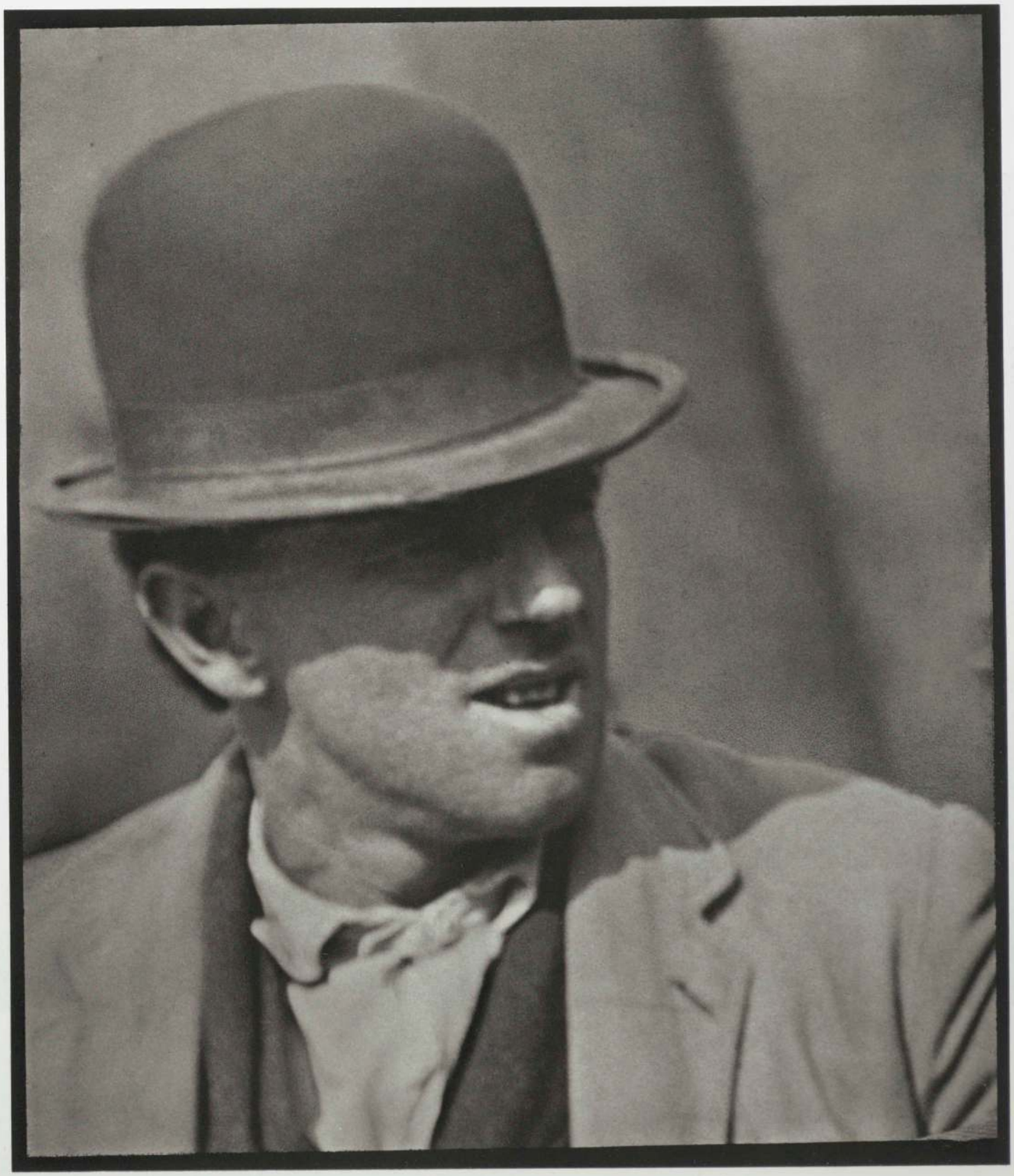


Edward Steichen. *Alfred Stieglitz*. 1909–10

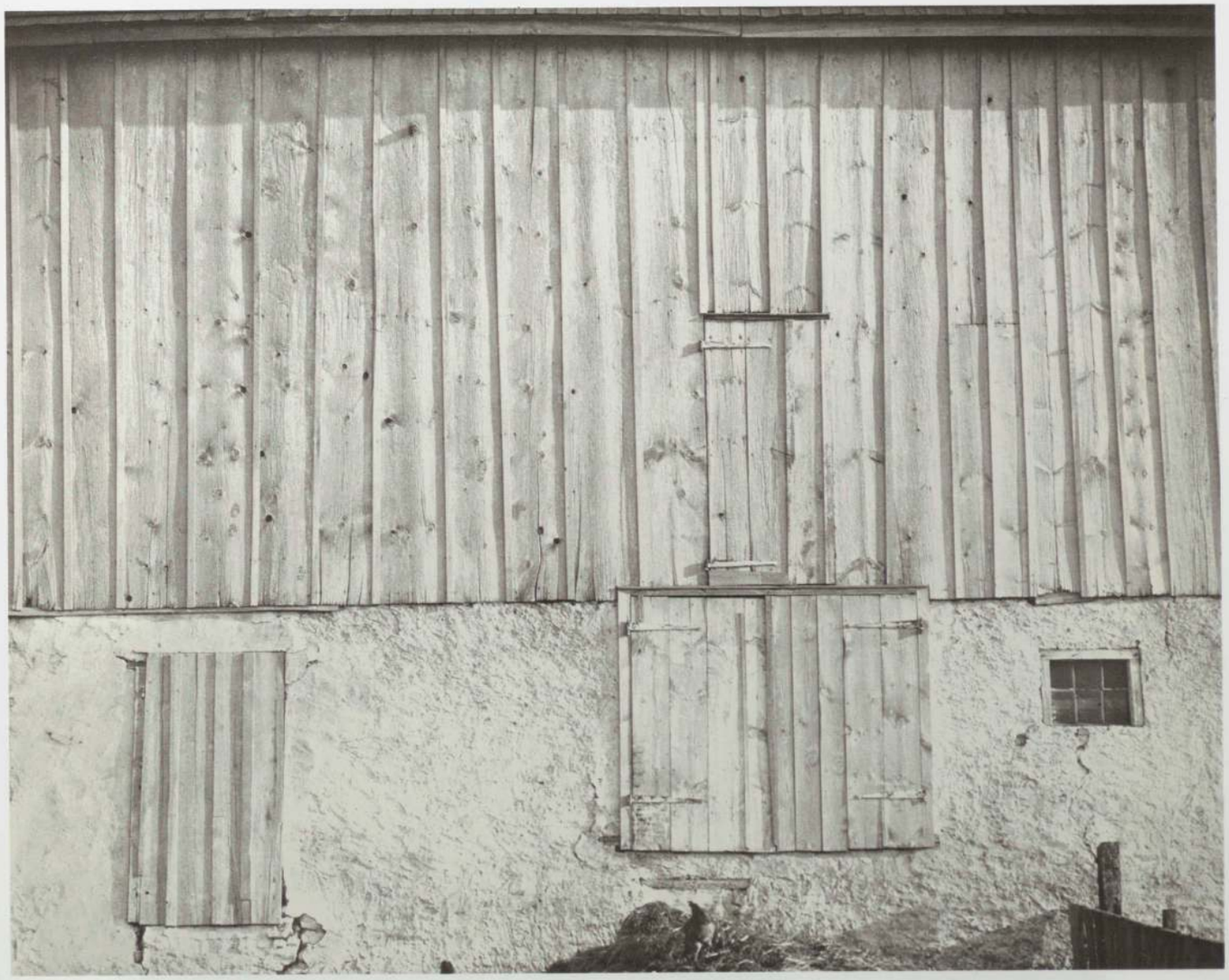
Alfred Stieglitz. *Picasso-Braque Exhibition at "291."* 1915



Paul Strand. Untitled. 1915

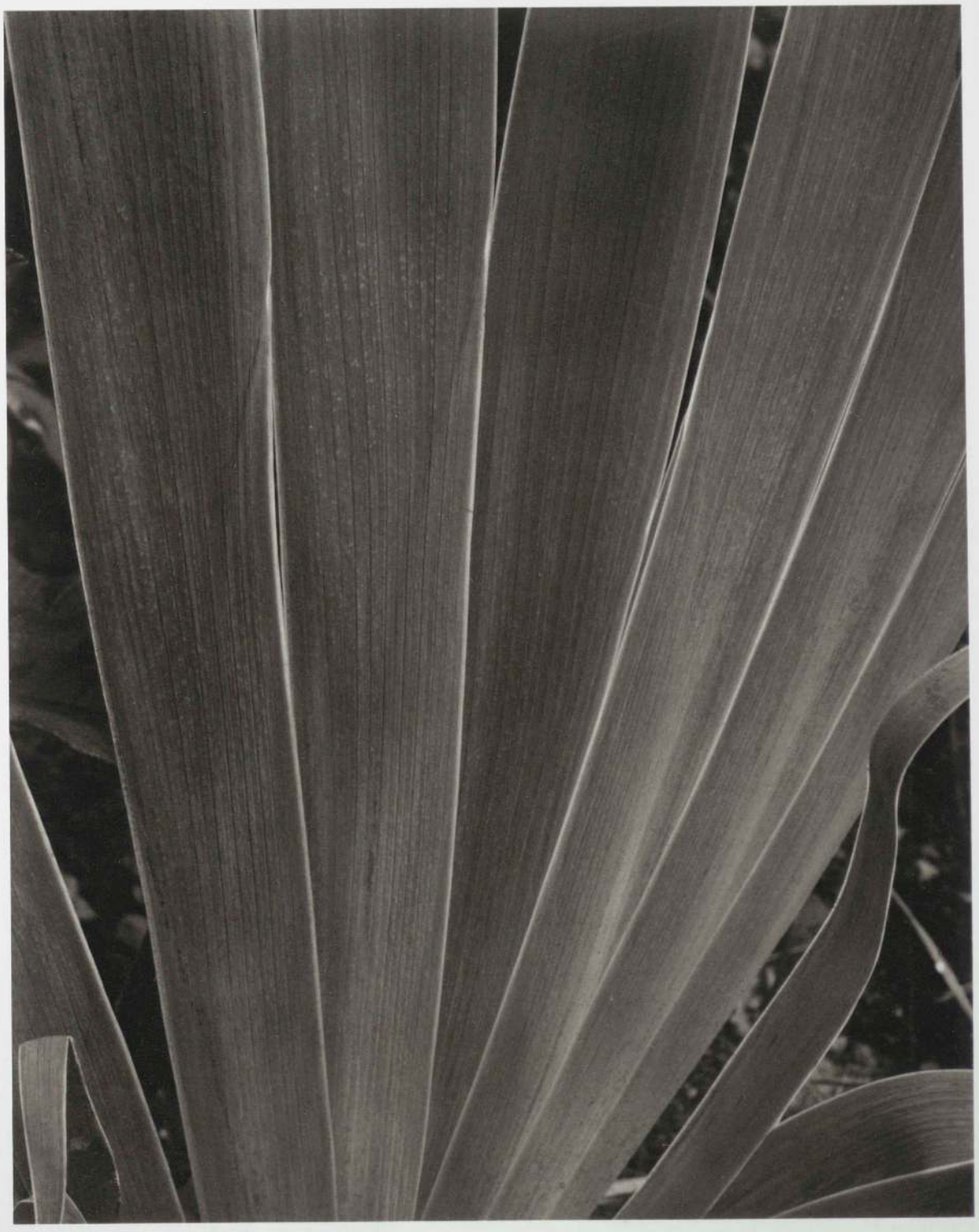


Paul Strand. Untitled. c. 1915

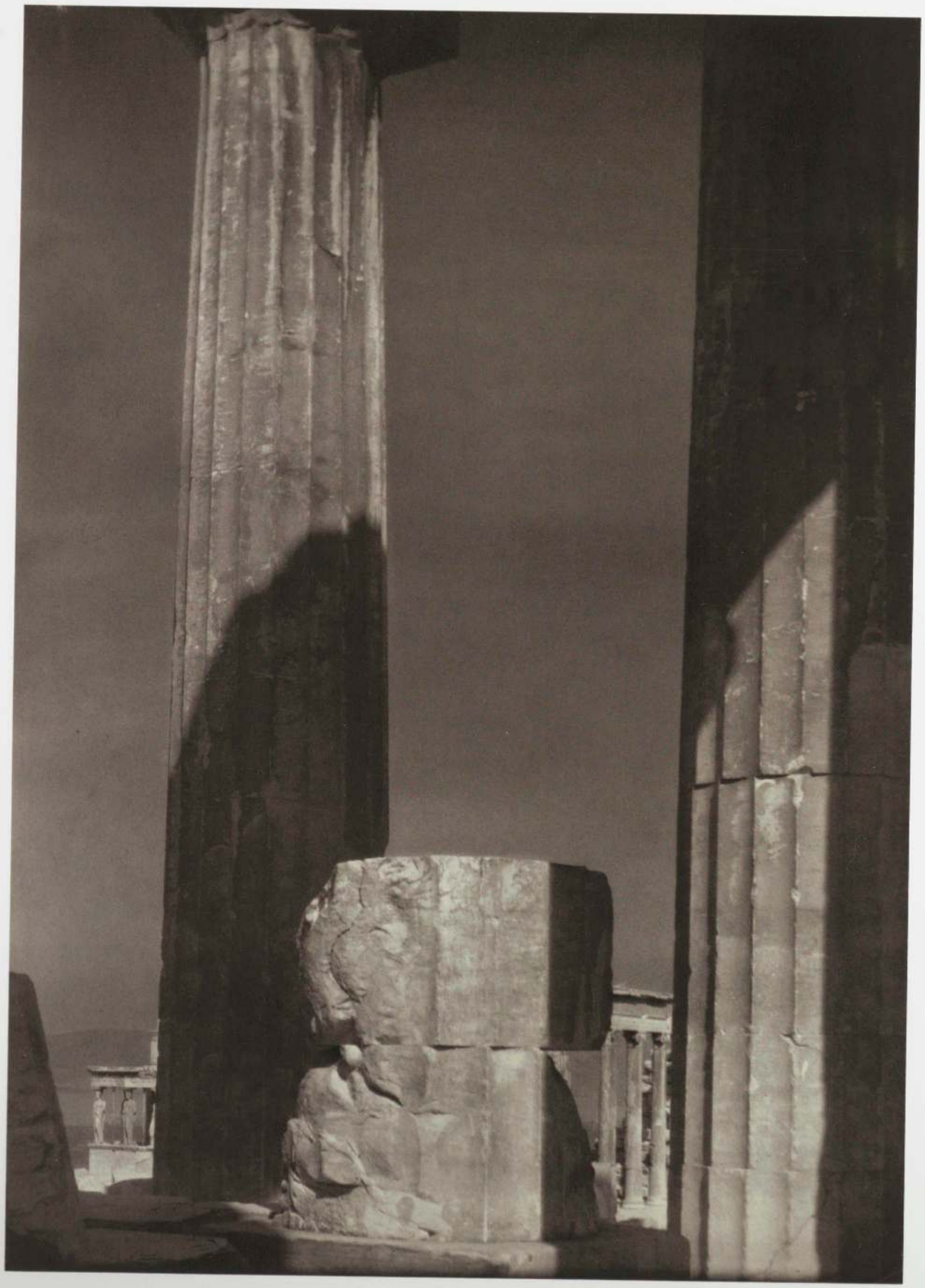


Charles Sheeler. *White Barn, Bucks County, Pennsylvania*. 1914–17

Charles Sheeler. *Stair Well.* 1914–17

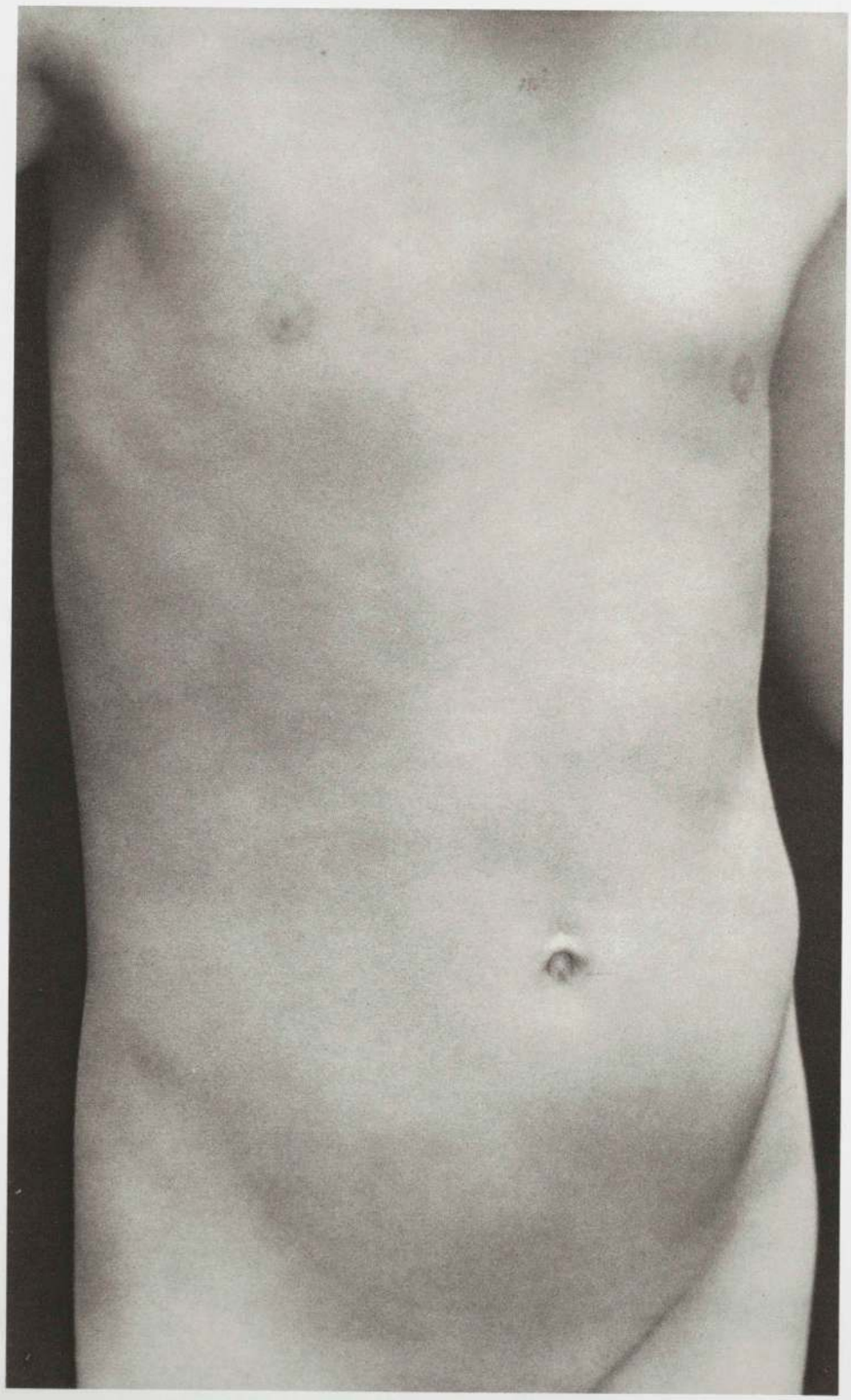


Paul Strand. *Leaves II*. 1929



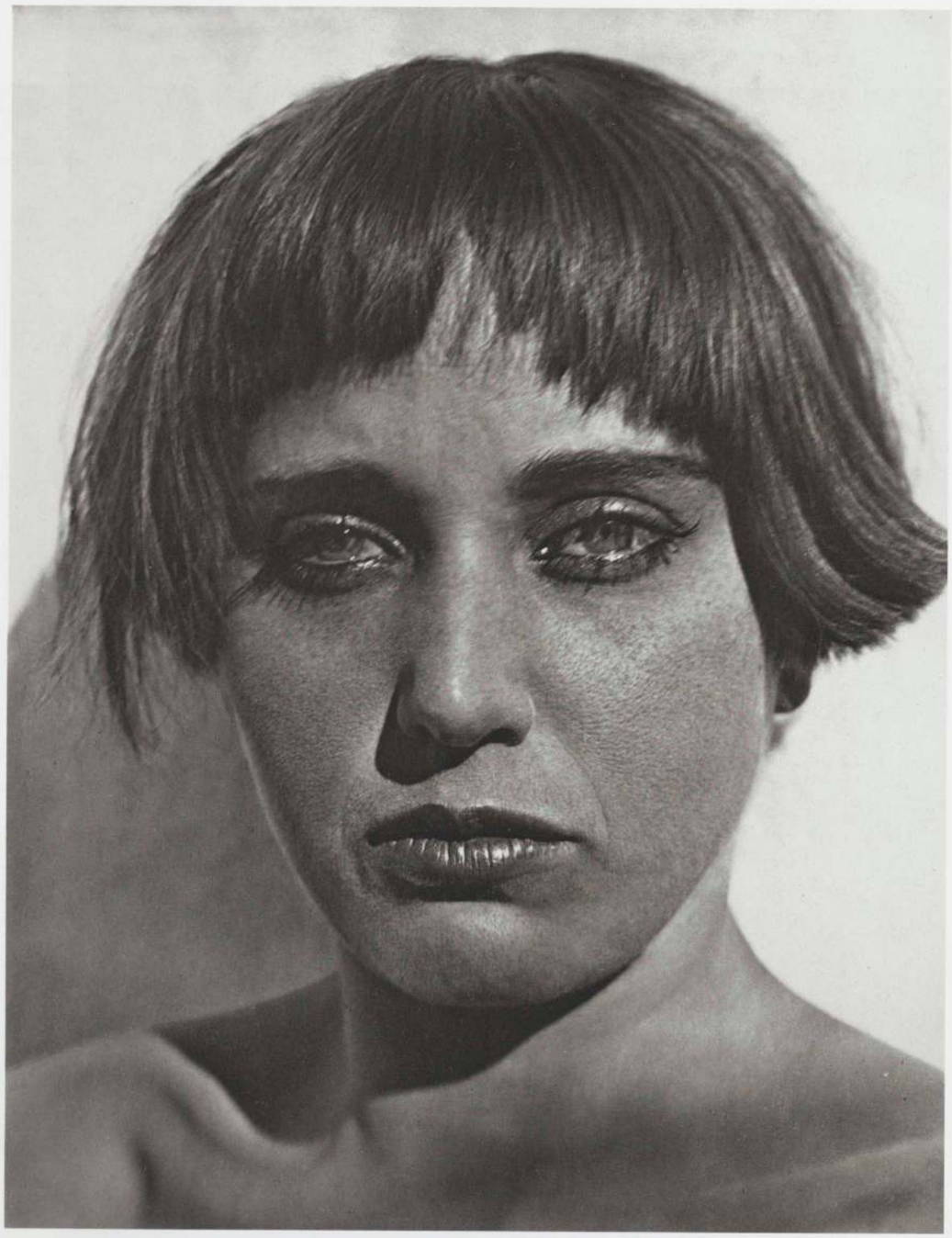
Edward Steichen. *Pillars of the Parthenon*. 1921

Alfred Stieglitz. *Hands and Thimble—Georgia O'Keeffe*. 1920



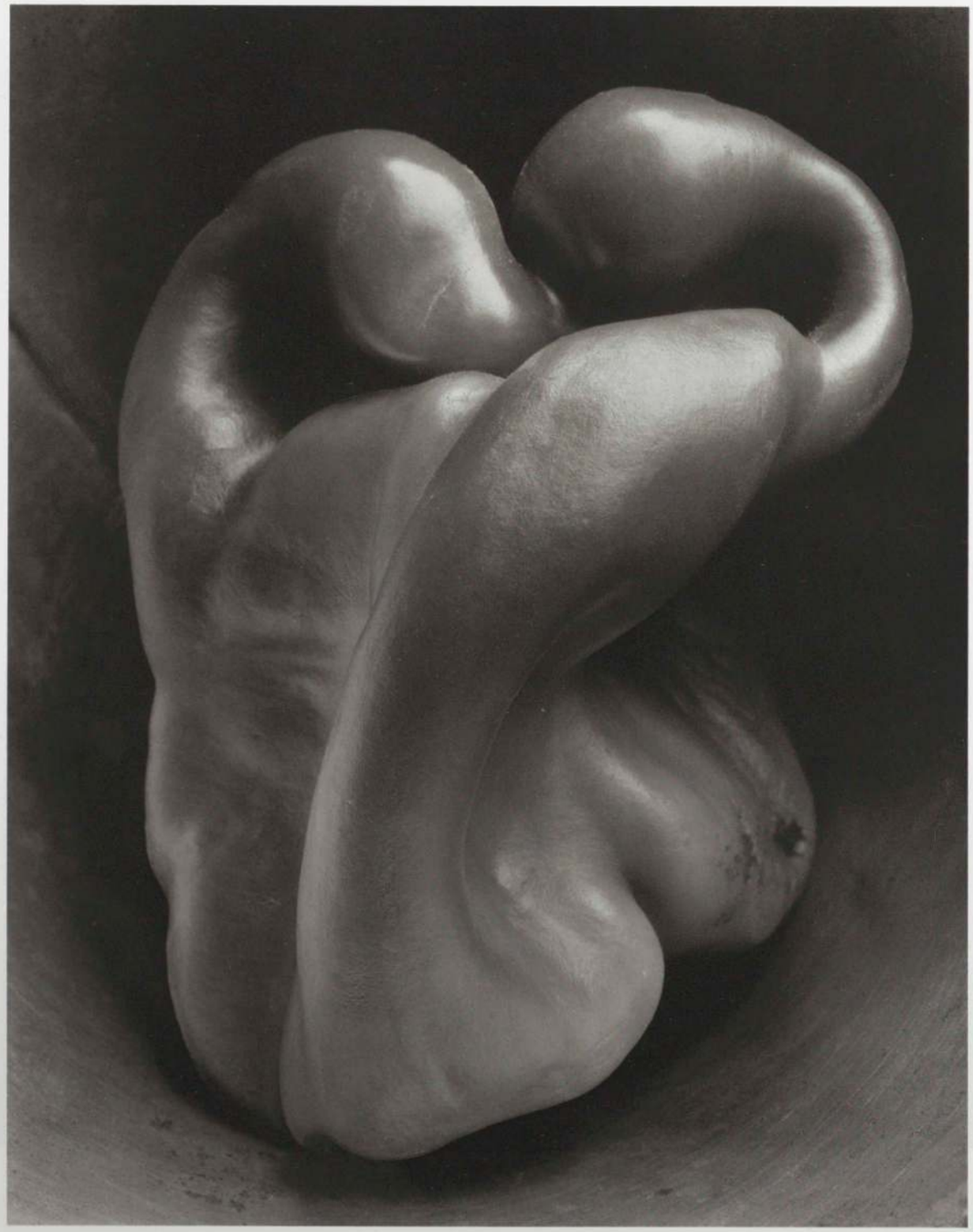
Edward Weston. *Torso of Neil*. 1925

Tina Modotti. *Roses, Mexico*. 1924



Edward Weston. *Nahui Olín*. 1924

Tina Modotti. *Worker's Hands*. 1926



Edward Weston. *Pepper No. 30*. 1930

Imogen Cunningham. *Nude*. 1932

Paul Strand. *Akeley Motion Picture Camera*. 1923

Charles Sheeler. *Cactus and Photographer's Lamp, New York*. 1931

Alfred Stieglitz. *Apples and Gable, Lake George*. 1922

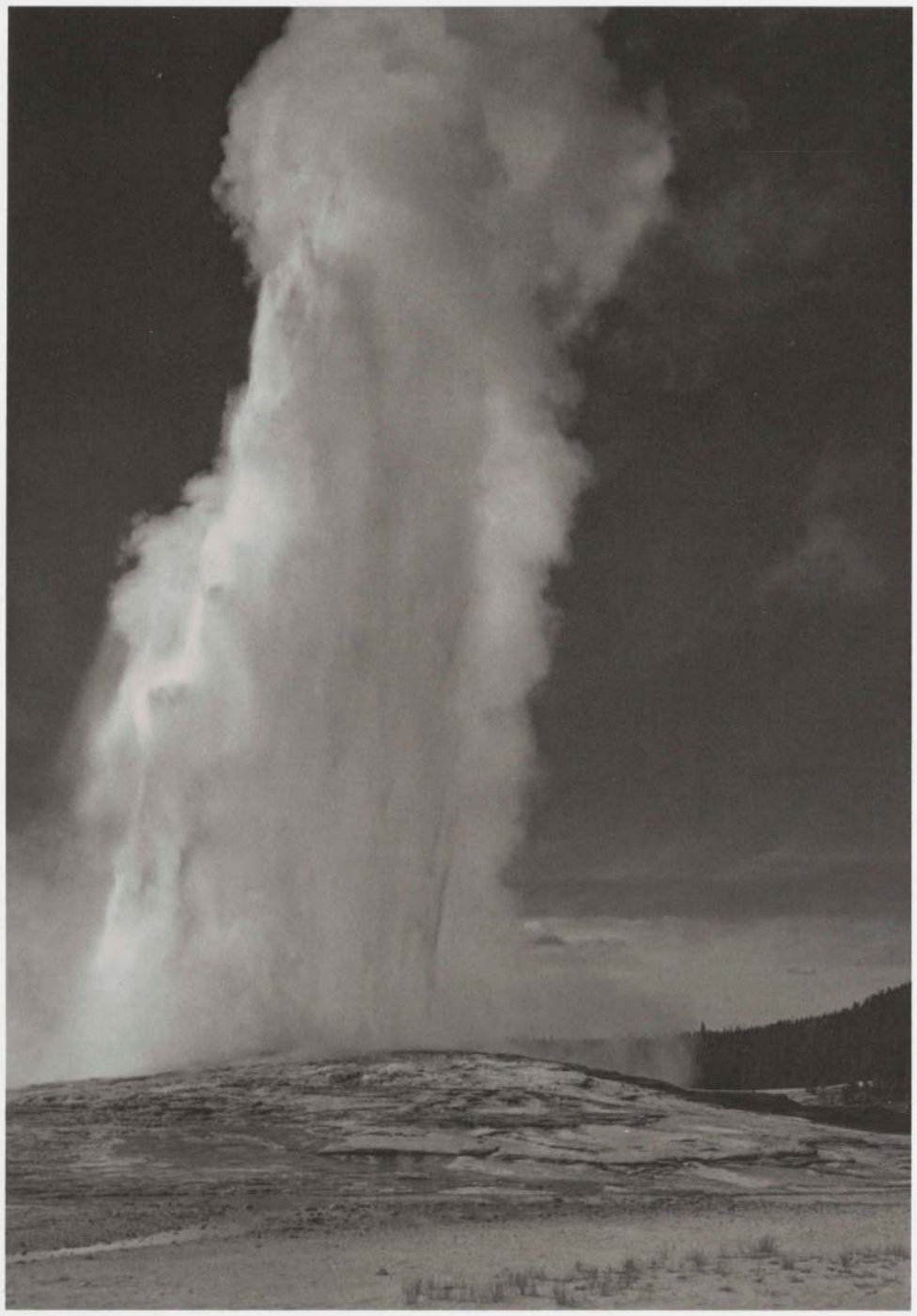
Paul Strand. *Gaston Lachaise*. 1927–28

Edward Weston. *Dunes, Oceano*. 1936

Ansel Adams. *Lake MacDonald, Glacier National Park*. 1942

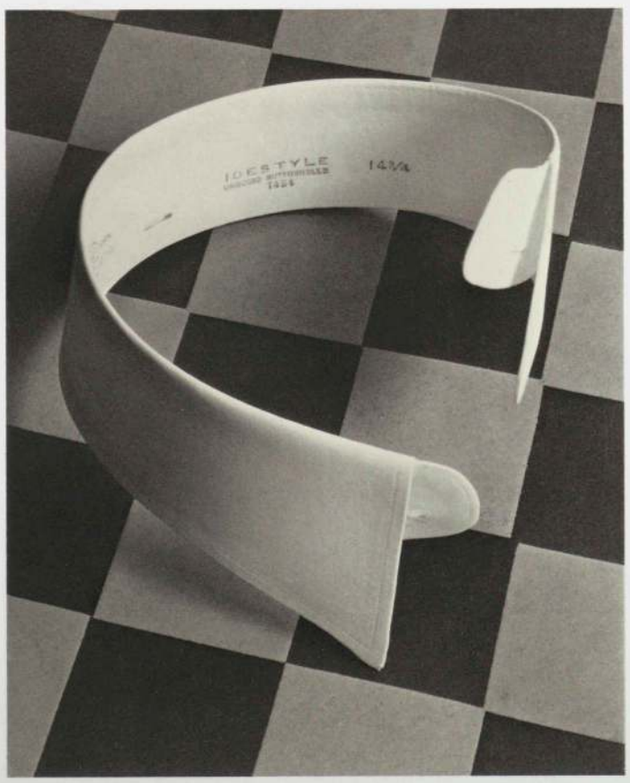
Alfred Stieglitz. *From the Shelton, West*. 1935

Alfred Stieglitz. *From the Shelton, West*. 1935



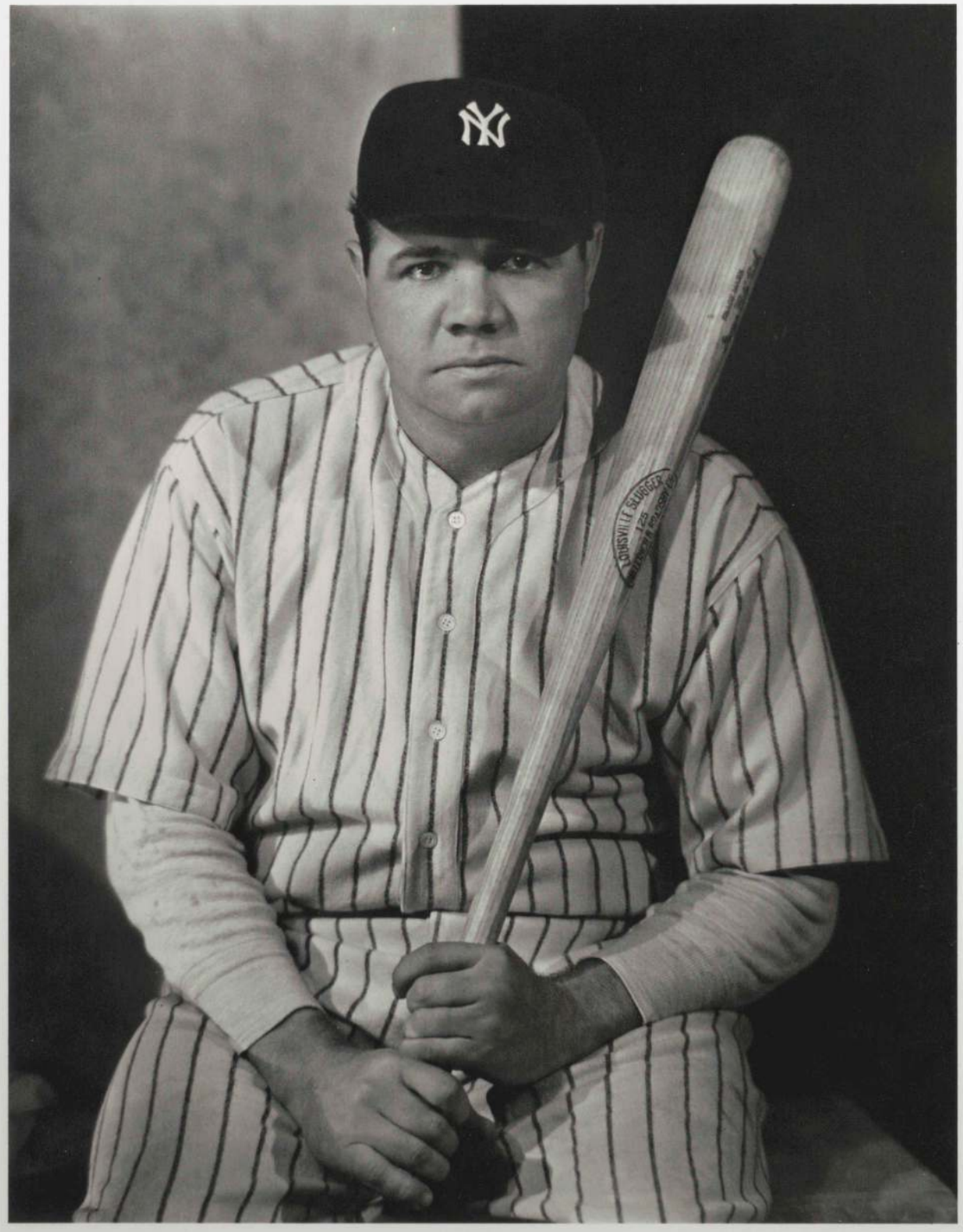
Ansel Adams. *Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park*. 1942

Ansel Adams. *Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park*. 1942

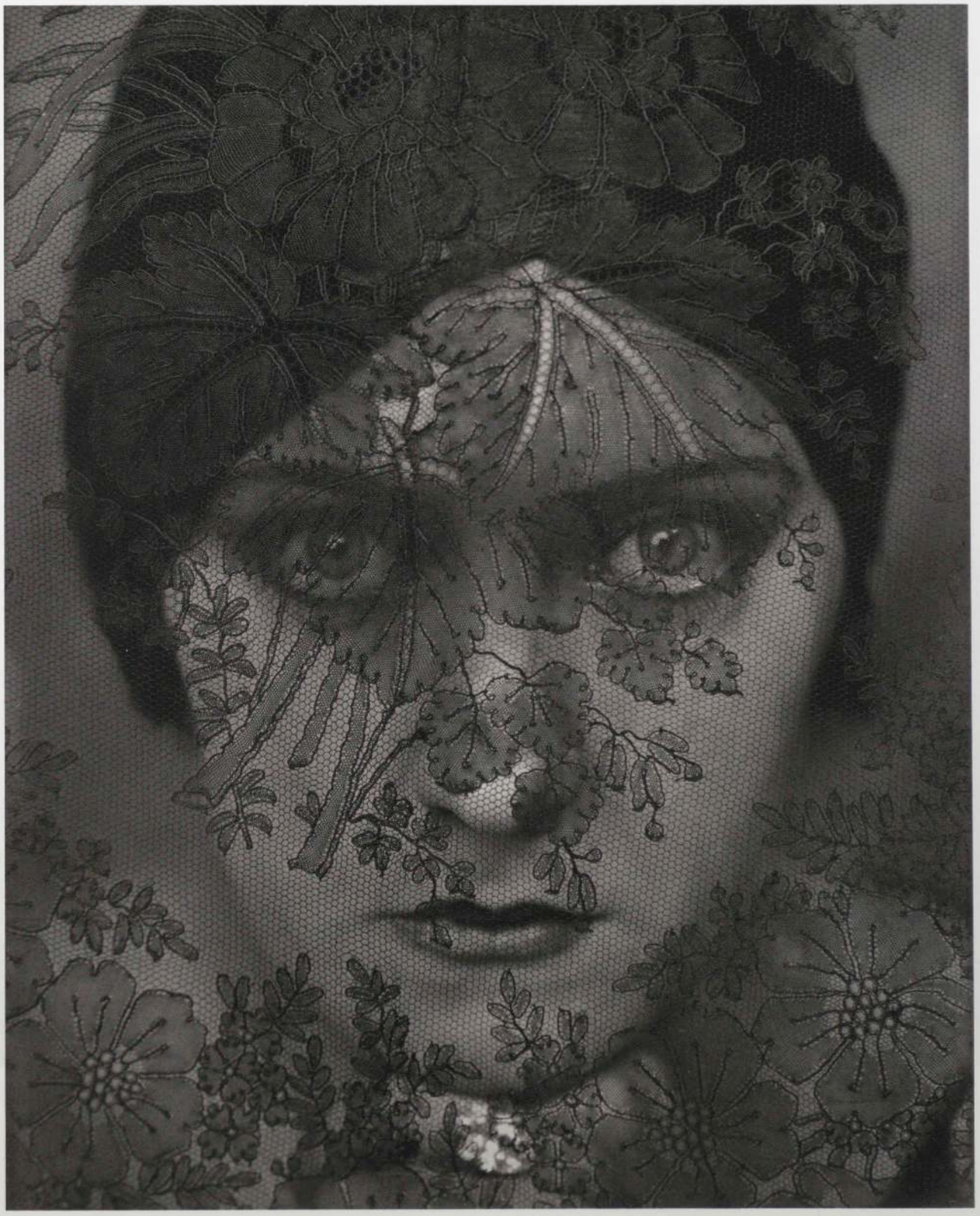


Paul Outerbridge. *Ide Collar*. 1922

Grancel Fitz. *Cellophane*. 1928–29



Nickolas Muray. *Babe Ruth (George Herman Ruth)*. c. 1927



Edward Steichen. *Gloria Swanson*. 1924

Baron Adolf De Meyer. *Green and Silver Leaves*. 1925

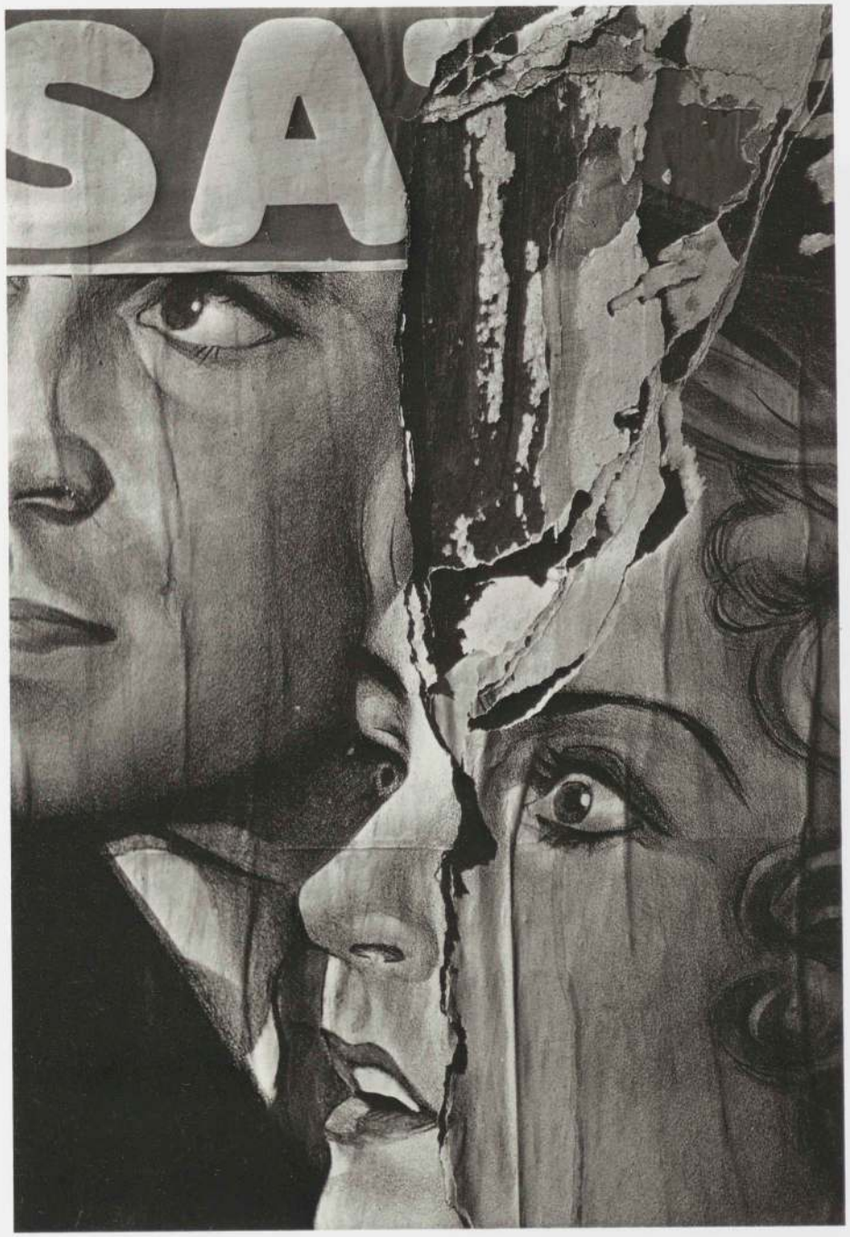
Photographer Unknown. *Film Still for "The Common Law."* 1931

James Van Der Zee. *Baptism Celebration to Maria Warma Mercado*. April 23, 1927

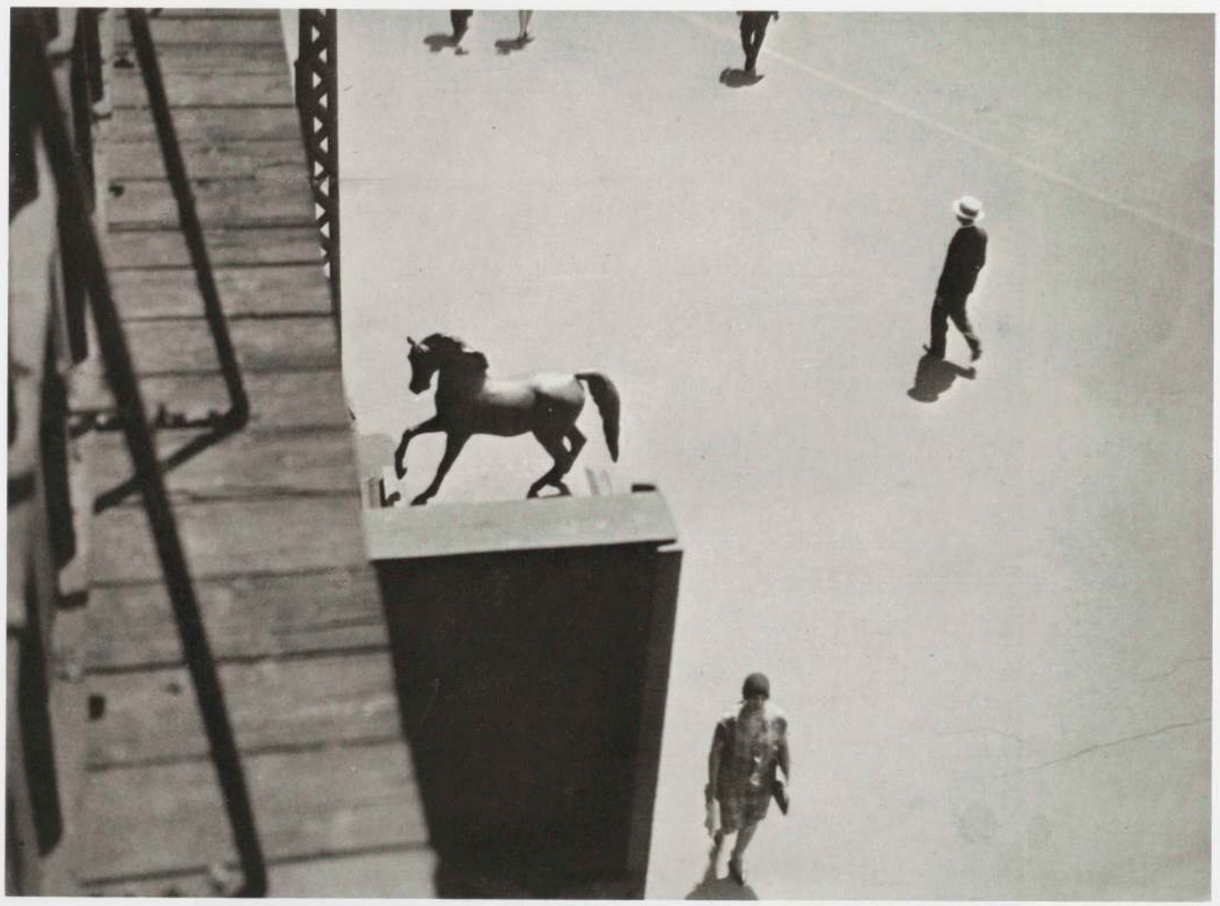
Lewis W. Hine. *Steamfitter*. 1920

Photographer Unknown. *Coronado Beach, California*. c. 1930

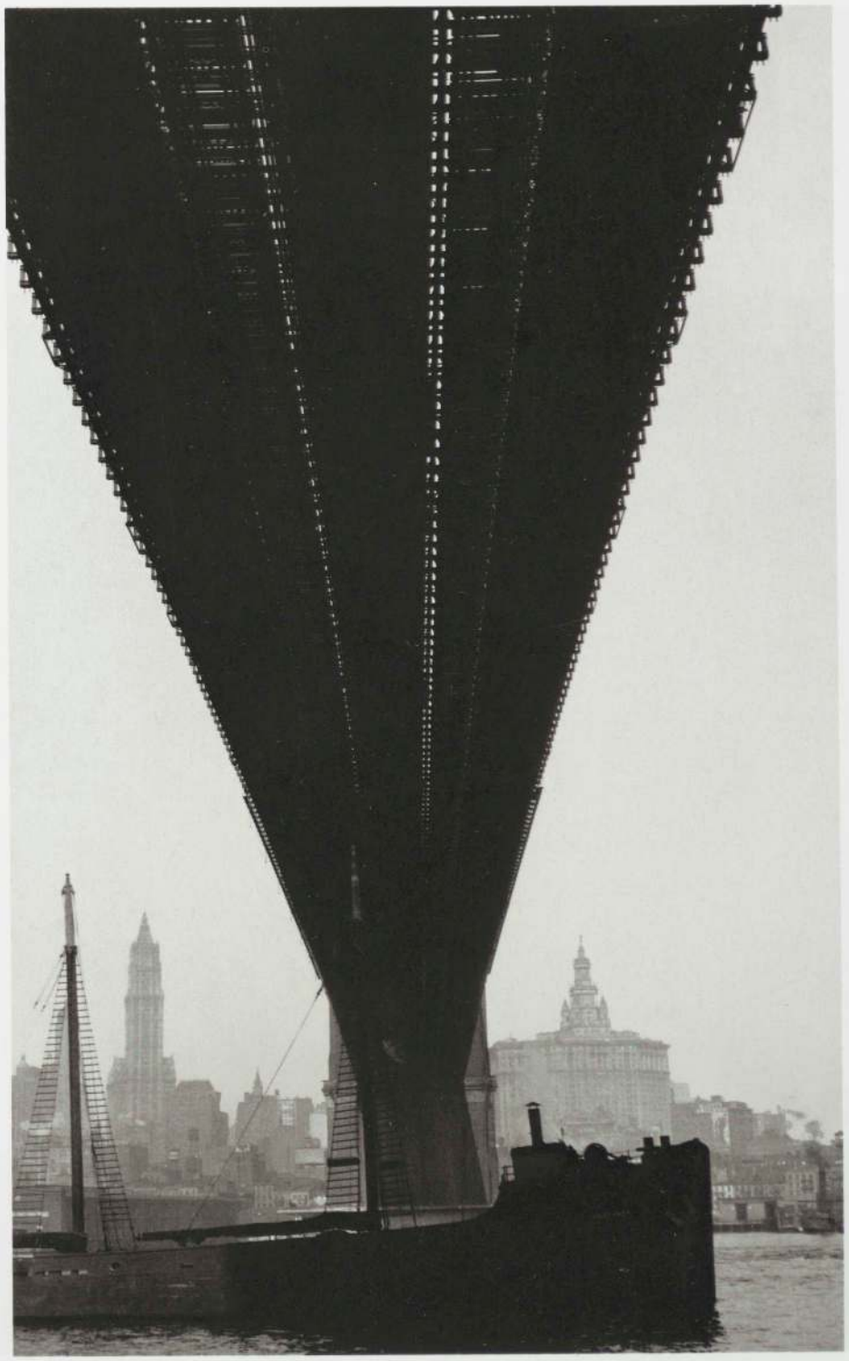
James Bartlett Rich. *Stopping Off for Lunch, Route 143, The Ontelaunee Creek, Near Kempton, Berks County, Pennsylvania.* 1931



Walker Evans. *Torn Movie Poster*. 1930



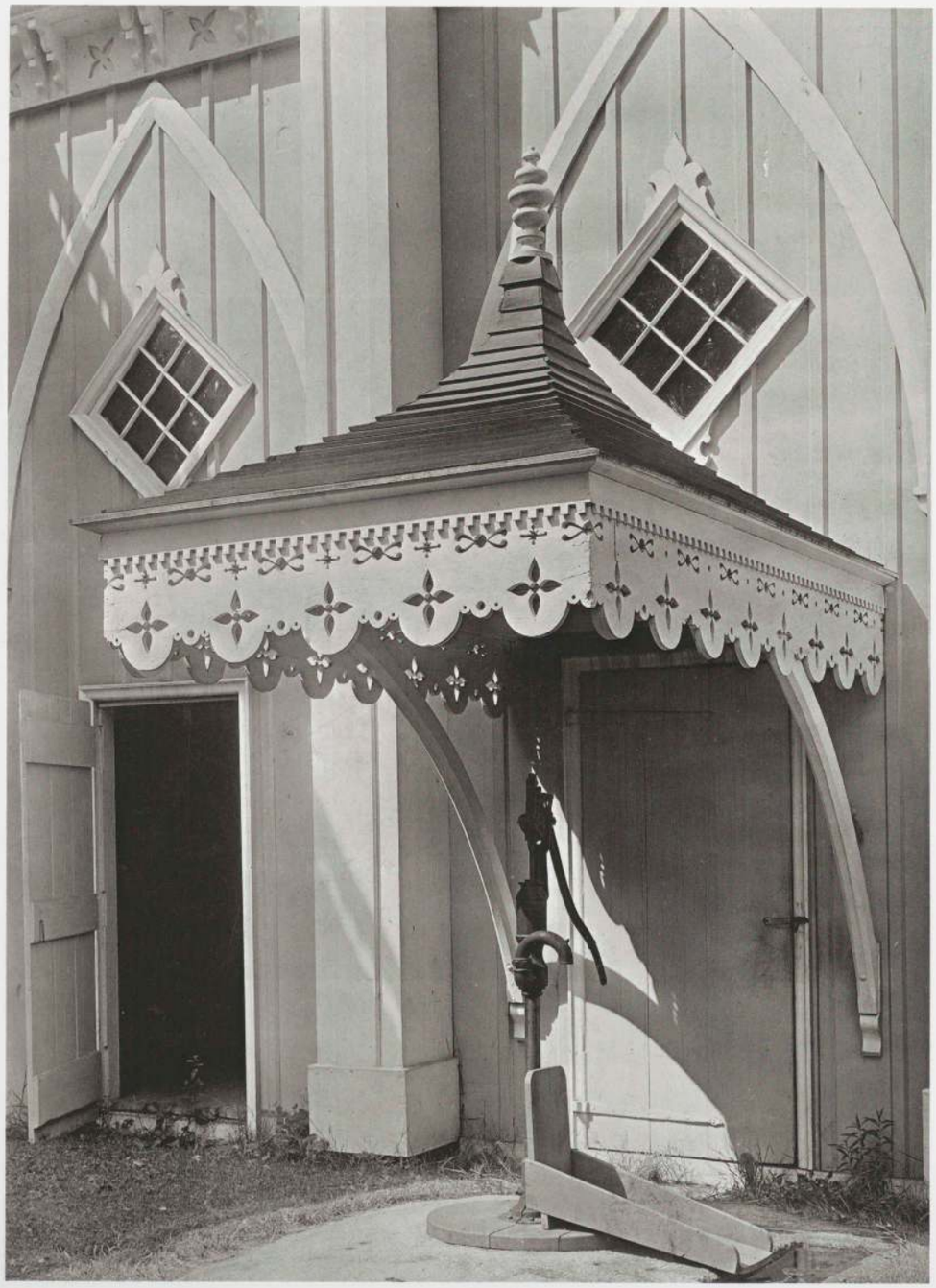
Berenice Abbott. *El at Columbus Avenue and Broadway*. 1929



Walker Evans. *Brooklyn Bridge*. 1929

Dorothea Lange. *Street Demonstration, San Francisco.* 1933

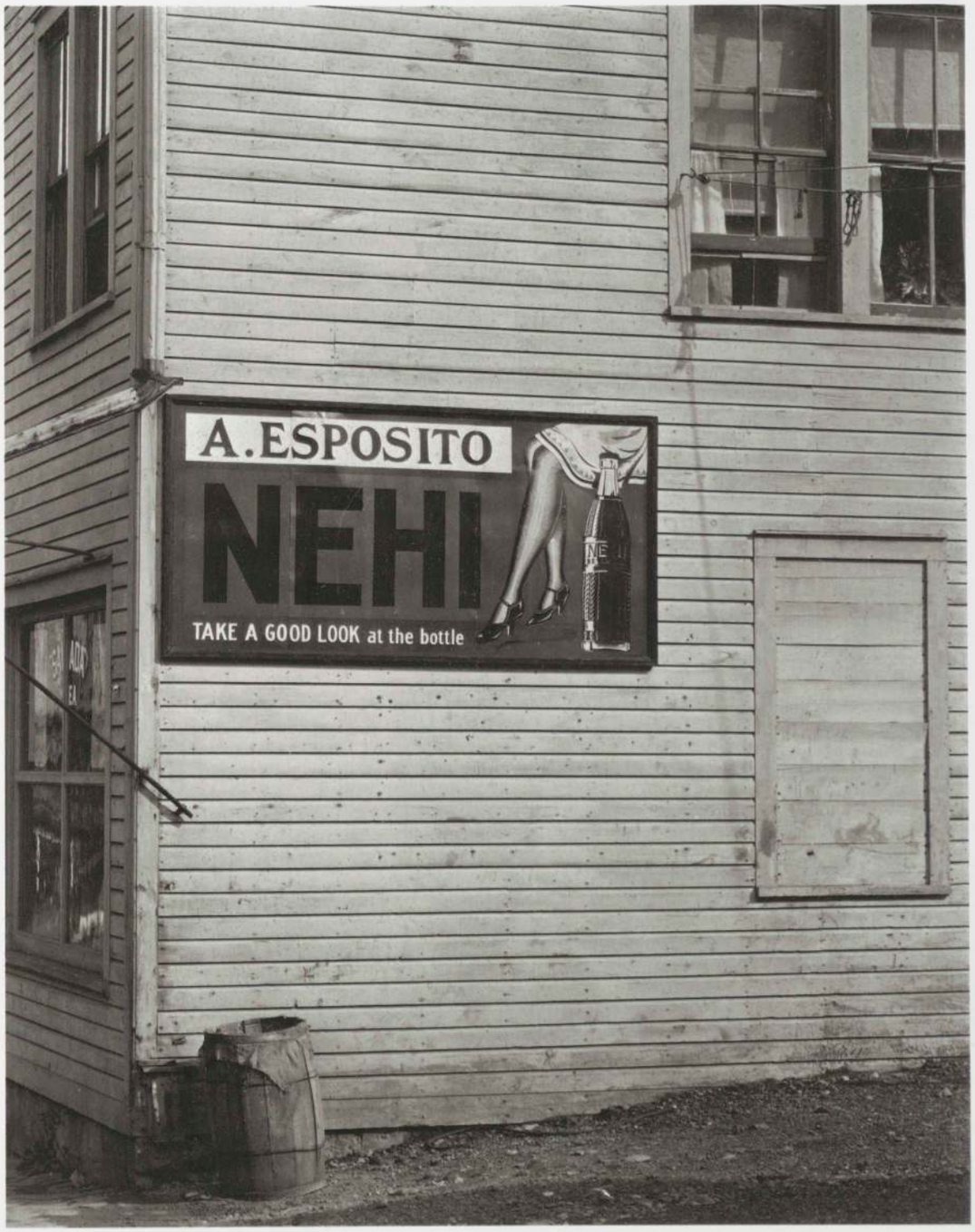
Walker Evans. *City Lunch Counter*. 1929



Walker Evans. *Maine Pump*. 1933

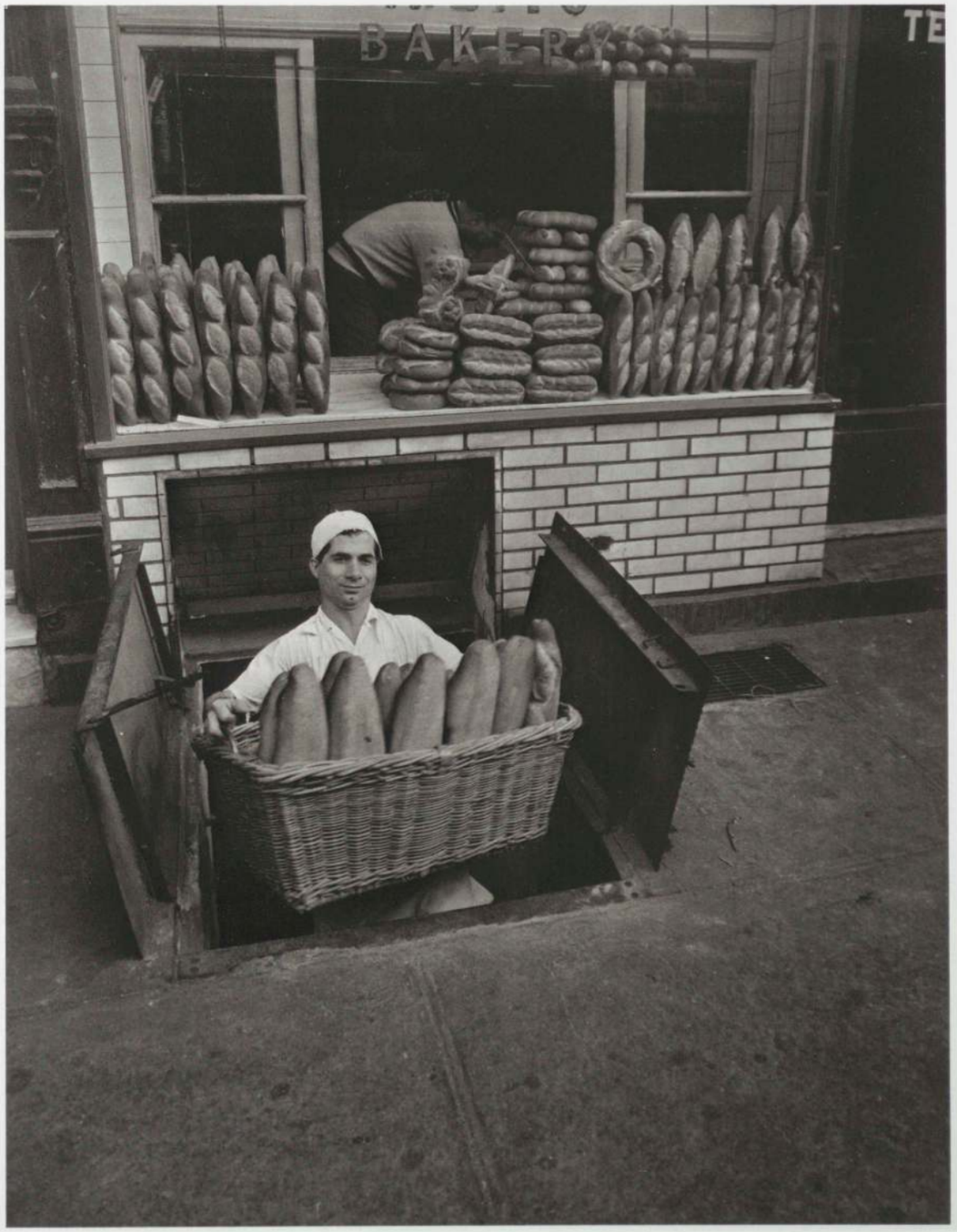
Ralph Steiner. *American Rural Baroque*. 1930

Walker Evans. *Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania*. 1935

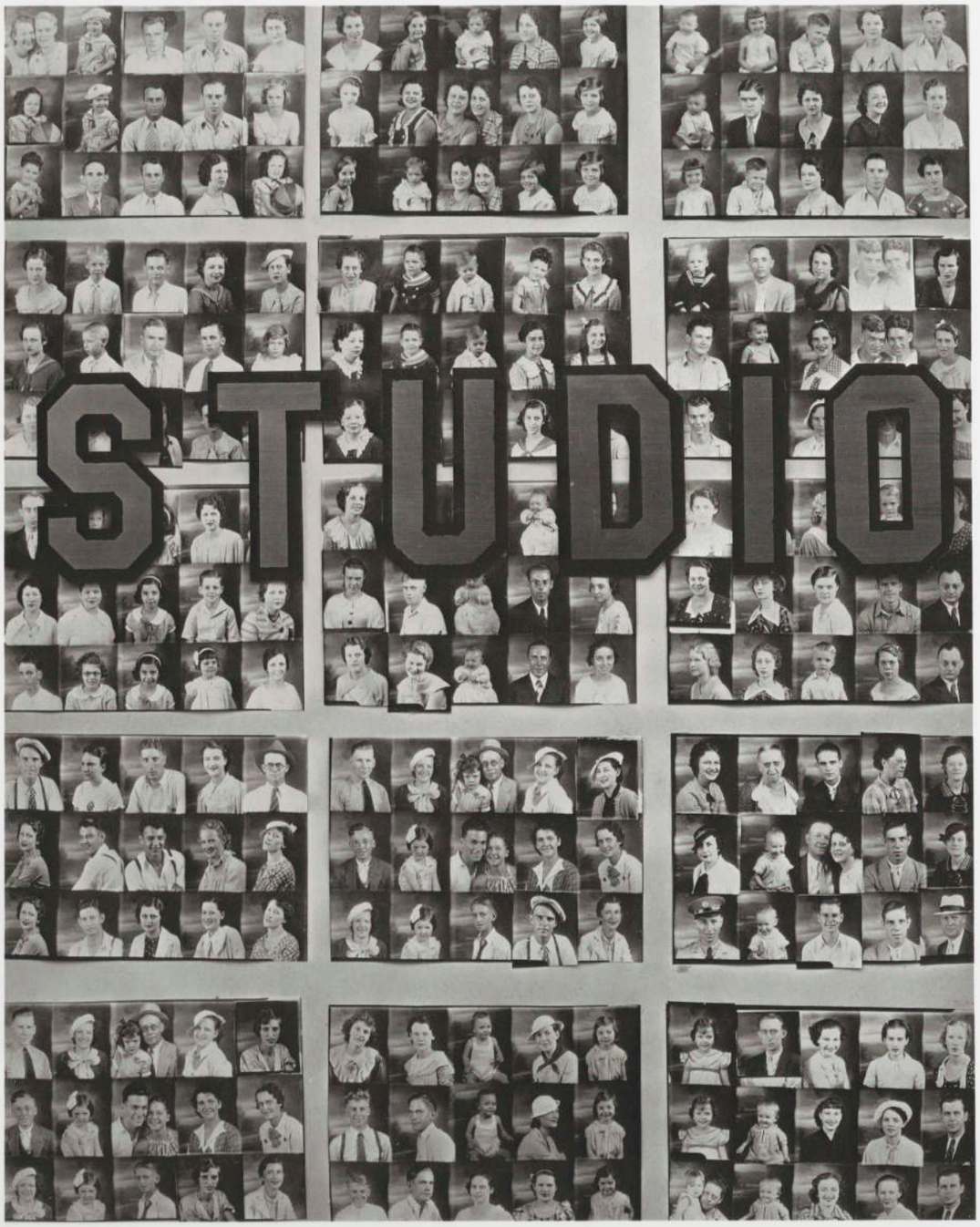


Ralph Steiner. *Sign, Saratoga Springs*. 1929

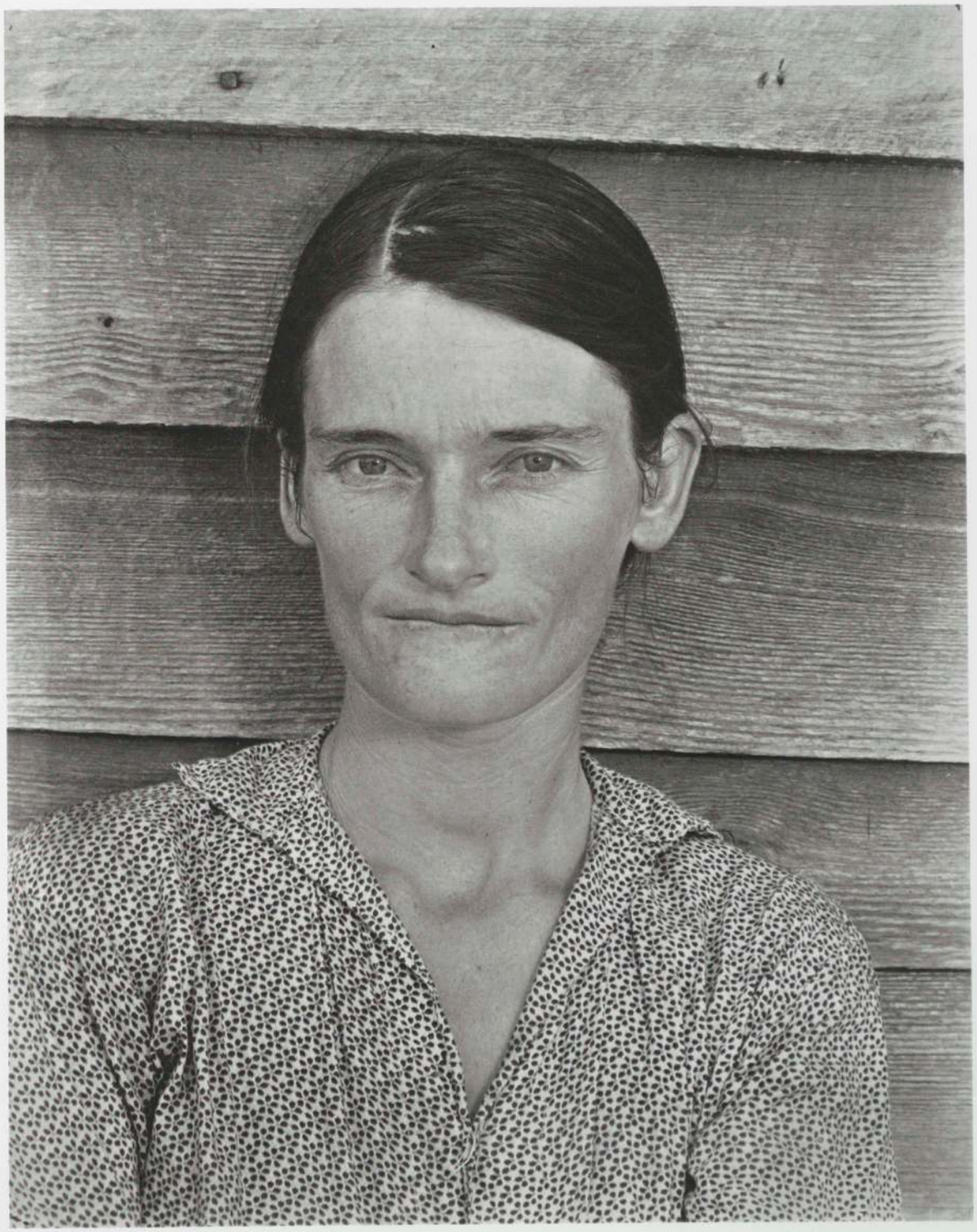
Walker Evans. *Houses and Billboards in Atlanta*. 1936



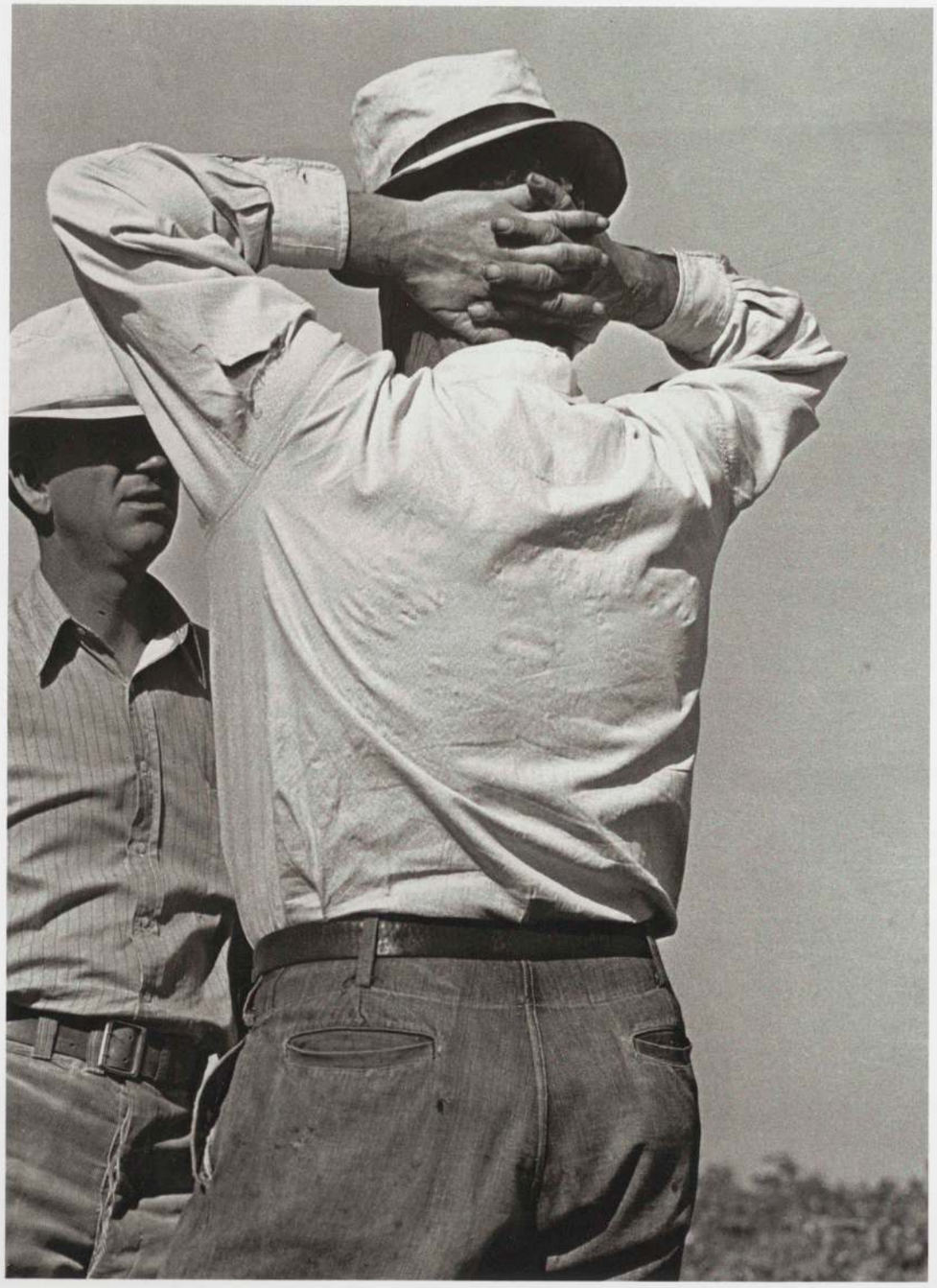
Berenice Abbott. *Zito's Bakery, Bleecker Street, New York*. 1937



Walker Evans. *Penny Picture Display, Savannah, Georgia*. 1936

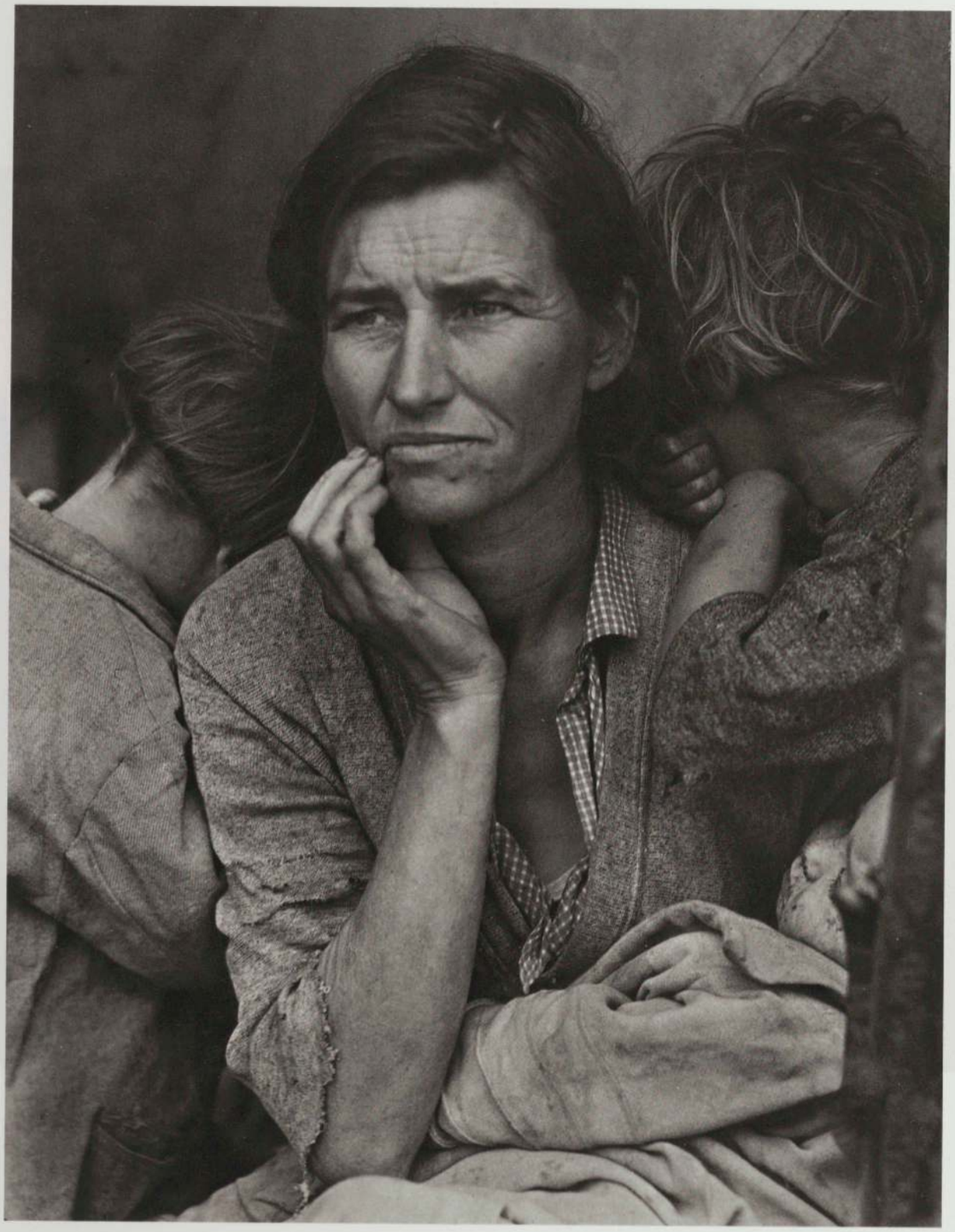


Walker Evans. *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*. 1936



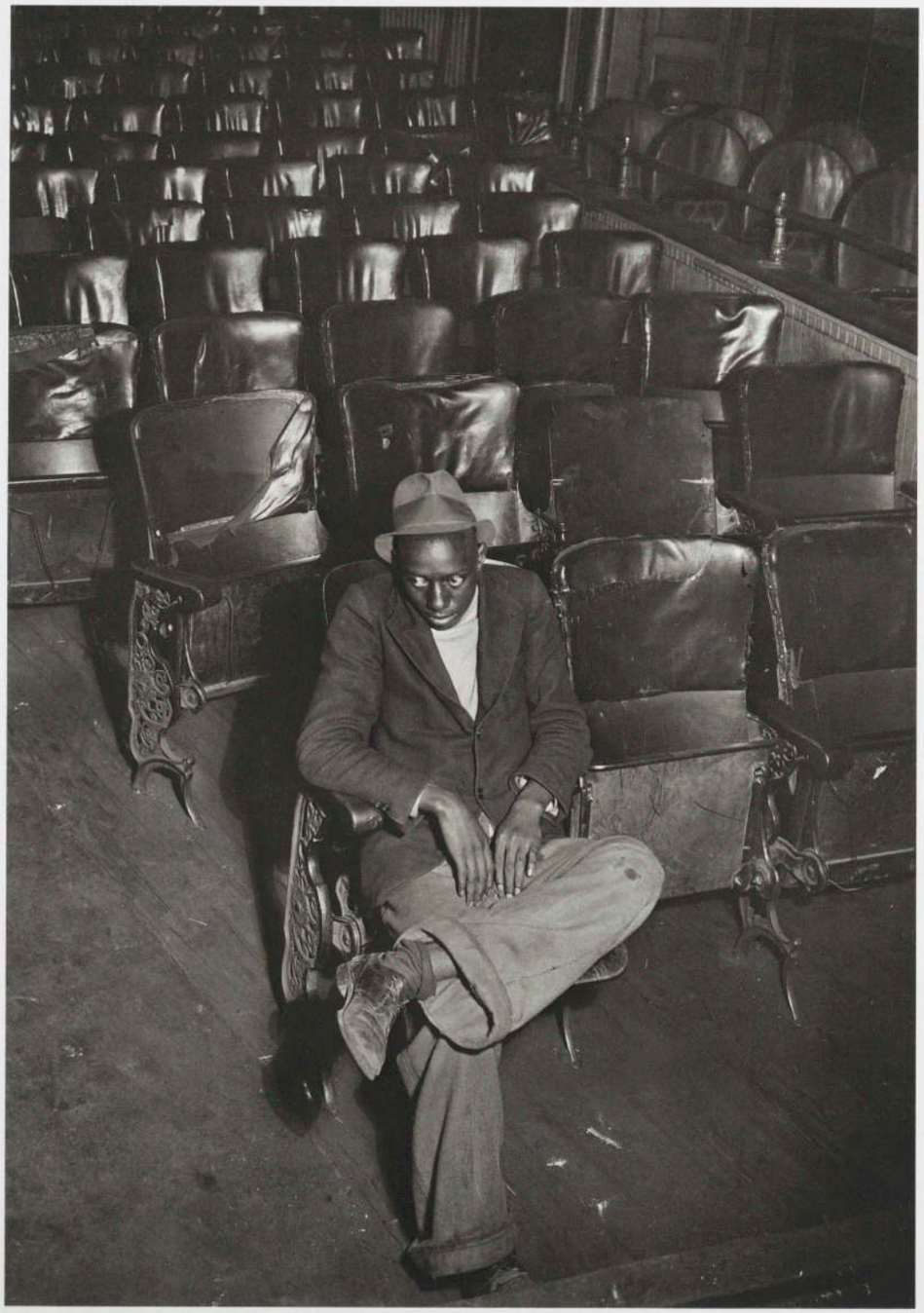
Dorothea Lange. *Back*. 1938

Dorothea Lange. *The Road West, New Mexico*. 1938



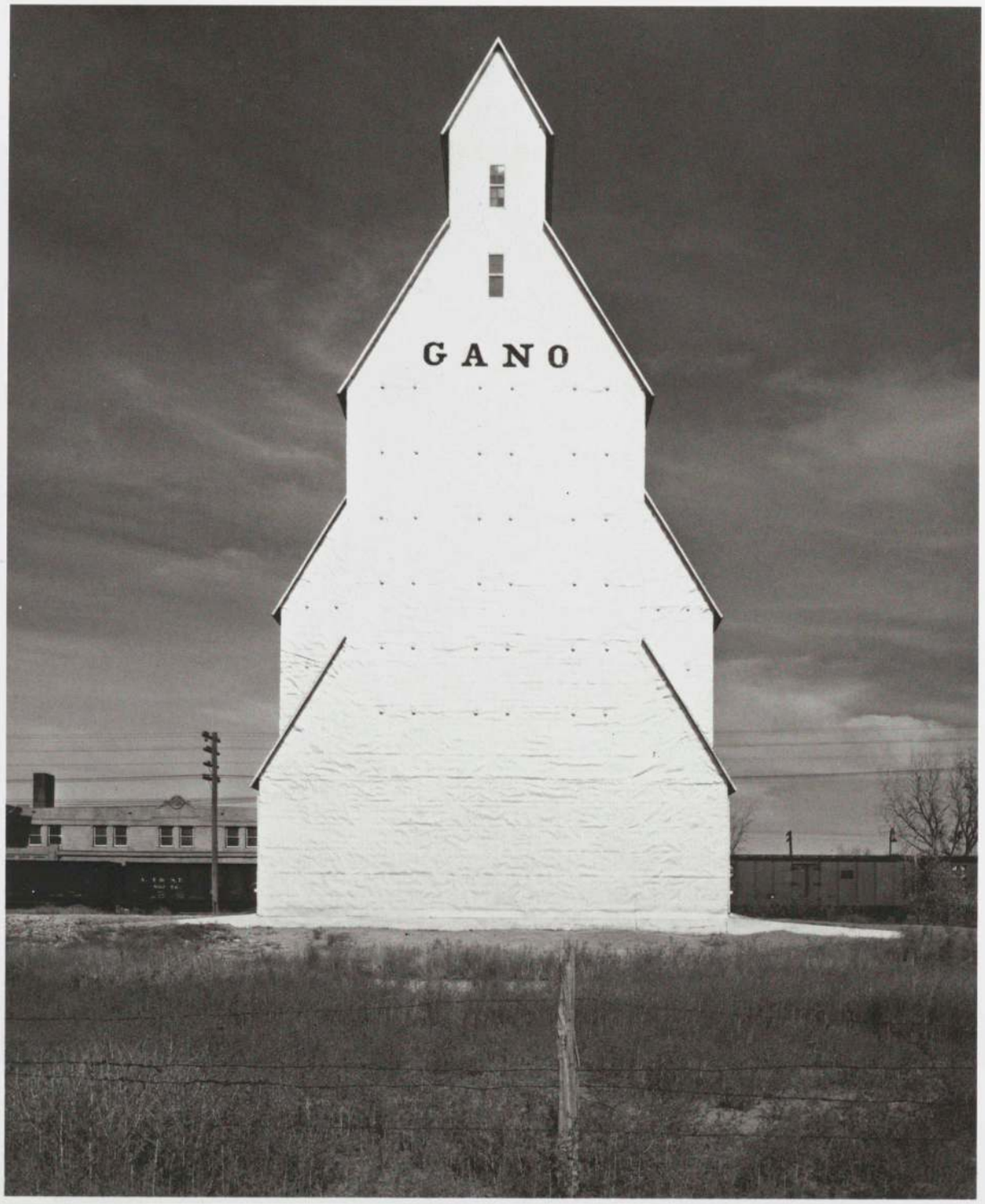
Dorothea Lange. *Migrant Mother, Nipomo, California*. 1936

Margaret Bourke-White. *At the Time of the Louisville Flood.* 1937

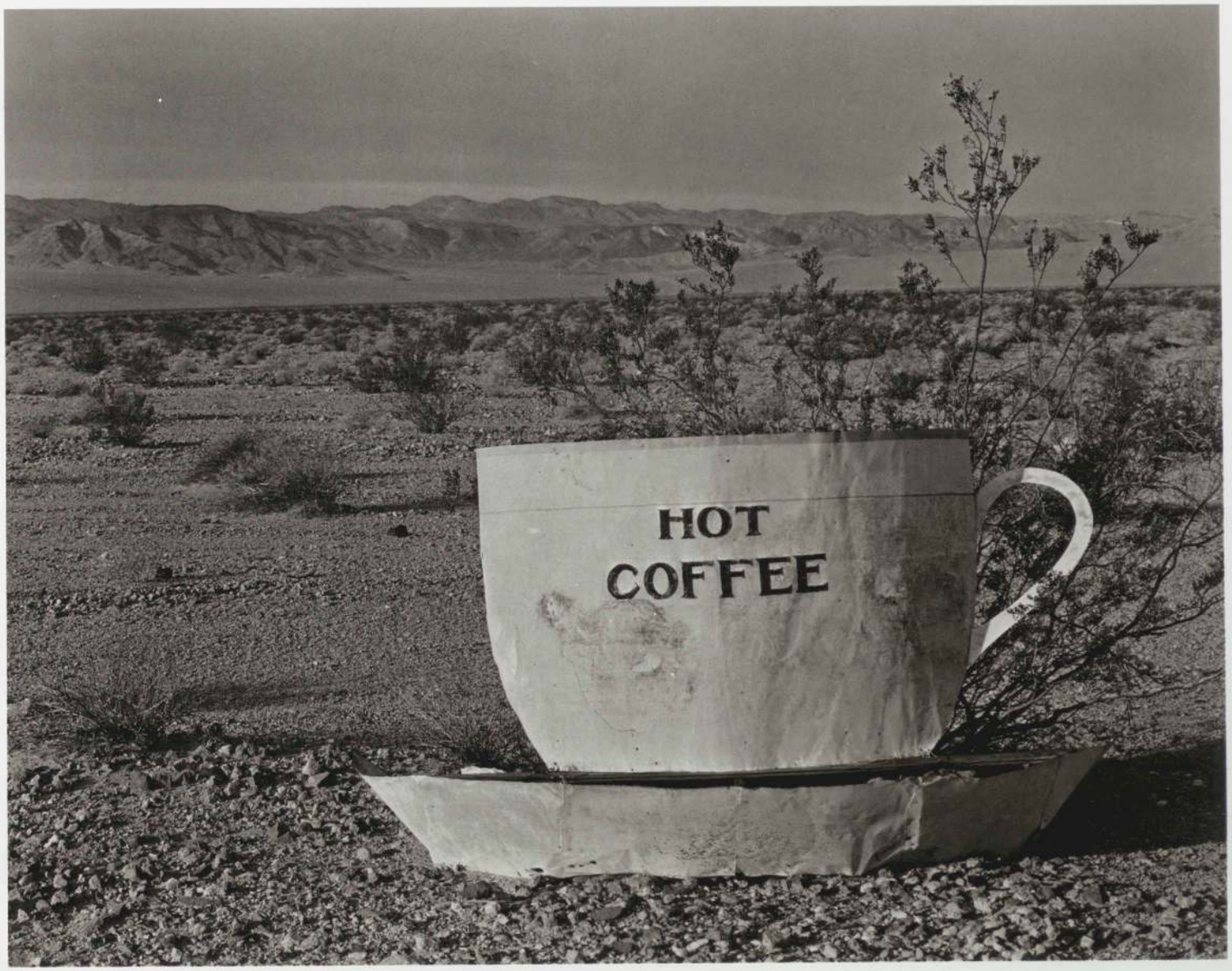


Louise Dahl-Wolfe. *Nashville*. 1932

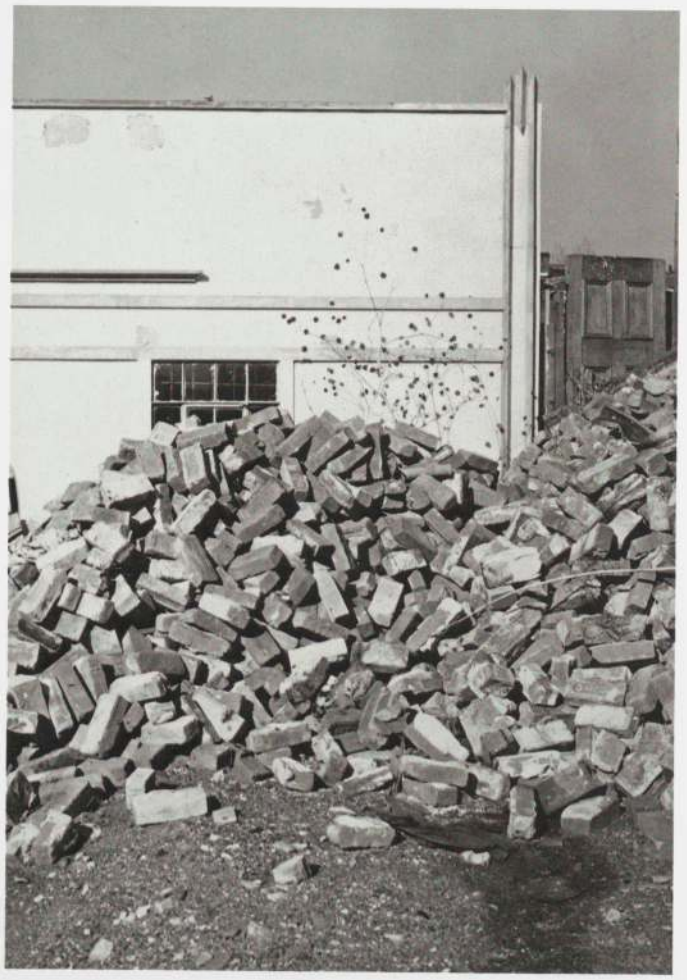
Russell Lee. *Lumberjacks—Saturday Night, Minnesota*. 1937



Wright Morris. *Gano Grain Elevator, Western Kansas.* 1939



Edward Weston. *Hot Coffee, Mojave Desert*. 1937



Rudy Burckhardt. Facing pages from a unique album titled "An Afternoon in Astoria." 1940

Walker Evans. *Subway Portrait*. 1938–41

Helen Levitt. *New York*. 1939

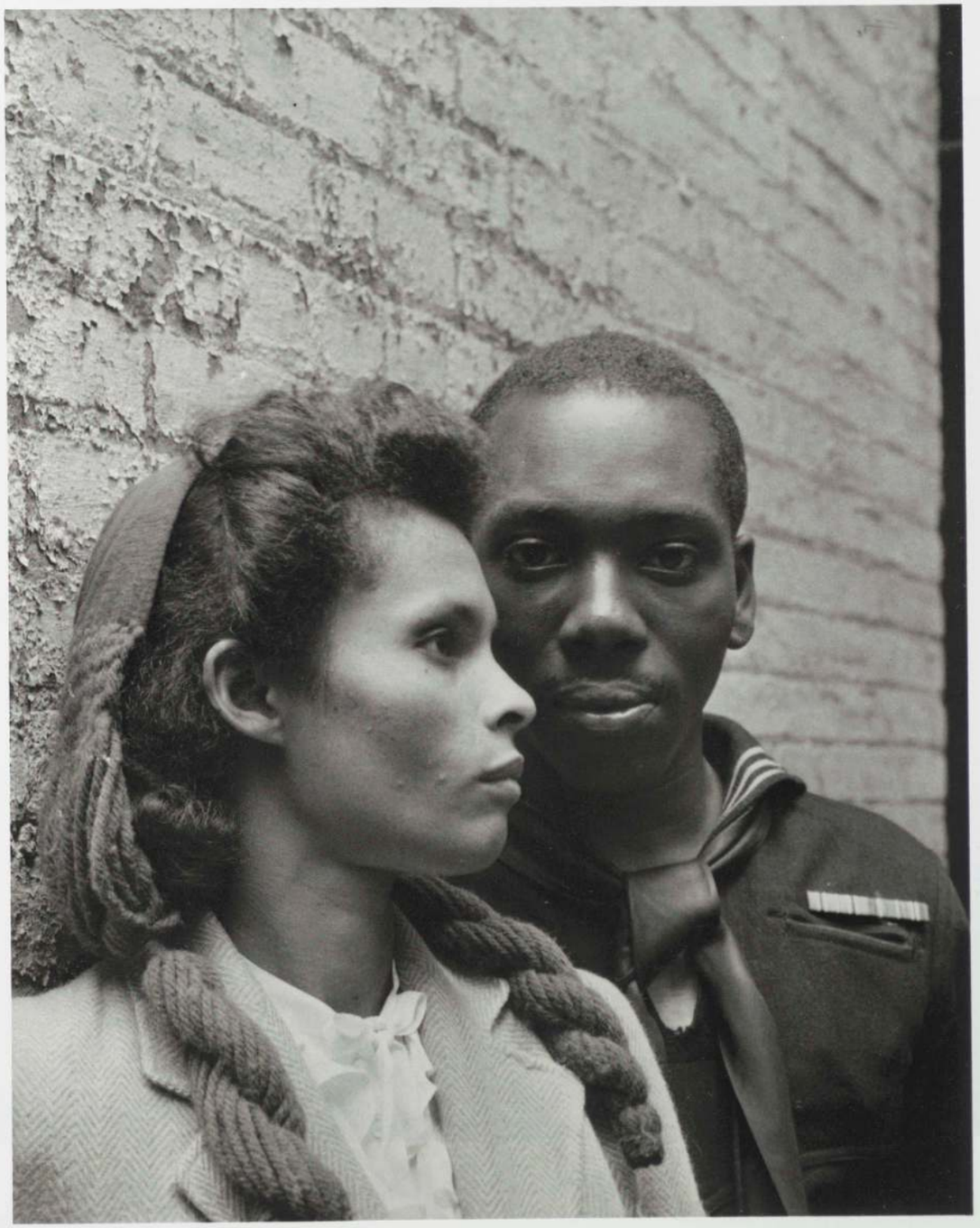
André Kertész. *Railroad Station, Poughkeepsie, New York*. 1937

Helen Levitt. *New York*. 1939

John Gutmann. *Jitterbug, New Orleans*. 1937

Lisette Model. *Coney Island*. 1941

Barbara Morgan. *Merce Cunningham — Totem Ancestor*. 1942



Arnold Newman. *Jacob and Gwen Lawrence*. 1944

George Platt Lynes. *Marc Blitzstein, Orson Welles, and Lehman Engle*. 1937

Harold Edgerton with Kenneth Germeshausen. *Dangerous Weapon*. 1936

Weegee (Arthur Fellig). *Brooklyn School Children See Gambler Murdered in Street*. 1941

Weegee (Arthur Fellig). *Harry Maxwell Shot in Car*. 1936

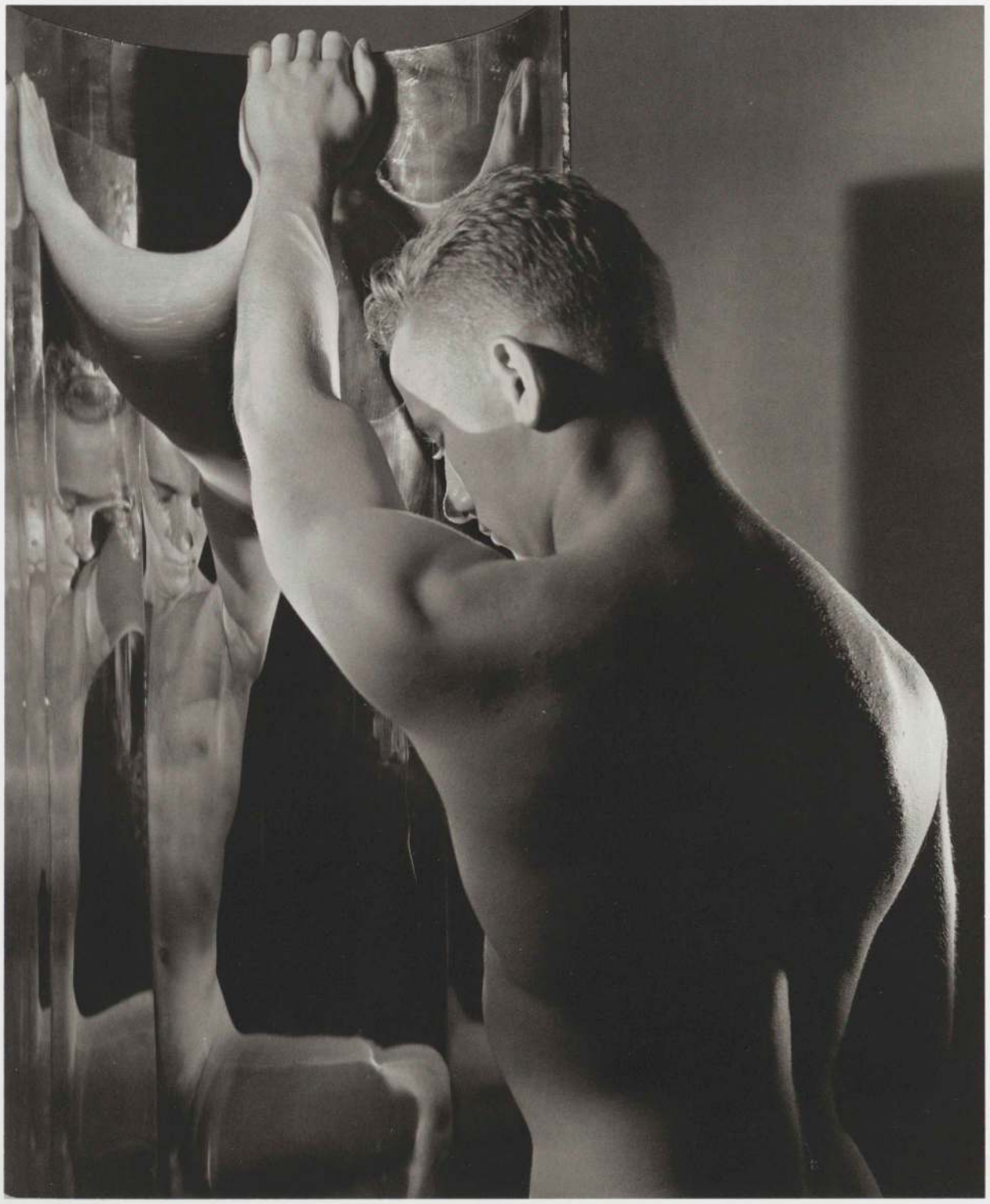
Gjon Mili. *Cafe Society, New York*. 1943–47

U.S. Navy. *Explosion Following Hit on the USS Franklin by Japanese Dive Bomber*. March 19, 1945

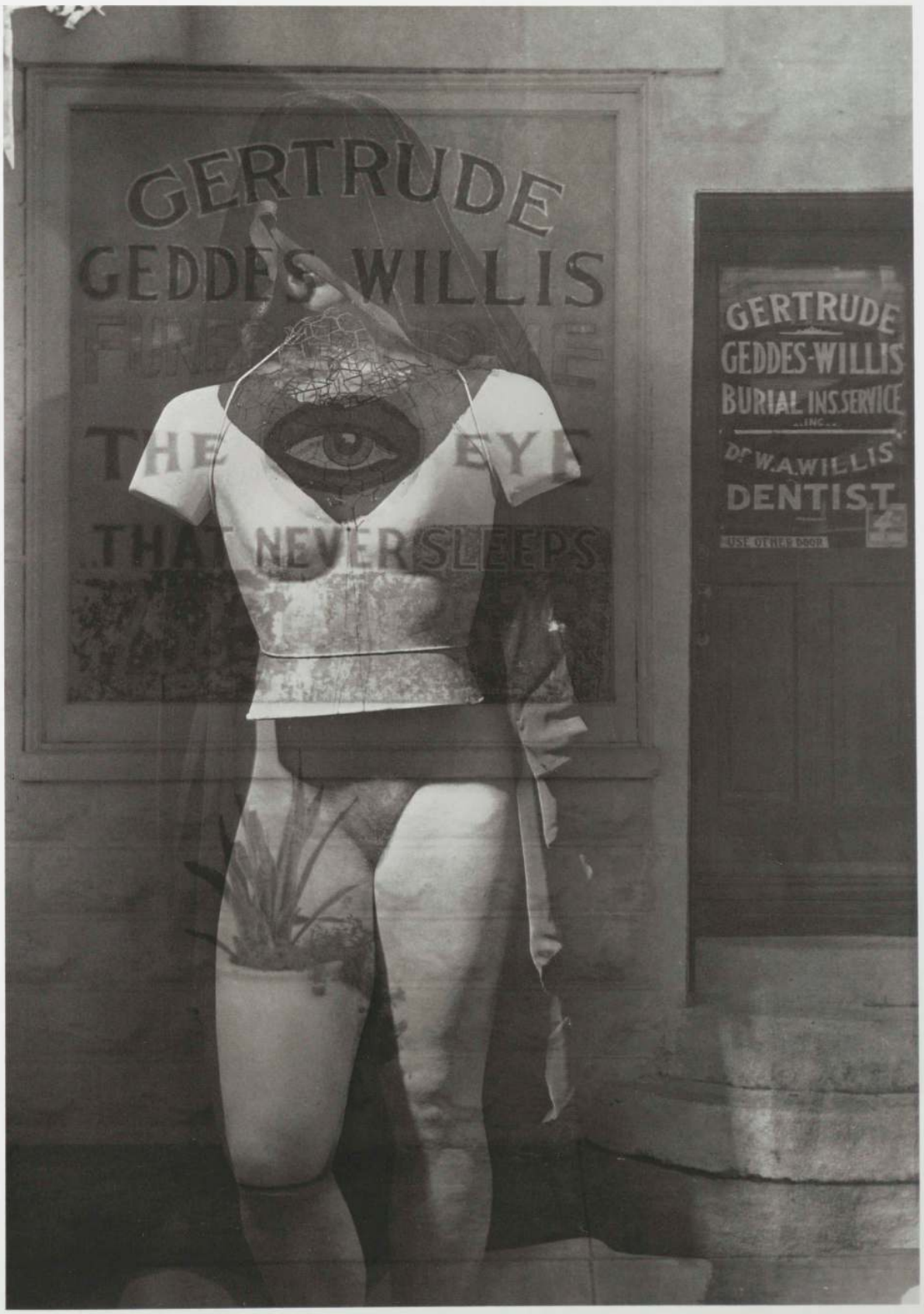
Dorothea Lange. *San Francisco*. c. 1942

U.S. Army Signal Corps. *Russian Slave Laborer Points Out Former Nazi Guard Who Brutally Beat Prisoners*. April 14, 1945

Harry Callahan. *Chicago*. c. 1950

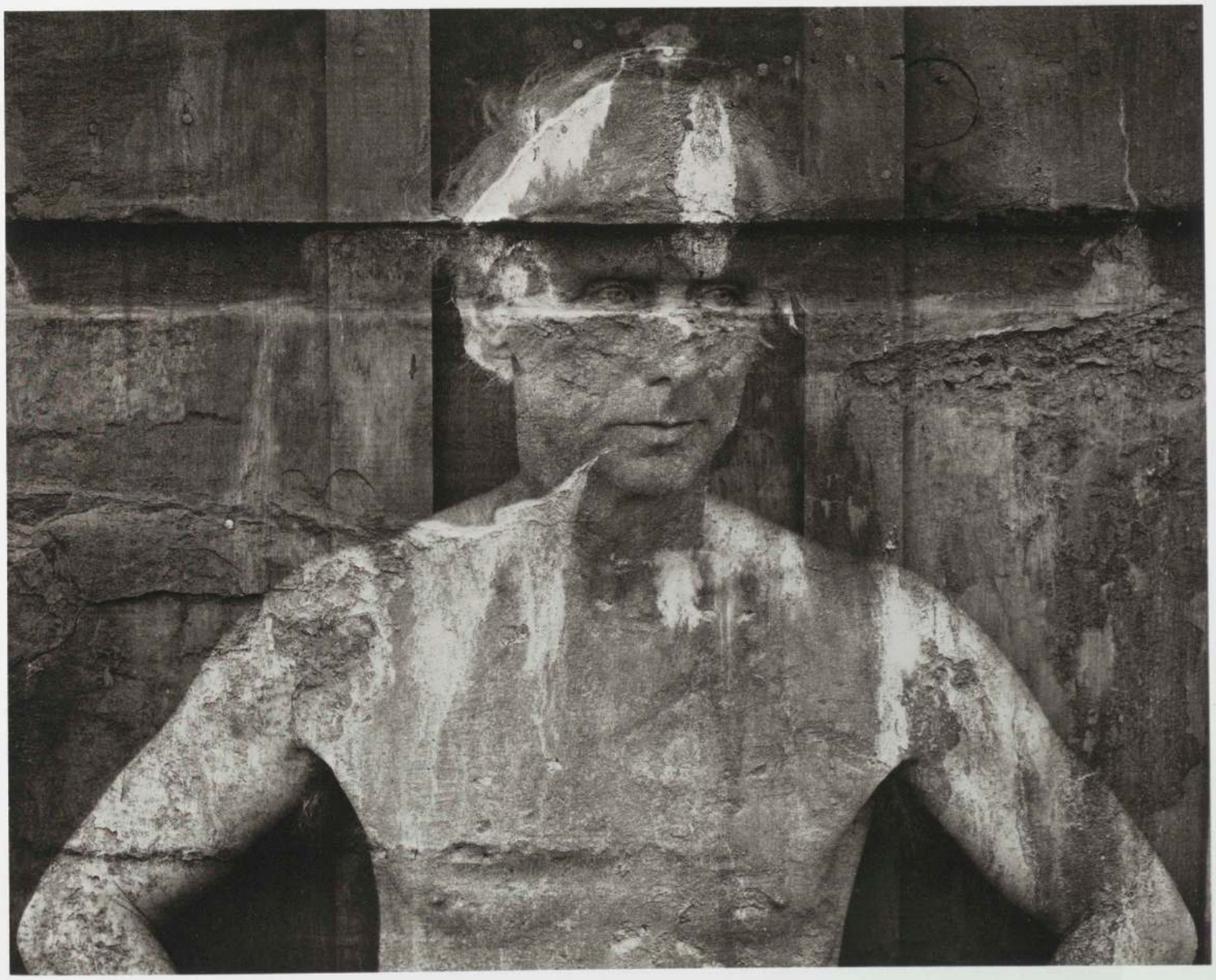


George Platt Lynes. *Self-Analysis*. c. 1940

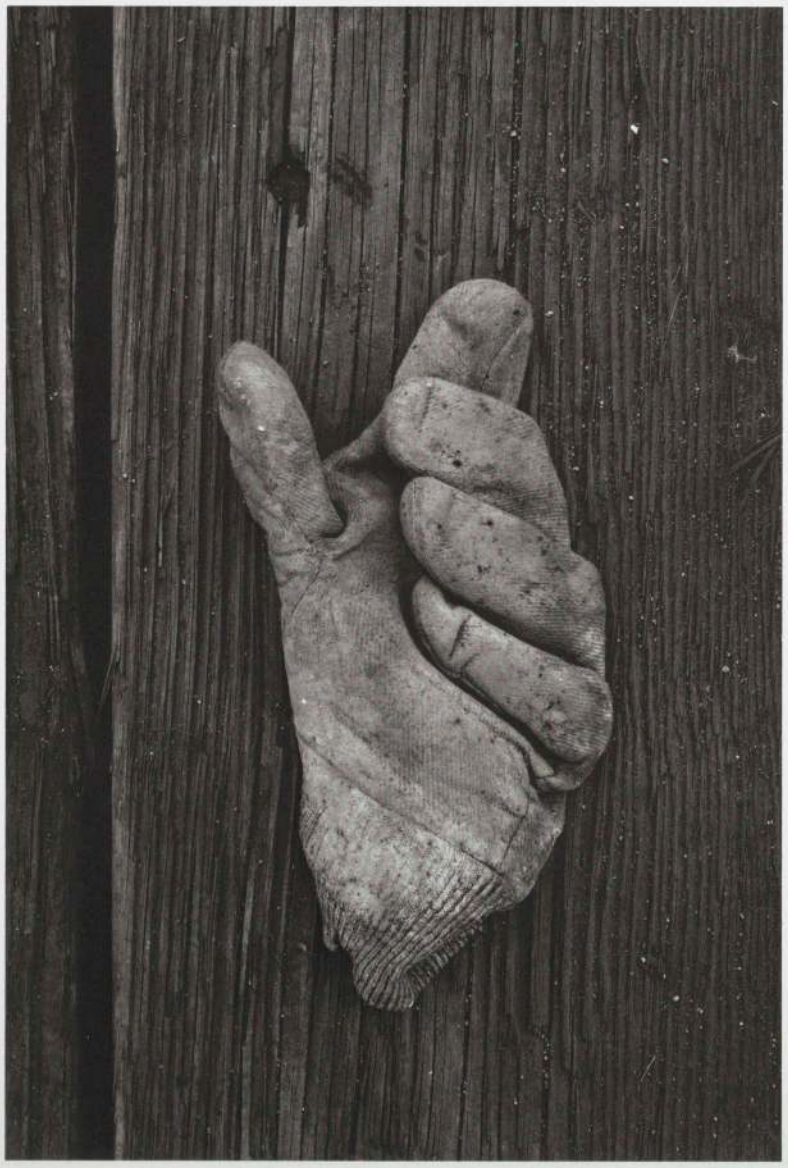


Clarence John Laughlin. *The Eye That Never Sleeps*. 1946

Frederick Sommer. *Moon Culminations*. 1951



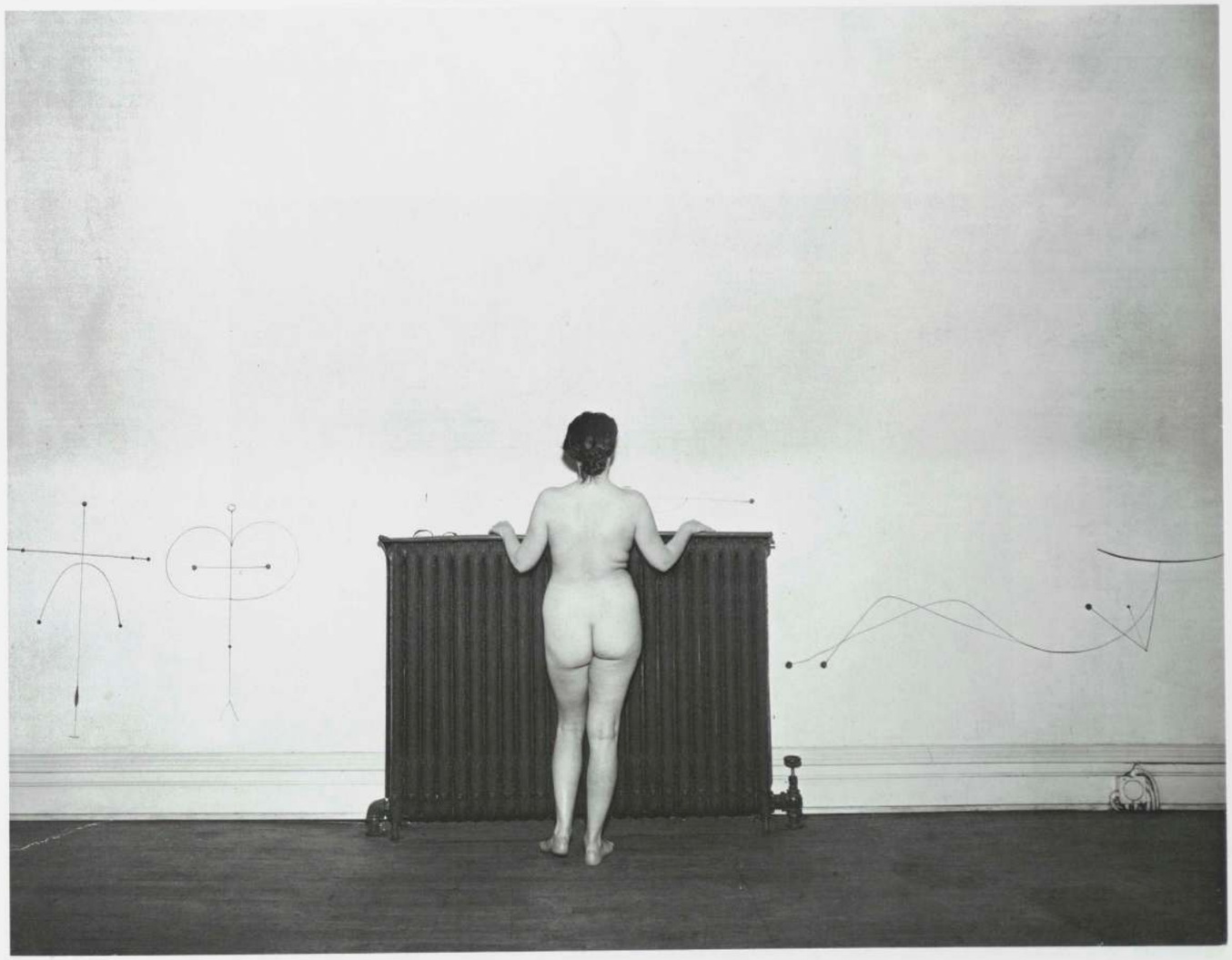
Frederick Sommer. *Max Ernst*. 1946



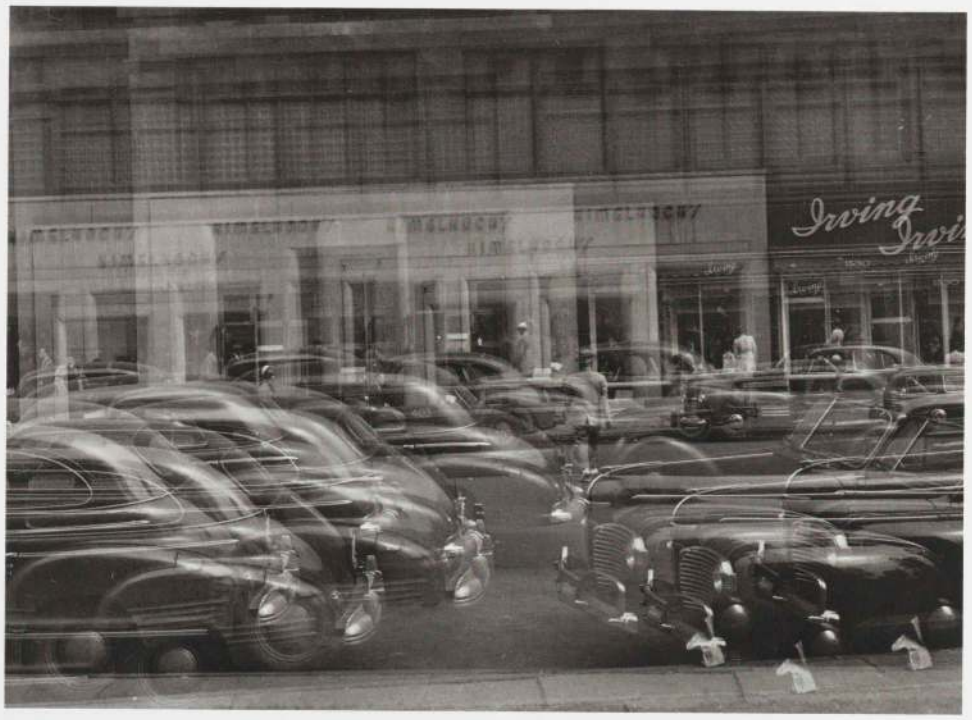
Aaron Siskind. *Gloucester*. 1944

Clarence John Laughlin. *The Insect-Headed Tombstone*. 1953

Harry Callahan. *Eleanor*. c. 1947

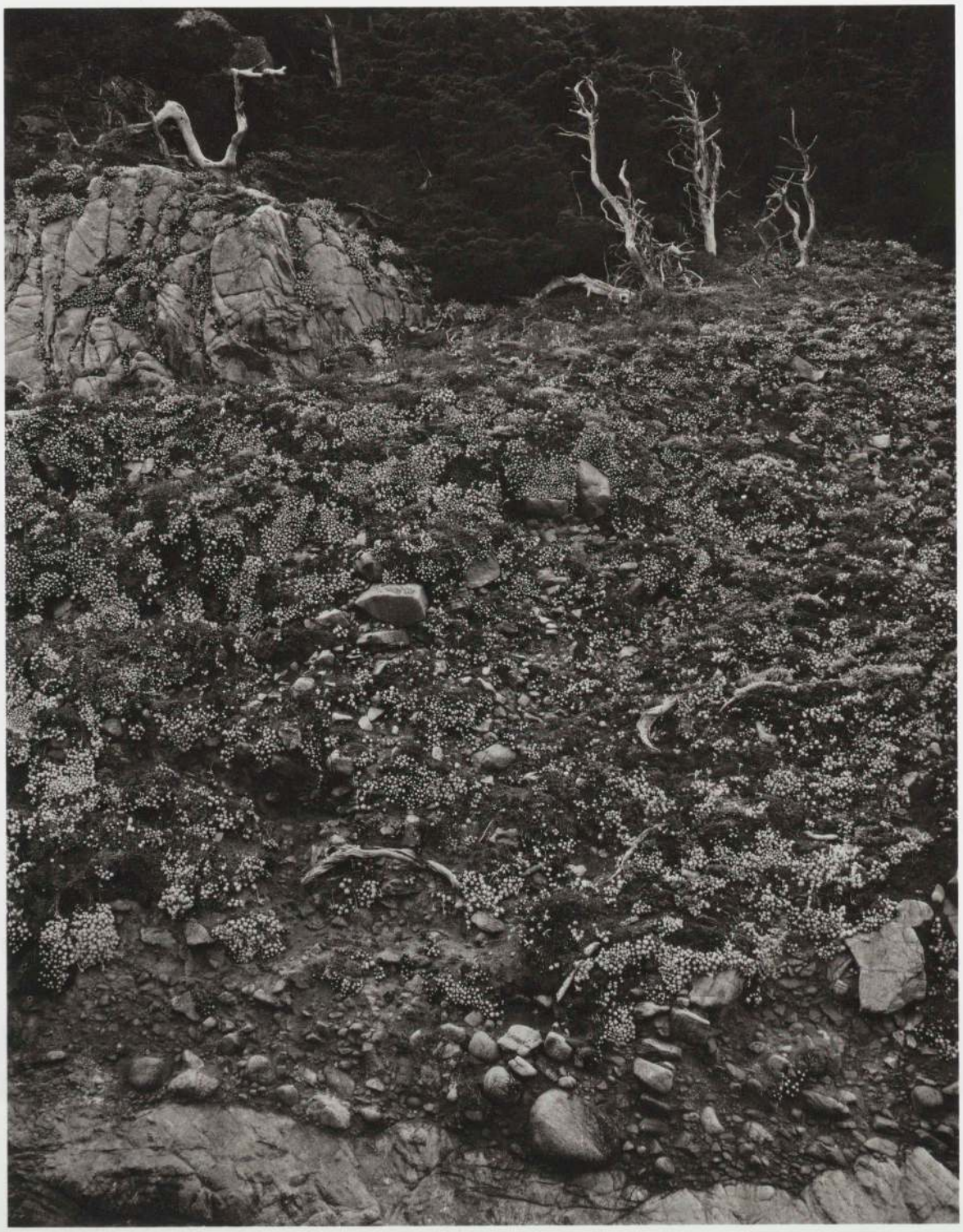


Harry Callahan. *Eleanor, Chicago*. 1949



Harry Callahan. *Detroit*. 1943

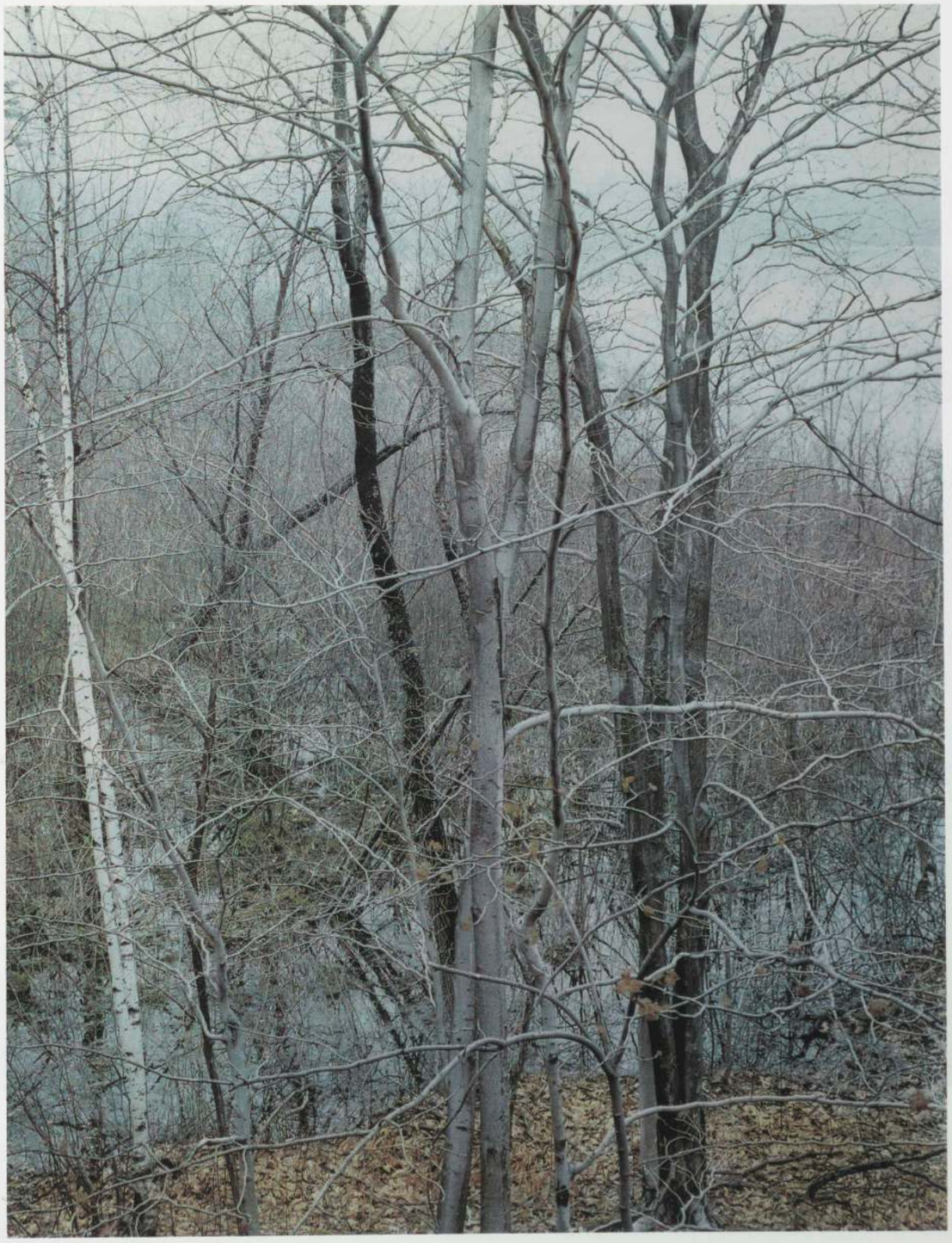
Harry Callahan. *Collages*. c. 1956



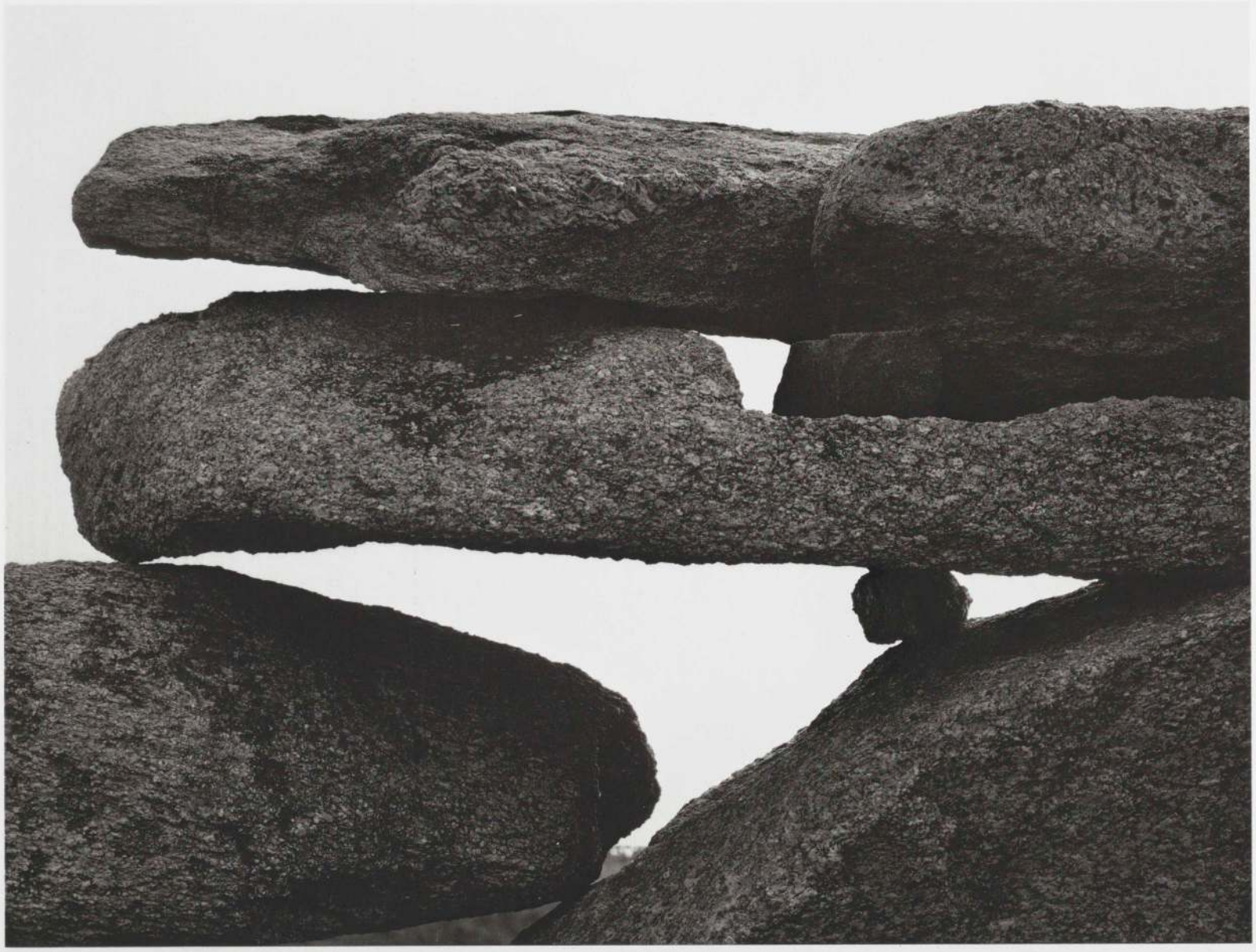
Edward Weston. *North Shore, Point Lobos, California*. 1946

Minor White. *Pacific*. 1947

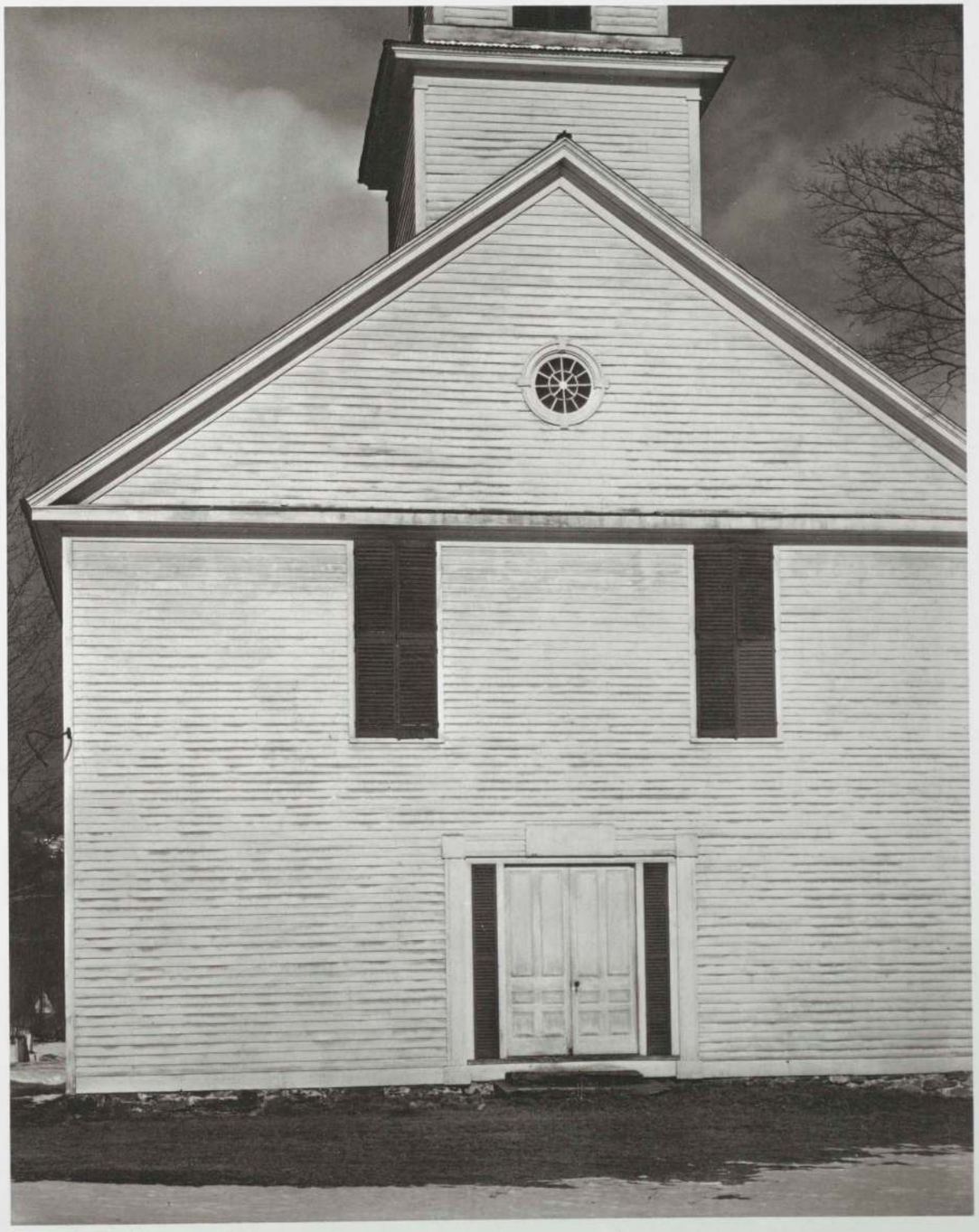
Ansel Adams. *Aspens, Northern New Mexico*. 1958



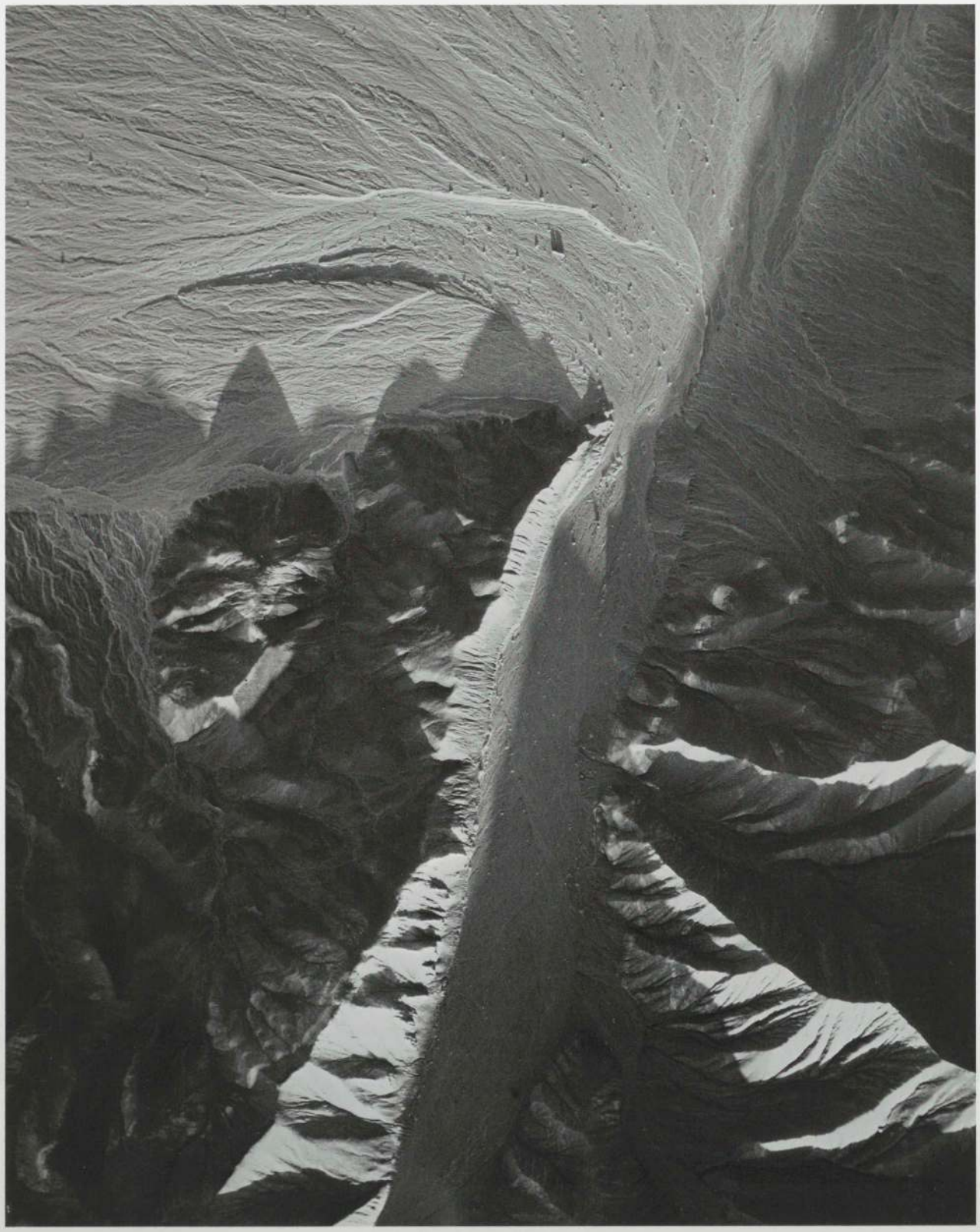
Eliot Porter. *Trees and Pond, Near Sherborn, Massachusetts.* 1957



Aaron Siskind. *Martha's Vineyard.* 1954



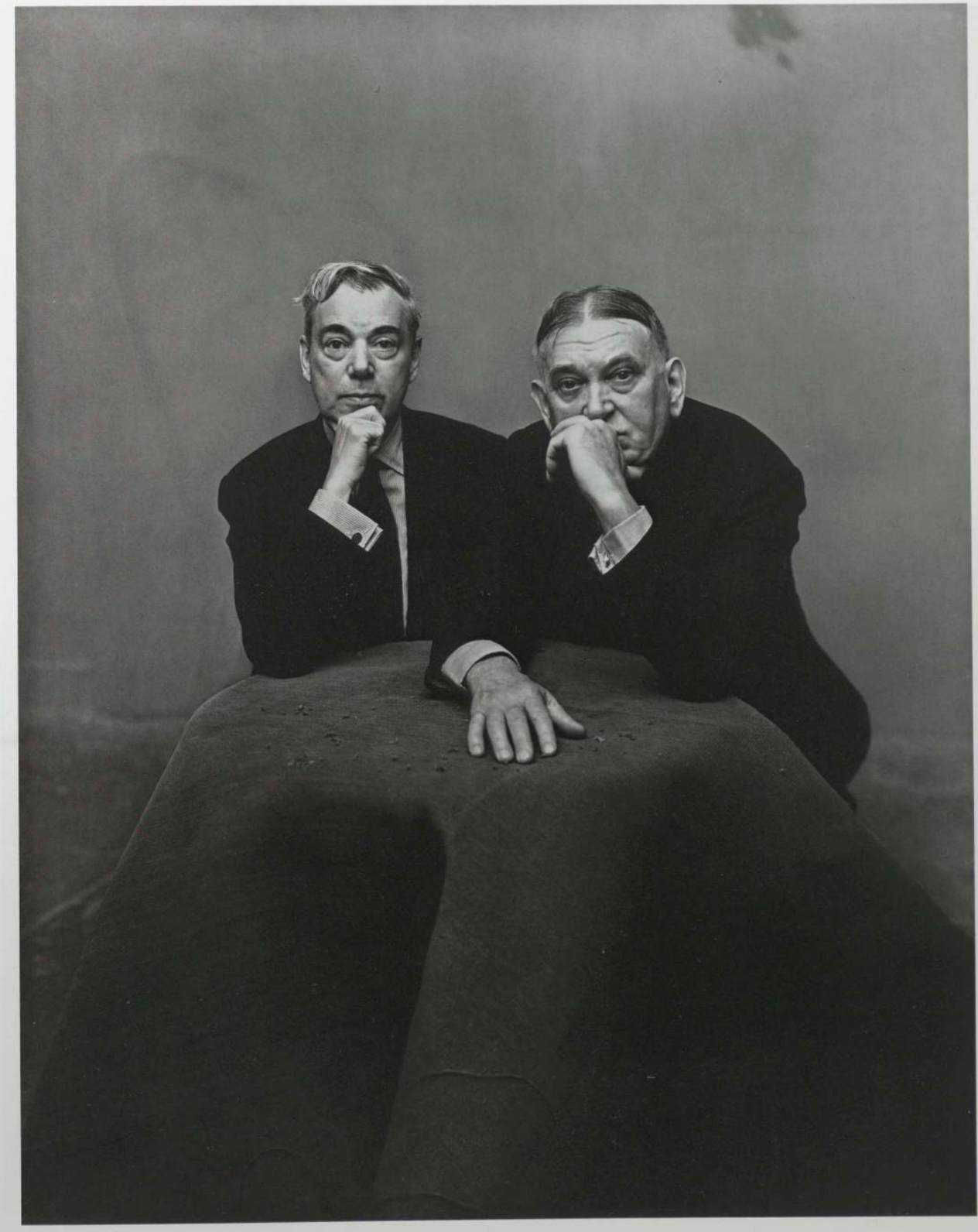
Paul Strand. *Church*. 1944



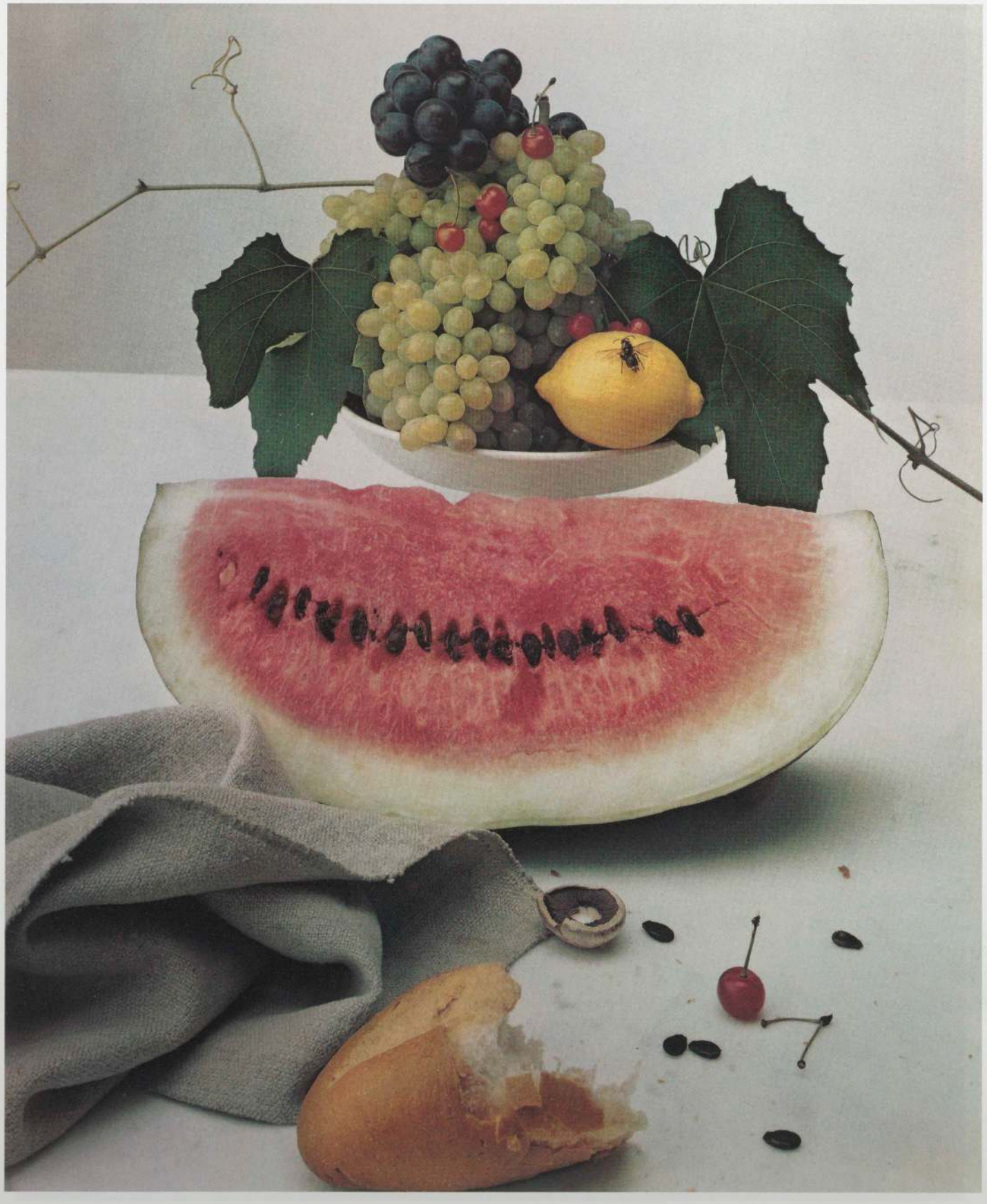
William A. Garnett. *Dry Wash with Alluvium, Death Valley, California*. 1957

Aaron Siskind. *Chicago*. 1949

John Szarkowski. *Column Capital, Guaranty Building, Buffalo.* 1952

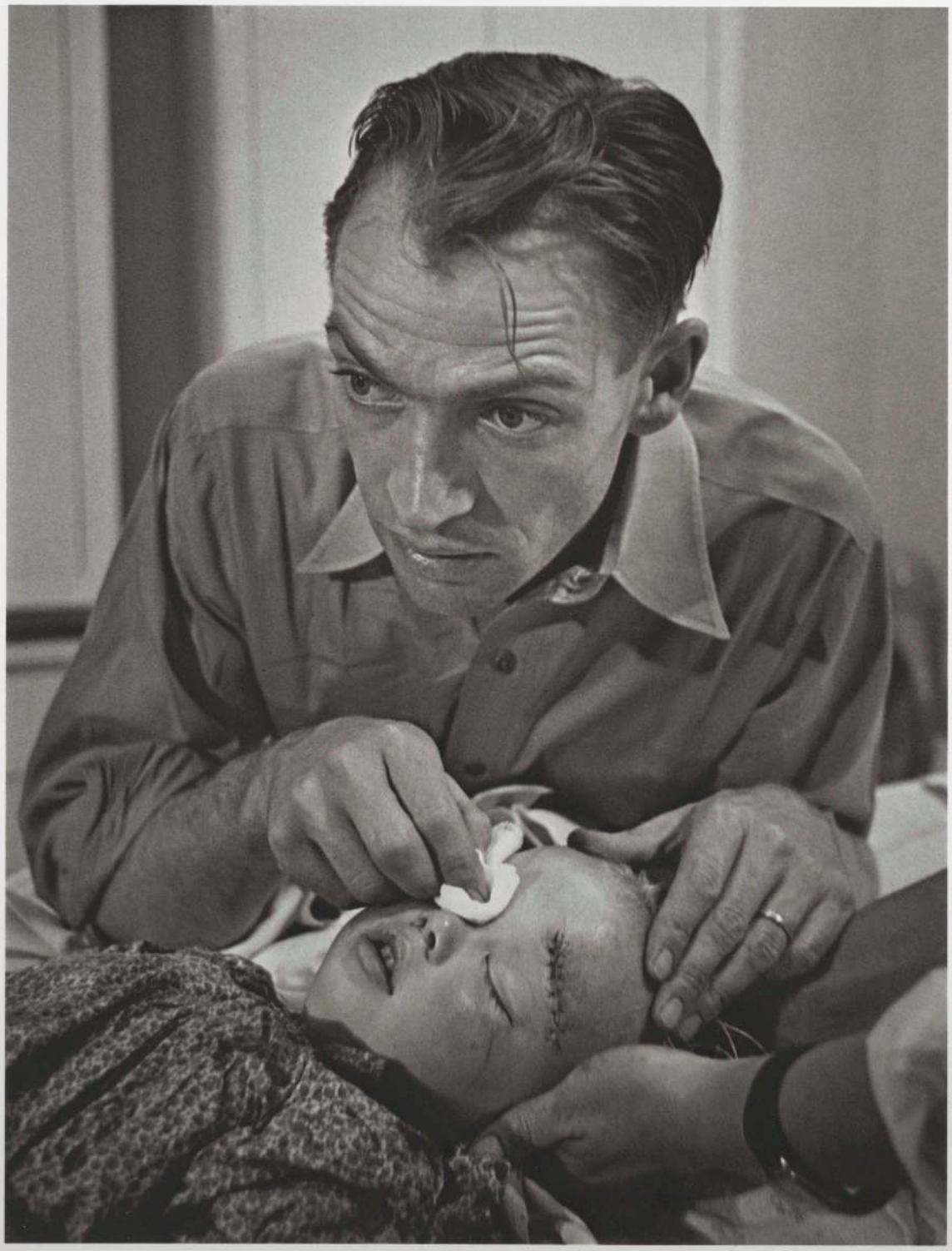


Irving Penn. *George Jean Nathan and H. L. Mencken*. 1947



Irving Penn. *Still Life with Watermelon*. 1947

Irving Penn. *Régine* (Balenciaga Suit). 1950



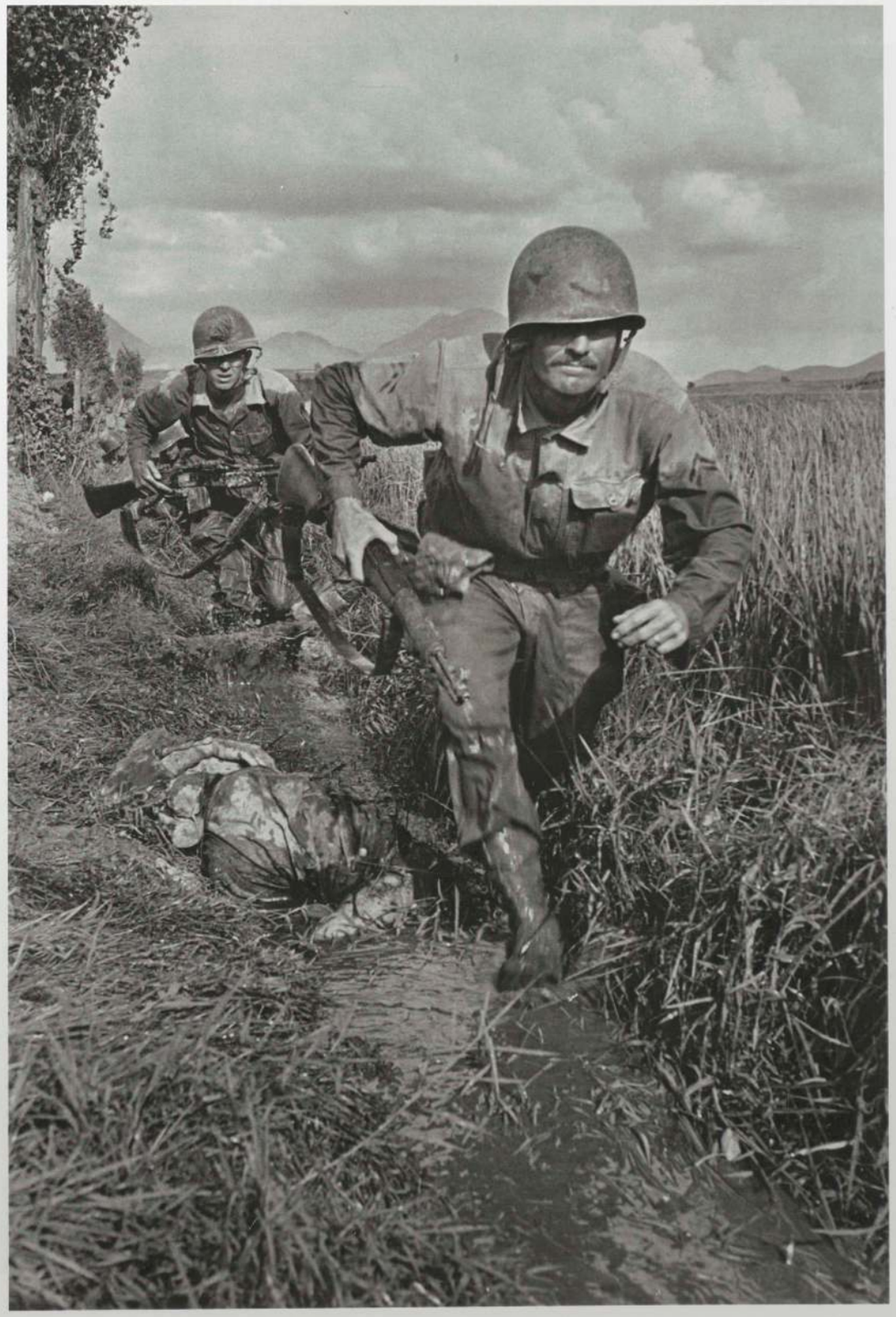
W. Eugene Smith. Untitled, from "Country Doctor." 1948

Charles Harbutt. *Blind Boy*. 1961

Dan Weiner. *El Morocco, New York*. 1955

Gordon Parks. *Harlem Gang Wars*. 1948

W. Eugene Smith. *Welsh Miners*. 1950



David Douglas Duncan. *Korea*. 1950

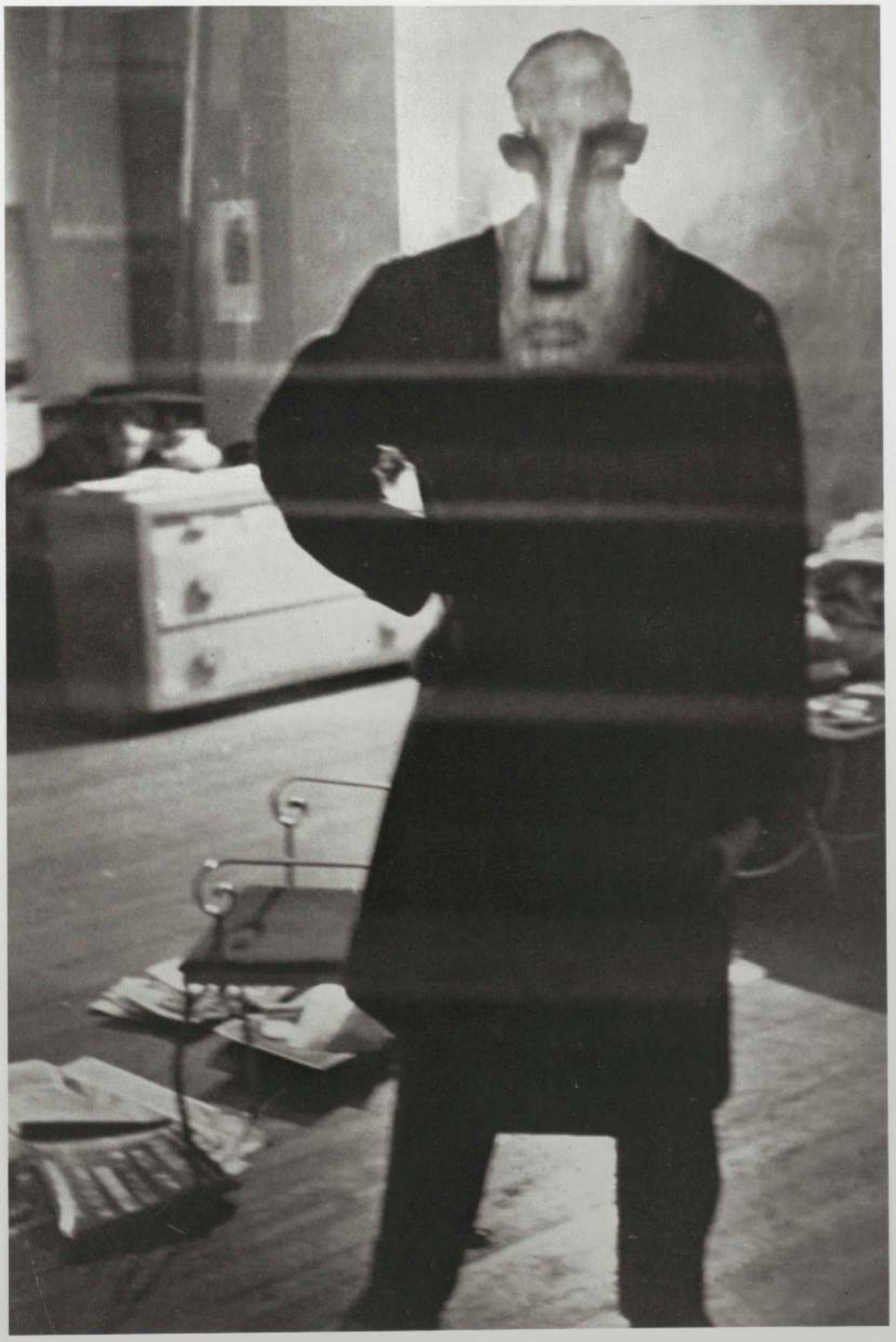
Jerome Liebling. *Boy and Car, New York City*. 1948

Dorothea Lange. *Spring in Berkeley*. 1951

Robert Frank. *Parade, Valencia*. 1952

Roy DeCarava. Untitled. 1955

Roy DeCarava. *Self-Portrait*. 1956

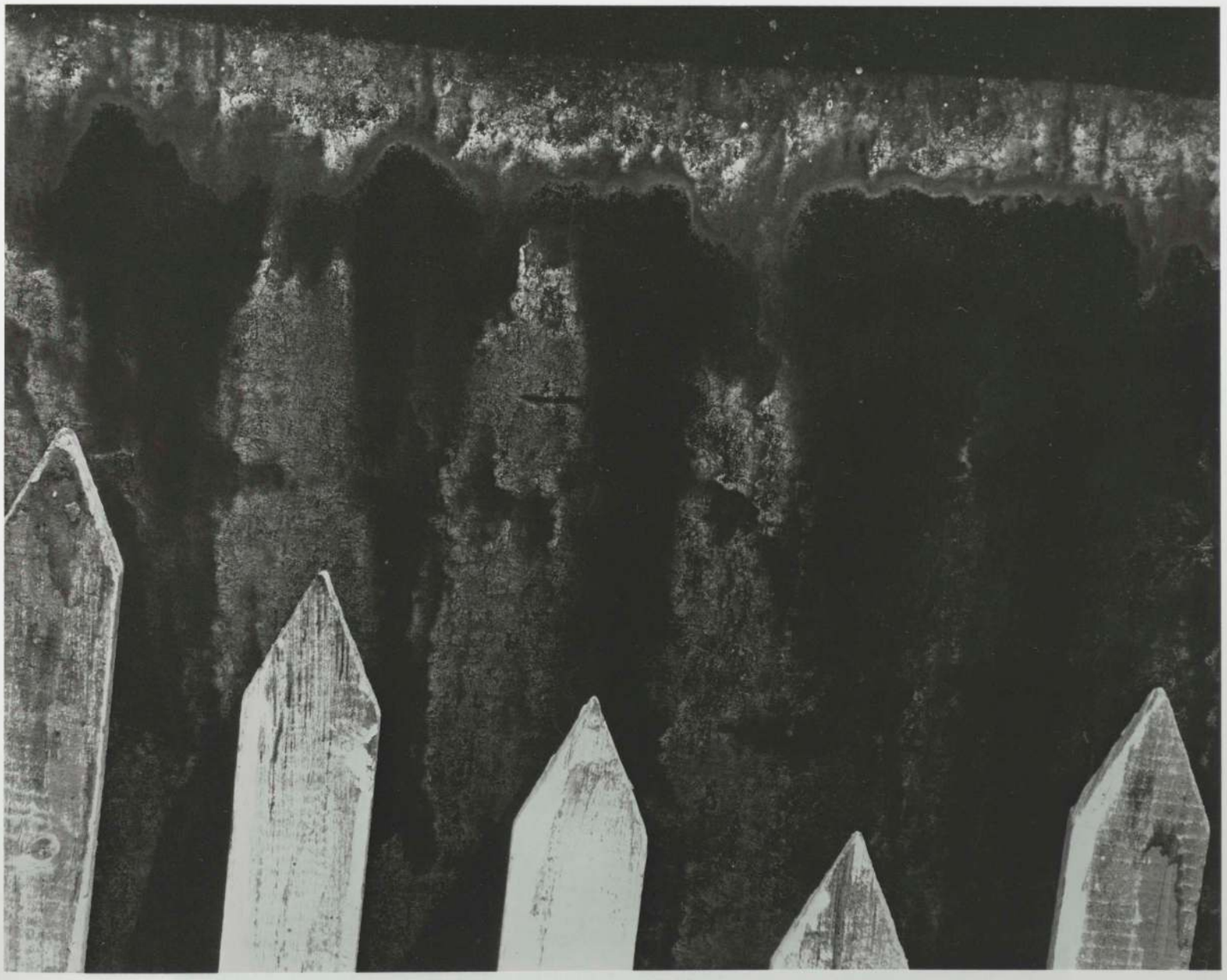


Louis Faurer. *George Barrows in Robert Frank's Loft*. 1947

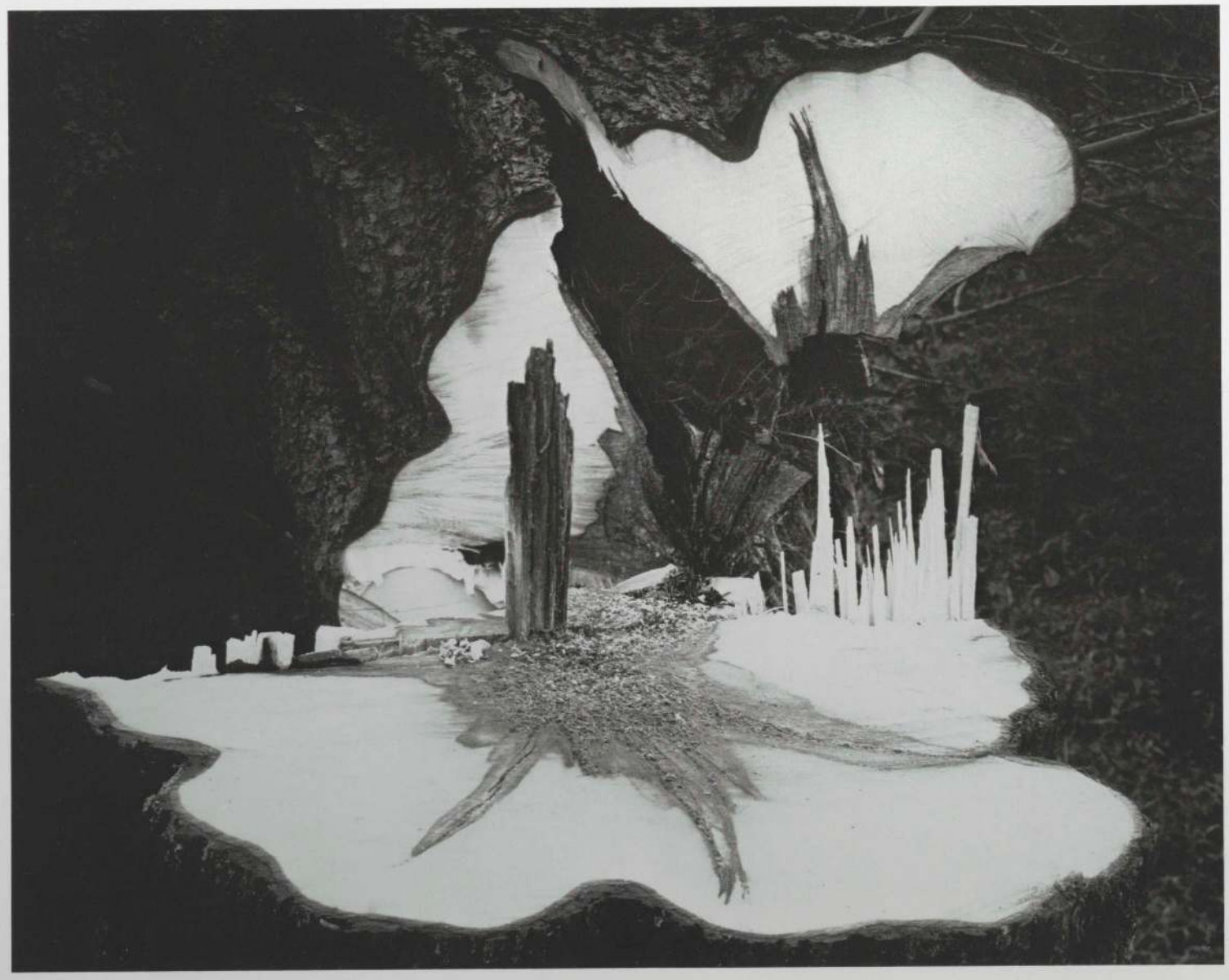
Robert Frank. *Street Line, New York*. 1951

Harry Callahan. *Chicago*. 1950

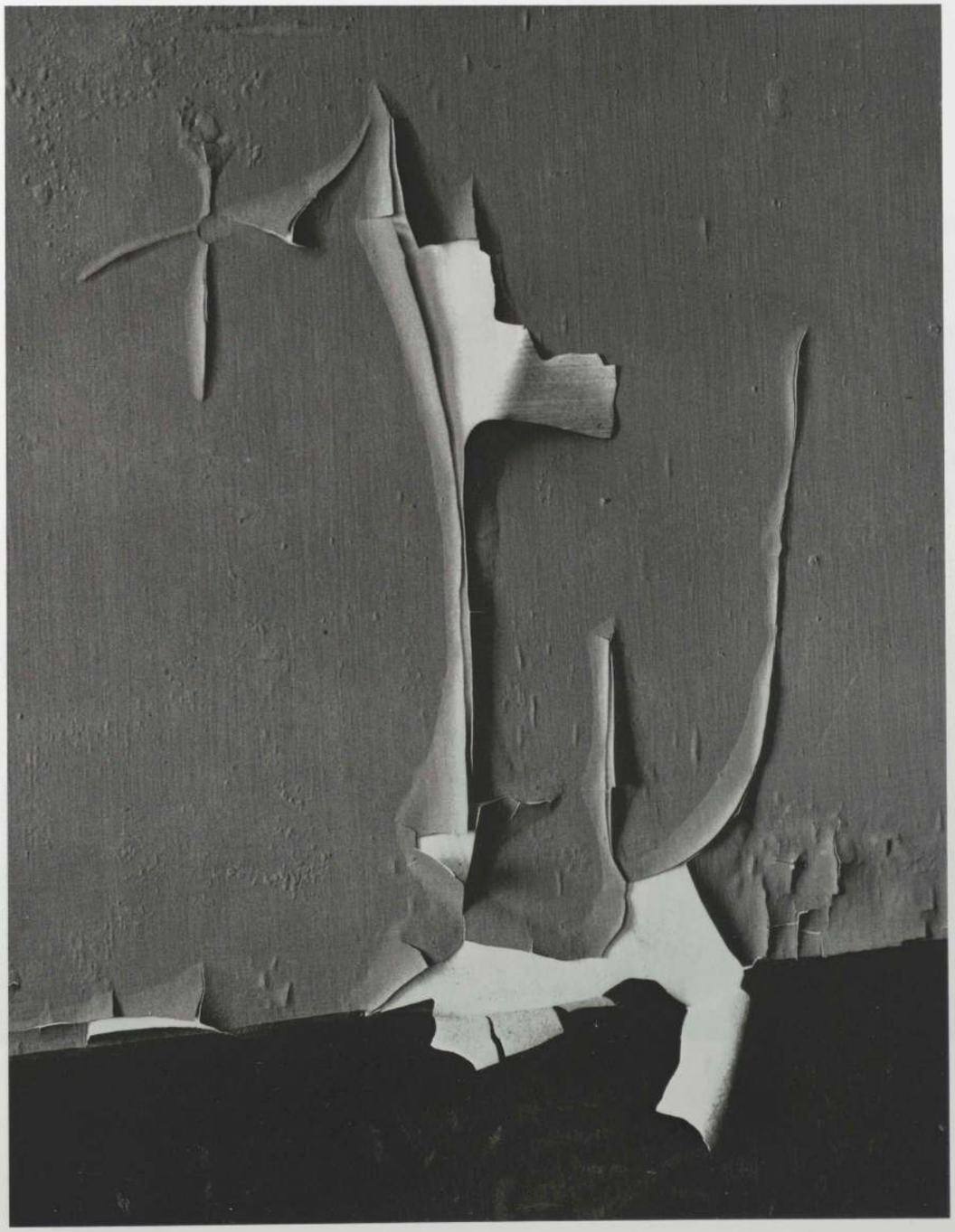
Robert Rauschenberg. Untitled. 1949



Walter Chappell. *Number 10.* 1958



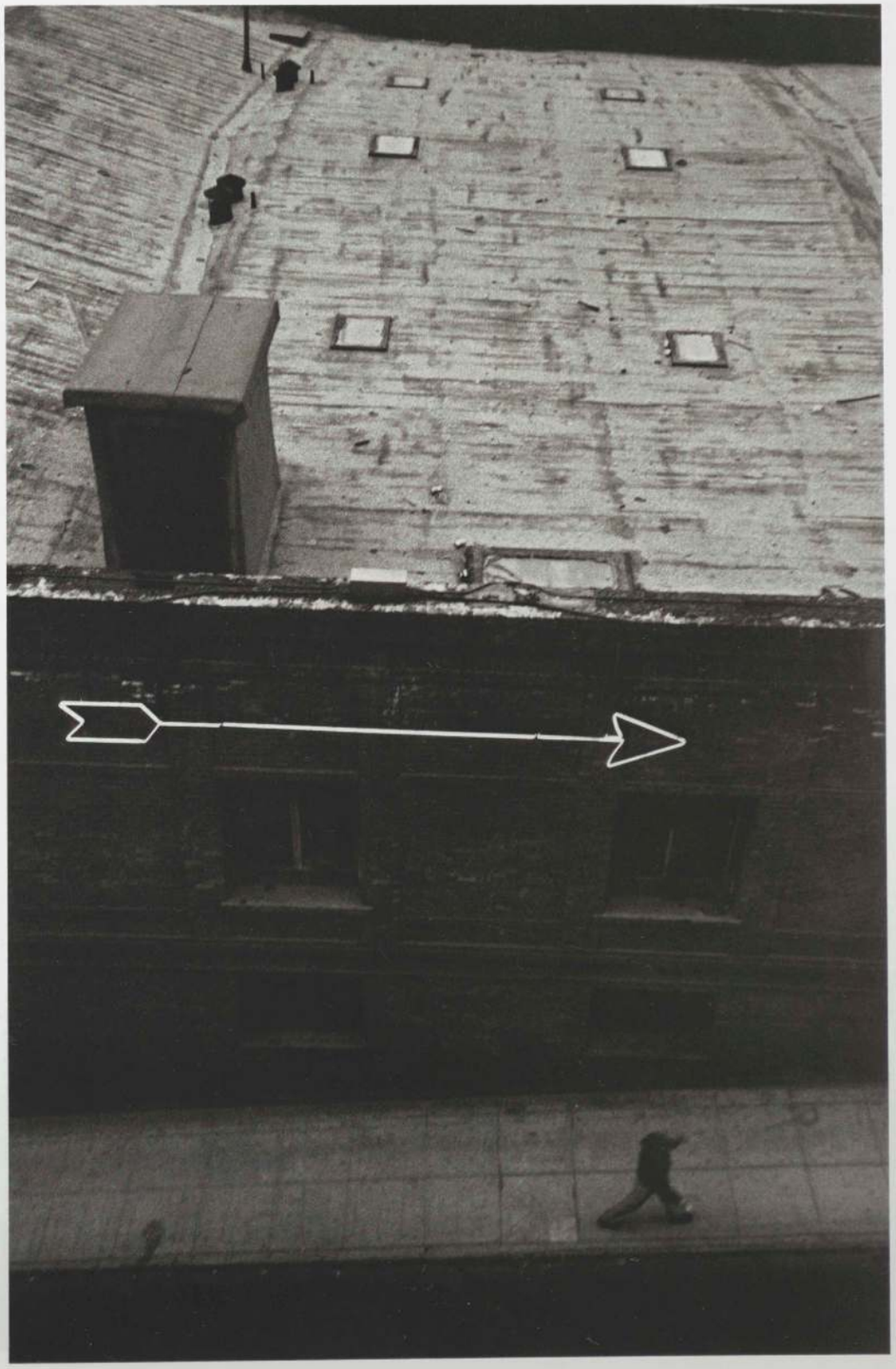
Paul Caponigro. Untitled. 1957



Minor White. *Peeled Paint*. 1959

Robert Frank. *Parade, Hoboken, New Jersey*. 1955

Robert Frank. *Reno, Nevada*. 1956



Robert Frank. *Los Angeles.* 1955–56

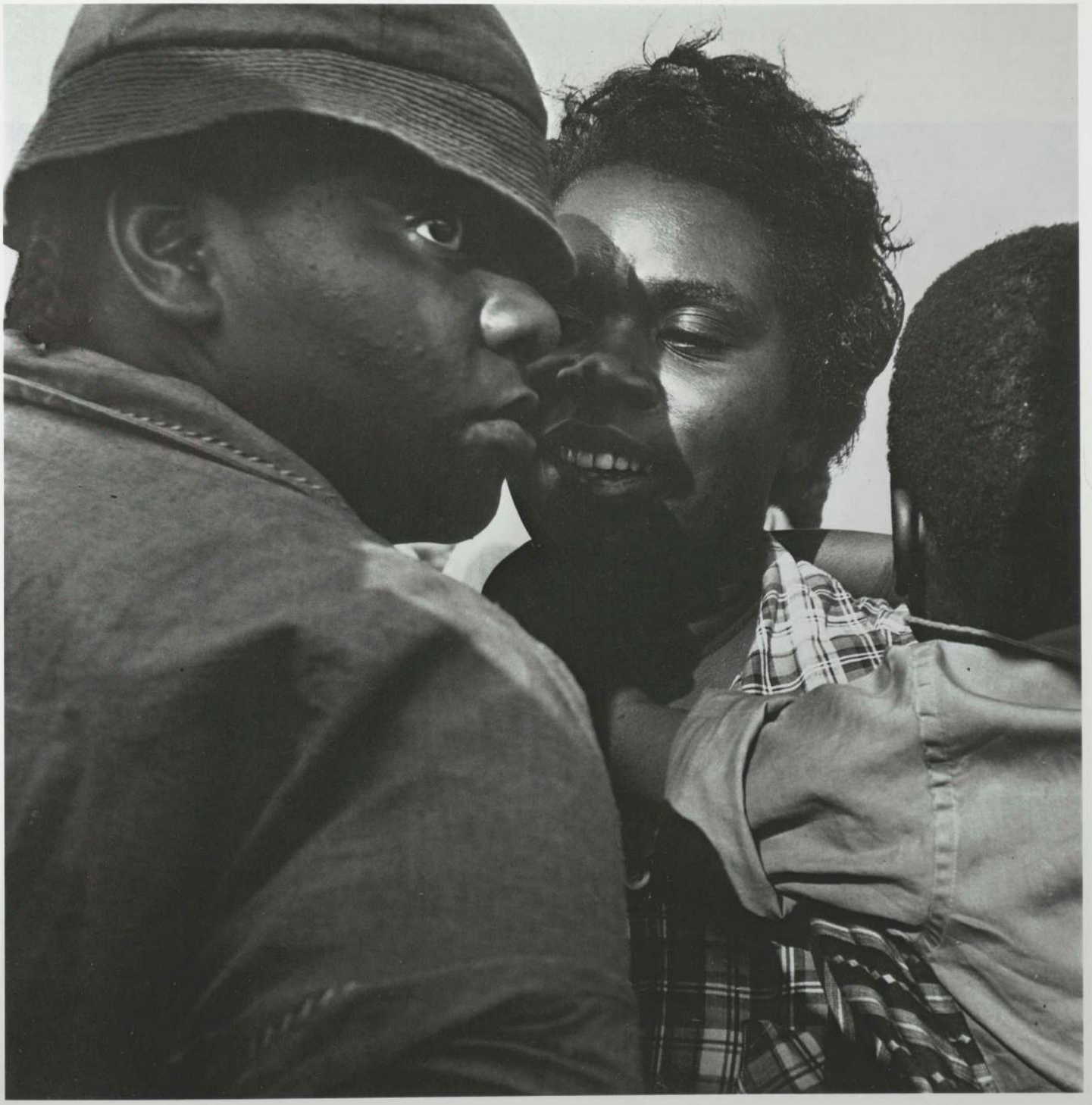
Ted Croner. Untitled. 1947–49

William Klein. *Gun, Gun, Gun, New York*. 1955

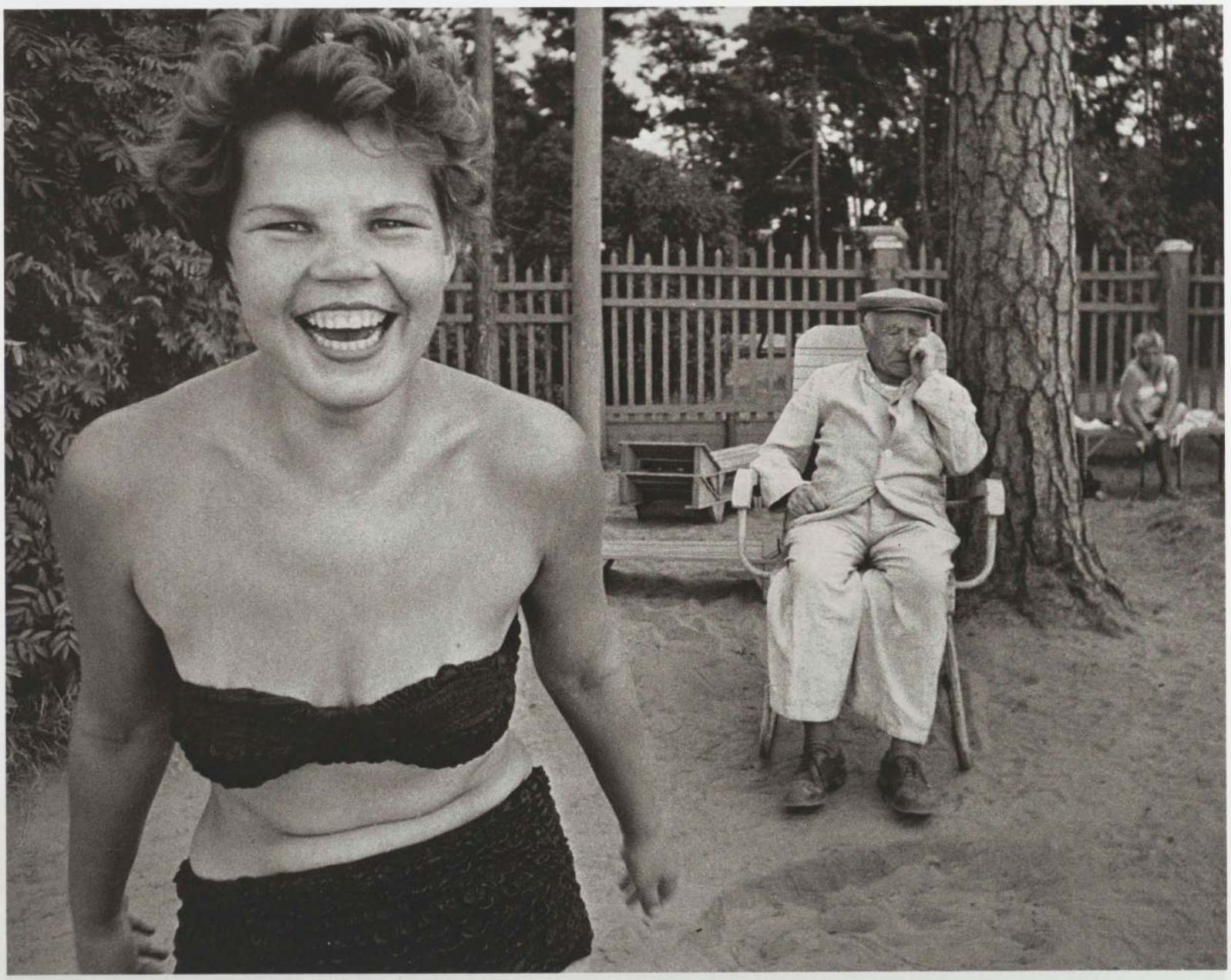
Dan Weiner. *Shoppers Glimpse a Movie Star at Grand Central Station, New York*. 1953

Louis Faurer. Untitled. 1950

Philip Elliott. *Bar-B-Q*. 1952 or earlier



Leon Levinstein. *Coney Island*. 1953 or earlier



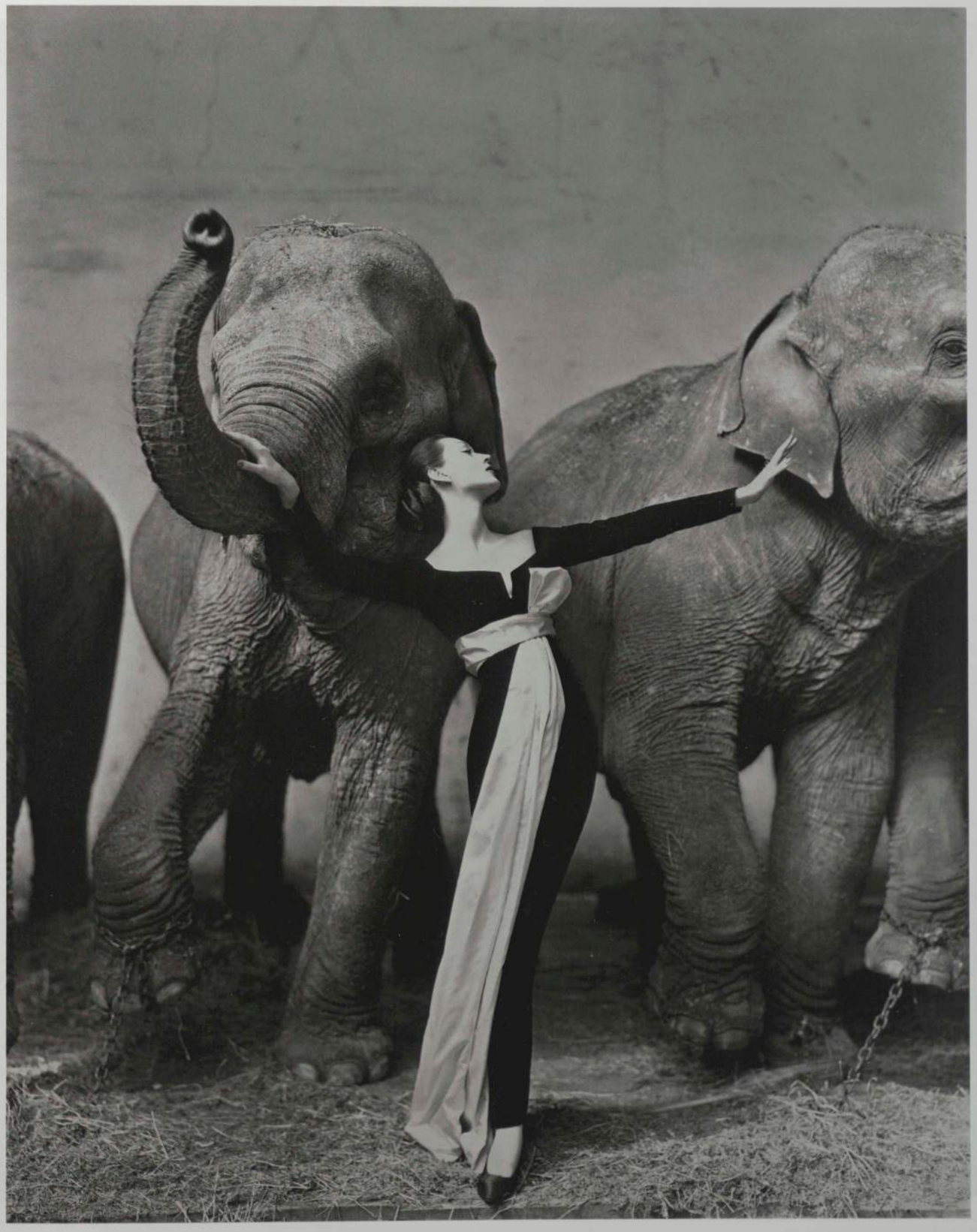
William Klein. *Moscow Beach*. 1959

John Swope. *Cap d'Antibes, France*. 1948

Bruce Davidson. Untitled, from the series Teenagers. 1959

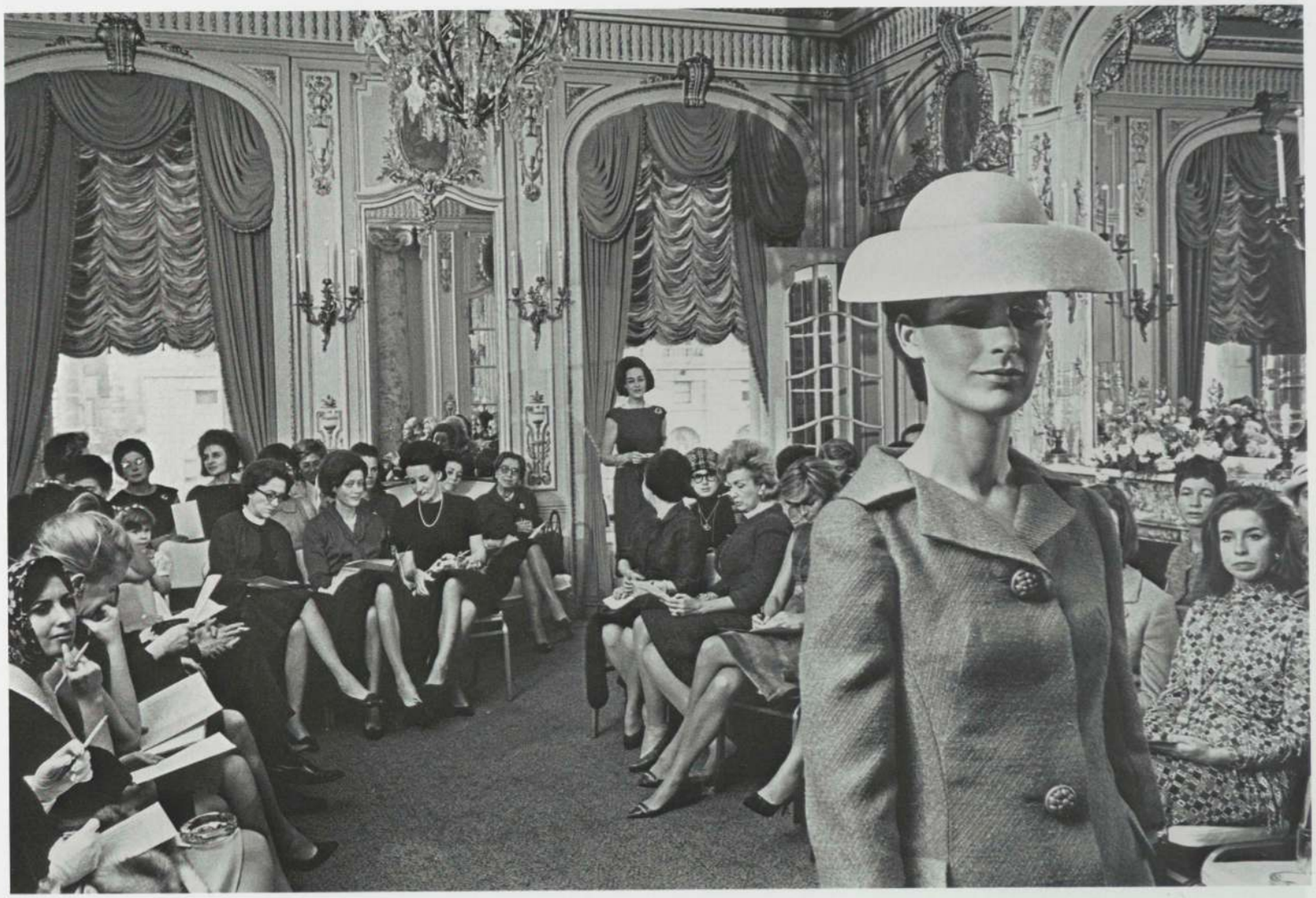
Garry Winogrand. *Los Angeles*. 1964

Charles Hoff. *Rocky Marciano and Ezzard Charles*. 1954



Richard Avedon. *Dovima with Elephants*. 1955

Richard Avedon. *Brigitte Bardot*. 1959



Elliott Erwitt. *New York*. 1964

O. Winston Link. *Hot Shot East Bound at Iager, West Virginia*. 1956

Ralph Bartholomew. *Kodak Advertisement*. c. 1950

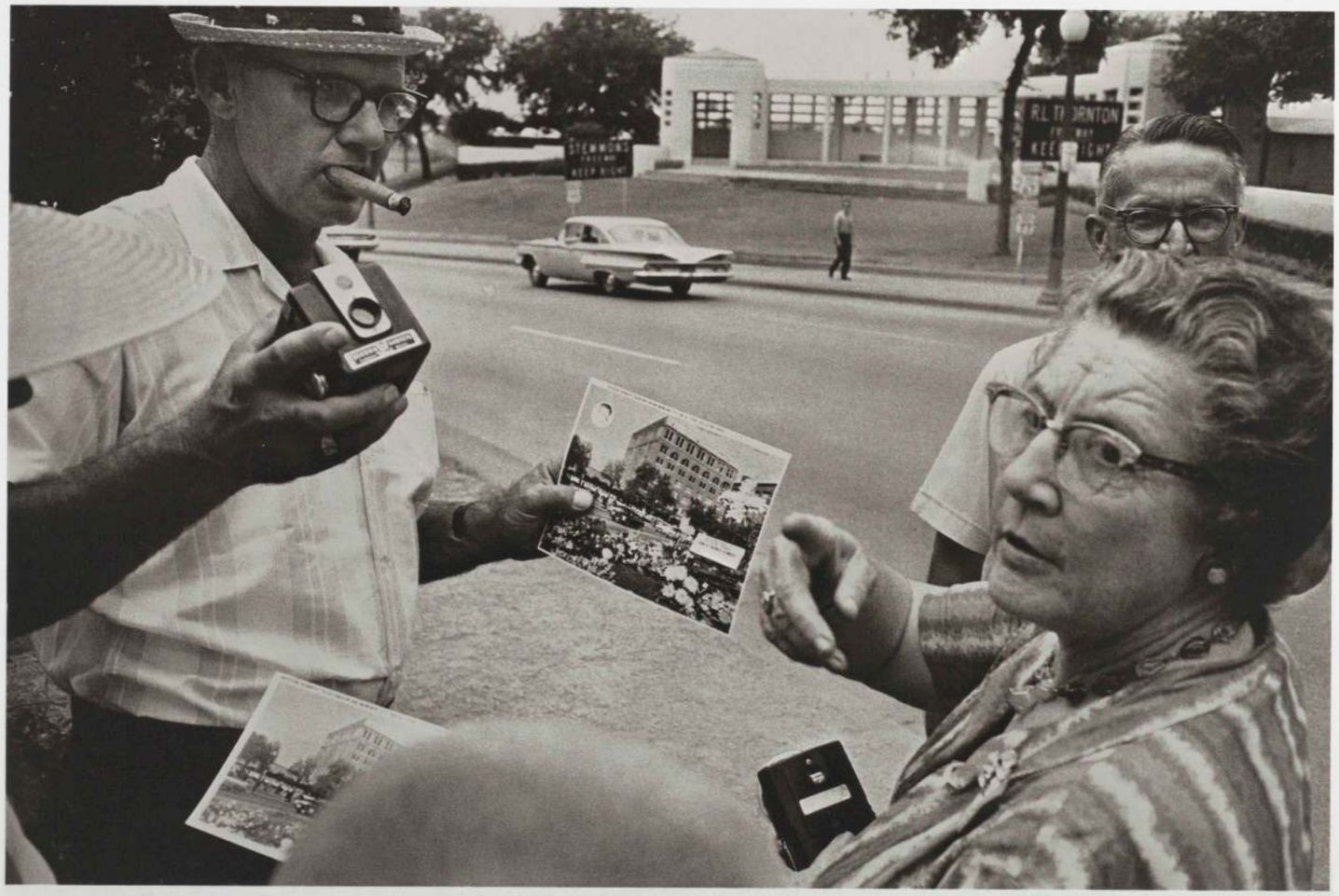
Charles Moore. *Birmingham, Alabama*. 1963

Gordon Parks. *Harlem Rally*. 1963

Diane Arbus. *Boy with a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade, New York City*. 1967

Simpson Kalisher. Untitled. 1961

Elliott Erwitt. *Fontainebleau Hotel, Miami Beach*. 1962



Garry Winogrand. *Dallas*. 1964

Lee Friedlander. *Cincinnati*. 1963

Lee Friedlander. *New York City*. 1964

Diane Arbus. *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City*. 1962

Irwin Klein. *Minneapolis Fire*. 1962

Garry Winogrand. *Park Avenue, New York*. 1959

Diane Arbus. *Teenage Couple on Hudson Street, New York City*. 1963

Lee Friedlander. *Galax, Virginia*. 1962

Lista de fotografías

Las fotografías se ordenan alfabéticamente según el fotógrafo y cronológicamente a continuación. Las obras cuyos autores nos son desconocidos aparecen al final de la lista. Para los fotógrafos que han nacido fuera de los EEUU, se incluye tras su nombre el país de nacimiento y la fecha de su llegada a los Estados Unidos. En cuanto a las dimensiones, la altura precede a la anchura. Todas las obras pertenecen a la colección de The Museum of Modern Art, New York. El número de la página sobre la que aparece la fotografía se incluye al final de cada entrada.

Berenice Abbott
1898-1991

El at Columbus Avenue and Broadway (El en la Columbus Avenue y Broadway), 1929
Gelatina plata. 15,6 x 21,2 cm.
Adquisición
p. 134

Zito's Bakery, Bleecker Street, New York (El horno de Zito, Bleecker Street, Nueva York), 1937
Gelatina plata. 24,1 x 18,9 cm.
Donación anónima
p. 143

Ansel Adams
1902-1984

Lake MacDonald, Glacier National Park (Lago MacDonald, Parque Nacional Glaciar), 1942
Gelatina plata. 18 x 24,1 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 117

Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park (Géiser Old Faithful, Parque Nacional Yellowstone), 1942
Gelatina plata. 23,6 x 16,4 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 120

Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park (Géiser Old Faithful, Parque Nacional Yellowstone), 1942
Gelatina plata. 23 x 16 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 121

Aspens, Northern New Mexico (Álamos, Norte de Nuevo México), 1958
Gelatina plata. 36 x 44,6 cm.
Donación de Shirley C. Burden
p. 186

Diane Arbus
1923-1971

Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City (Niño con una granada de mano de juguete en Central Park, Nueva York), 1962
Gelatina plata. 21,3 x 18,4 cm.
Adquisición
p. 243

Teenage Couple on Hudson Street, New York City (Pareja de adolescentes en la Hudson Street, Nueva York), 1963
Gelatina plata. 38,5x38,2 cm.
Adquisición
p. 246

Boy with a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade, New York City (Muchacho con sombrero de paja esperando para desfilar en un festival a favor de la guerra, Nueva York), 1967
Gelatina plata. 38 x 37 cm.
Donación del fotógrafo
p. 237

Richard Avedon
nacido en 1923

Dovima with Elephants (Dovima con los elefantes), 1955
Gelatina plata. 48,4 x 38,2 cm.
Donación del fotógrafo
p. 229

Brigitte Bardot, 1959
Gelatina plata. 58,7 x 50,6 cm.
Donación del fotógrafo
p. 230

Ralph Bartholomew
fechas desconocidas

Kodak Advertisement (Anuncio de Kodak), c. 1950
Gelatina plata. 39,2 x 49,5 cm.
Donación de John C. Waddell
p. 233

Ernest J. Bellocq
1873-1949

Untitled (Sin título), 1912
Gelatina plata. Copia a partir de papel realizada por Lee Friedlander, 1966-69. 24 x 19,6 cm. Mr. y Mrs. John Spencer Fund
p. 71

Henry Hamilton Bennett
1843-1908

Panorama from the Overhanging Cliff, Wisconsin Dells (Panorámica desde el acantilado colgante, los Valles de Wisconsin), 1897-98
Gelatina plata. Copia a partir de papel. 43,2 x 148,6 cm. Donación del H.H. Bennett Studio
pp. 58-9

Layton Art Gallery, Milwaukee, Wisconsin (Galería de arte Layton, Milwaukee, Wisconsin), c. 1890
Albúmina plata, 43,6 x 55,3 cm.
Donación del H.H. Bennett Studio
p. 65

Margaret Bourke-White
1904-1971

At the Time of the Louisville Flood (En la época de la inundación de Louisville), 1937
Gelatina plata. 24,7 x 33,4 cm.
Donación de la fotógrafa
p. 149

John G. Bullock
1854-1939

Untitled (Sin título), c. 1910
Copia sobre platino 15,5 x 19,8 cm.
Donación del Estate of John Emlen Bullock
p. 86

Rudy Burckhardt
nacido en Suiza en 1914. En los EEUU desde 1935

Páginas enfrentadas de un único álbum titulado *An Afternoon in Astoria* (Una tarde en el Astoria), 1940
Cuatro gelatina plata. Cada una 16,4 x 11,4 cm. Donación anónima
pp. 154 y 155

Harry Callahan
nacido en 1912

Detroit, 1943
Gelatina plata. 8,9 x 11,5 cm.
Adquisición
p. 182

Eleanor, c. 1947
Gelatina plata. 11,6 x 8,5 cm.
Adquirida con fondos de la Joseph G. Mayer Foundation, Inc. y el National Endowment for the Arts
p. 180

Eleanor, Chicago, 1949
Gelatina plata. 19,1 x 24,3 cm.
Adquisición
p. 181

Chicago, c. 1950
Gelatina plata. 19,4 x 24,3 cm.
Adquisición
p. 173

Chicago, 1950
Gelatina plata. 23,3 x 34,8 cm.
Adquisición
p. 209

Collages, c. 1956
Gelatina plata. 19,5 x 24,6 cm.
Adquirida con fondos de Shirley C. Burden y el National Endowment for the Arts
p. 183

Paul Caponigro
nacido en 1932

Untitled (Sin título), 1957
Gelatina plata. 19,3 x 24,3 cm.
Adquisición
p. 212

Walter Chappell
nacido en 1925

Number 10 (Número 10), 1958
Gelatina plata. 26,4 x 33,5 cm.
Donación del fotógrafo
p. 211

Alvin Langdon Coburn
1882-1966

Grand Canyon, 1911
Copia sobre platino. 41 x 31,6 cm.
David H. McAlpin Fund
p. 91

Ted Croner
nacido en 1922

Untitled (Sin título), 1947-49
Gelatina plata. 40,3 x 40 cm. The Family of Man Fund
p. 218

Imogen Cunningham
1883-1976

Nude (Desnudo), 1932
Gelatina plata. 16,8 x 23,9 cm.
Donación de Albert M. Bender
p. 111

Charles H. Currier
1851-1938

Kitchen in the Vicinity of Boston, Massachusetts (Cocina en las proximidades de Boston, Massachusetts), c. 1900
Gelatina plata. 19,6 x 25 cm.
Donación de Ernst Halberstadt
p. 70

Edward S. Curtis
1868-1954

Watching the Dancers-Hopi (Mirando la danza de los Hopi), 1906
De *The North American Indian* (El indio norteamericano).
Fotograbado. 38,4 x 28,7 cm.
Donación de Jean-Anthony du Lac
p. 60

Louise Dahl-Wolfe
nacida en 1895

Nashville, 1932
Gelatina plata. 32,7 x 23,1 cm.
Donación de la fotógrafo
p. 150

Bruce Davidson
nacido en 1933

Untitled (Sin título) de la serie Adolescentes, 1959
Gelatina plata. 17,1 x 25,4 cm.
Adquisición
p. 226

Roy DeCarava
nacido en 1919

Untitled (Sin título), 1955
Gelatina plata. 20,6 x 34,3 cm. John Parkinson III Fund
p. 205

Self-Portrait (Autorretrato), 1956
Gelatina plata. 25,7 x 34,7 cm.
Adquisición
p. 206

Barón Adolf De Meyer
1868-1946
nacido en Alemania. En los EEUU desde 1914

Green and Silver Leaves (Hojas verdes y plateadas), 1925
Gelatina plata. 24,1 x 19 cm.
Donación de Anne Ehrenkranz en honor de Samuel J. Wagstaff, Jr.
p. 126

David Douglas Duncan
nacido en 1916

Korea (Corea), 1950
Gelatina plata. 34,1 x 23,2 cm.
Donación del fotógrafo
p. 201

Harold Edgerton
1903-1990
con Kenneth Germeshausen

Dangerous Weapon (Arma peligrosa), 1936
Gelatina plata. 25,1 x 32,9 cm.
Donación del fotógrafo
p. 165

Philip Elliott
1903-1985

Bar-B-Q. (Barbacoa), 1952 o anterior
Gelatina plata. 22,3 x 33,2 cm.
Donación de Virginia Cuthbert Elliott
p. 222

Elliott Erwitt
nacido en 1928

New York (Nueva York), 1964
Gelatina plata. 33,5 x 49,4 cm.
Donación del fotógrafo
p. 231

Fontainebleau Hotel, Miami Beach (Hotel Fontainebleau. Playa de Miami), 1962
Gelatina plata. 33,9 x 48,8 cm.
Donación del fotógrafo
p. 239

Walker Evans
1903-1975

Brooklyn Bridge (Puente de Brooklyn), 1929
Gelatina plata. 22,4 x 13,8 cm. Mr. y Mrs. John Spencer Fund
p. 135

City Lunch Counter (Almuerzo en la ciudad), 1929
Gelatina plata. 10,8 x 16,2 cm.
Donación del fotógrafo
p. 137

Torn Movie Poster (Póster de película ajado), 1930
Gelatina plata. 16,2 x 11,2 cm.
Adquisición
p. 133

Maine Pump (Surtidor de Maine), 1933
Gelatina plata. 20 x 14,5 cm.
Donación del fotógrafo
p. 138

Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania (Cementerio, casas y fábrica de acero, Bethlehem, Pensilvania), 1935
Gelatina plata. 19,5 x 24,3 cm.
Donación de la Farm Security Administration
p. 140

Houses and Billboards in Atlanta (Casas y carteleras en Atlanta), 1936
Gelatina plata. 16,5 x 23,2 cm.
Adquisición
p. 142

Penny Picture Display, Savannah, Georgia (Muestra de fotos de carnet, Savannah, Georgia), 1936
Gelatina plata. 22 x 17,7 cm.
Donación de Willard Van Dyke
p. 144

Alabama Cotton Tenant Farmer Wife (Esposa de un algodonero de Alabama), 1936
Gelatina plata. 24,4 x 19,5 cm.
Donación del fotógrafo
p. 145

Subway Portrait (Retrato del metro), 1938-41. Gelatina plata. 9,7 x 13,4 cm.
Adquisición
p. 156

Louis Faurer
nacido en 1916

George Barrows in Robert Frank's Loft (George Barrows en el estudio de Robert Frank), 1947
Gelatina plata. 32,1 x 21,6 cm. The Ben Schultz Memorial Collection.
Donación del fotógrafo
p. 207

Untitled (Sin título), 1950
Gelatina plata. 22,9 x 34,1 cm. John Parkinson III Fund
p. 221

Grancel Fitz
1894-1963

Cellophane (Celofán), 1928-1929
Gelatina plata. 23,3 x 19,3 cm. John Parkinson III Fund
p. 123

Robert Frank
nacido en Suiza en 1924. En los EEUU desde 1947

Street Line, New York (Línea de la calle, Nueva York), 1951
Gelatina plata. 32,5 x 21,8 cm.
Adquisición
p. 208

Parade, Valencia (Desfile, Valencia), 1952
Gelatina plata. 43,3 x 63,5 cm.
Adquisición
p. 204

U.S. Number 61, Texas (Núm. 61, EEUU, Texas), 1955
Gelatina plata. 32,2 x 21,4 cm.
Adquisición
Frontispiece (Frontispicio)

Parade, Hoboken, New Jersey (Desfile, Hoboken, Nueva Jersey), 1955
Gelatina plata. 20,6 x 31,2 cm.
Adquisición
p. 215

Los Angeles, 1955-56
Gelatina plata. 33,1 x 21,7 cm.
Adquisición
p. 217

Reno, Nevada, 1956
Gelatina plata. 21,2 x 32,5 cm.
Adquisición
p. 216

Lee Friedlander
nacido en 1934

Galax, Virginia, 1962
14,9 x 22,5 cm. Donación de Mrs. Armand P. Bartos
p. 247

Cincinnati, 1963
Gelatina plata. 22,8 x 15,2 cm. Adquisición
p. 241

New York City (Nueva York), 1964
Gelatina plata. 16,2 x 24,8 cm. Adquisición
p. 242

William A. Garnett
nacido en 1916

Dry Wash with Alluvium, Death Valley, California (Secado en seco con aluvión, Valle de la Muerte, California), 1957
Gelatina plata. 50 x 39,4 cm. Donación del fotógrafo
p. 190

Arnold Genthe
1869-1942
nacido en Alemania. En los EEUU. desde 1895

Chinatown, San Francisco, 1896-1906
Gelatina plata. 19,8 x 33,8 cm. Donación del fotógrafo
p. 72

Laura Gilpin
1881-1979

Ghost Rock (Roca fantasma), 1919
Copia sobre platino. 24,5 x 19,2 cm. Adquirido con fondos de Mrs. John D. Rockefeller III y el National Endowment for the Arts
p. 94

L. S. Glover
fechas desconocidas

In the Heart of the Copper Country, Calumet, Michigan (En el corazón del país del cobre, Calumet, Michigan), 1905
Gelatina plata. 17,8 x 143,7 cm. Lois and Bruce Zenkel Fund
pp. 68-9

John Gutmann
nacido en Alemania en 1905. En los EEUU desde 1933

Jitterbug, New Orleans (Jitterbug, Nueva Orleans), 1937
Gelatina plata. 22 x 19,3 cm. Barbara Ferry Hooker Fund
p. 160

Charles Harbutt
nacido en 1935
Blind Boy (Muchacho ciego), 1961
Gelatina plata. 22,6 x 33,8 cm. Donación del fotógrafo
p. 197

Lewis W. Hine
1874-1940

Coalbreakers, Pennsylvania (Picadores de carbón, Pensilvania), 1910-11
Gelatina plata. 11,6 x 17 cm. Donación de John C. Waddell
p. 74

Steamfitter (Montador de calderas), 1920
Gelatina plata. 24,2 x 17,8 cm. Adquisición
p. 129

Charles Hoff
murió en 1975

Rocky Marciano and Ezzard Charles (Rocky Marciano y Ezzard Charles), 1954
Gelatina plata. 19,2 x 24 cm. The Family of Man Fund
p. 228

Clifton Johnson
1865-1940

Barred Door, Rocky Hill Meeting House, (Puerta cerrada, Templo de Rocky Hill), c. 1910
Gelatina plata. 17,1 x 12 cm. Adquisición
p. 63

Frances Benjamin Johnston
1864-1952

Stairway of Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton Virginia, (Escalera de la residencia del tesorero; estudiantes ocupados; el Hampton Institute, Hampton, Virginia) 1899-1900
De *The Hampton Album*. Copia sobre platino, 19 x 24 cm. Donación de Lincoln Kirstein
p. 67

Simpson Kalisher
nacido en 1926

Untitled (Sin título), 1961
Gelatina plata. 34 x 23,3 cm. Adquisición
p. 238

Gertrude Käsebier
1852-1934

The Manger (El pesebre), 1899
Copia sobre platino. 32,4 x 24,1 cm. Donación de Mrs. Hermine M. Turner
p. 84

The Road to Rome (El camino a Roma), 1903
Copia sobre platino. 21 x 33,7 cm. Donación de Mrs. Hermine M. Turner
p. 88

André Kertész
1894-1985
nacido en Hungría. En los EEUU desde 1936

Railroad Station, Poughkeepsie, New York (Estación de ferrocarril, Poughkeepsie, Nueva York), 1937
Gelatina plata. 24 x 19,6 cm. Donación del fotógrafo
p. 158

Darius Kinsey
1869-1945

Felling a Fir Tree, 51 Feet in Circumference (Talando un abeto, 51 pies de circunferencia), 1906
Gelatina plata. 34 x 26,4 cm. Donación anónima
p. 75

Irwin Klein
1933-1974

Minneapolis Fire (El fuego de Minneápolis), 1962
Gelatina plata. 23,2 x 34,3 cm. Adquisición
p. 244

William Klein
nacido en 1928

Gun, Gun, Gun, New York (Pistola, pistola, pistola, Nueva York), 1955
Gelatina plata. 24,2 x 33,8 cm. The Fellows of Photography Fund
p. 219

Moscow Beach (La playa de Moscú), 1959
Gelatina plata. 39 x 49,3 cm. Adquisición
p. 244

Dorothea Lange
1895-1965

Street Demonstration, San Francisco (Manifestación callejera, San Francisco), 1933
Gelatina plata. 43,1 x 23,4 cm. Adquisición
p. 136

Migrant Mother, Nipomo, California (Madre inmigrante, Nipomo, California), 1936
Gelatina plata. 31,9 x 25,2 cm. Adquisición
p. 148

Back (Espalda), 1938
Gelatina plata, copia de James Welcher, 1965. 32 x 22,6 cm. Adquisición
p. 146

The Road West, New Mexico (La carretera oeste. Nuevo México), 1938
Gelatina plata. 24,5 x 33,2 cm. Donación de la fotógrafa
p. 147

San Francisco, c. 1942
Gelatina plata, copia de James Welcher, 1965. 26,5 x 25 cm. Adquisición
p. 170

Spring in Berkeley (La primavera de Berkeley), 1951
Gelatina plata. 20,1 x 25,5 cm. Adquisición
p. 203

Clarence John Laughlin
1905-1985

The Eye That Never Sleeps (El ojo que nunca duerme), 1946
Gelatina plata. 31,4 x 22,2 cm. Adquisición
p. 175

The Insect-Headed Tombstone (La lápida insecto), 1953
Gelatina plata. 34,6 x 27,7 cm. John Parkinson III Fund
p. 179

Russell Lee
1903-1986

Lumberjacks-Saturday Night, Minnesota (Leñadores. Noche del sábado. Minnesota), 1937
Gelatina plata. 18,6 x 24,1 cm. Donación de la Farm Security Administration
p. 151

Leon Levinstein
1913-1988

Coney Island, 1953 o anterior
Gelatina plata. 35,2 x 34,8 cm.
Adquisición
p. 223

Helen Levitt
nacida en 1913

New York (Nueva York), 1939
Gelatina plata. 17,8 x 21 cm. The Ben Schultz Memorial Collection.
Donación de la fotógrafa
p. 157

New York (Nueva York), 1939
Gelatina plata. 16,6 x 22,6 cm.
Donación de James Thrall Soby
p. 159

Jerome Liebling
nacido en 1924

Boy and Car, New York City (Muchacho y coche, Nueva York), 1948
Gelatina plata. 25,4 x 25,4 cm. Mrs. Charles Liebman Fund
p. 202

Edwin Hale Lincoln
1848-1938

Thistle (Cardo), 1893-1907
Copia sobre platino. 33,2 x 25,7 cm.
Adquisición
p. 66

O. Winston Link
nacido en 1911

Hot Shot East Bound at Iager, West Virginia (Rápido al este en Iager, West Virginia), 1956
Gelatina plata, copia de 1976. 27 x 34,3 cm. Adquisición
p. 232

George Platt Lynes
1907-1955

Marc Blitzstein, Orson Welles and Lehman Engle (Marc Blitzstein, Orson Welles y Lehman Engle), 1937
Gelatina plata. 26,7 x 33 cm.
Donación del fotógrafo
p. 164

Self-Analysis (Autoanálisis), c. 1940
Gelatina plata. 23 x 18,9 cm.
Donación anónima
p. 174

Gjon Mili
1904-1964
nacido en Albania. En los EEUU desde 1923

Cafe Society, New York (Compañia de café, Nueva York), 1943-47
Gelatina plata. 50,1 x 38,8 cm.
Adquisición
p. 168

Lisette Model
1906-1983
nacida en Austria. En los EEUU desde 1938

Coney Island, 1941
Gelatina plata. 34,2 x 28 cm.
Photography Purchase Fund
p. 161

Tina Modotti
1896-1942
nacida en Italia. En los EEUU desde 1913

Roses, Mexico (Rosas, México), 1924
Copia sobre platino. 18,7 x 21,6 cm.
Donación de Edward Weston
p. 107

Worker's Hands (Manos de trabajador), 1926
Gelatina plata. 18,8 x 21,6 cm.
Donación anónima
p. 109

Arthur S. Mole y John D. Thomas
fechas desconocidas

The Human U.S. Shield: 30.000 Officers and Men, Camp Custer, Battle Creek, Michigan (El escudo humano de los EEUU.: *30.000* oficiales y soldados. Camp Custer, Battle Creek, Michigan), 1918
Gelatina plata. 32,5 x 26,2 cm.
Donación de Ronald A. Kurtz
p. 79

Charles Moore
nacido en 1931
Birmingham, Alabama, 1963
Gelatina plata. 16,3 x 24,5 cm.
Fondo anónimo de adquisiciones
p. 234

Barbara Morgan
1900-1992

Merce Cunningham-Totem Ancestor (Merce Cunningham- Ancestro de tótem), 1942
Gelatina plata. 46,9 x 33,9 cm.
Donación de Harriette y Noel Levine en honor de Richard E. Oldenburg
p. 162

Wright Morris
nacido en 1910

Gano Grain Elevator, Western Kansas (Elevador de grano, Western Kansas), 1939
Gelatina plata. 24,1 x 19,7 cm.
Adquisición
p 152

Nickolas Muray
1892-1965
nacido en Hungría. En los EEUU desde 1913

Babe Ruth (George Herman Ruth), c. 1927
Gelatina plata. 33,8 x 26,7 cm.
Donación de Mrs. Nickolas Muray
p. 124

Arnold Newman
nacido en 1918

Jacob and Gwen Lawrence (Jacob y Gwen Lawrence), 1944
Gelatina plata. 24,4 x 19,4 cm.
Adquisición
p. 163

Paul Outerbridge
1896-1959

Ide Collar (Cuello Ide), 1922
Copia sobre platino. 11,4 x 9,2 cm.
Donación del fotógrafo
p. 122

Gordon Parks
nacido en 1912

Harlem Gang Wars (Guerra de bandas en Harlem), 1948
Gelatina plata. 27,9 x 26,6 cm.
Donación del fotógrafo en honor de Edward Steichen
p. 199

Harlem Rally (Mítin en Harlem), 1963
Gelatina plata. 33,2 x 49 cm.
Donación del fotógrafo en honor de Edward Steichen
p. 235

Irving Penn
nacido en 1917

George Jean Nathan and H.L. Mencken (George Jean Nathan y H.L. Mencken), 1947
Gelatina plata. 50 x 39,5 cm.
Donación del fotógrafo
p. 193

Régine (Balenciaga Suit) (Régine [Traje de Balenciaga]), 1950
Gelatina plata. 18,7 x 18,7 cm.
Donación del fotógrafo
p. 195

Still Life with Watermelon (Bodegón con sandía), 1947
Copia dye transfer. 61 x 50,5 cm.
Donación del fotógrafo
p. 194

Eliot Porter
1901-1990

Trees and Pond, Near Sherborn, Massachusetts (Árboles y estanque, cerca de Sherborn, Massachusetts), 1957
Copia dye transfer. 27,3 x 20,9 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 187

William B. Post
1857-1925

Aspens (Álamos), 1905
Copia sobre platino. 18,8 x 23,2 cm.
The Family of Man Fund
p. 57

William H. Rau
1855-1920

Picturesque Susquehanna Near Laceyville (La pintoresca Susquehanna cerca de Laceyville), 1891-92
Albúmina plata. 43,5 x 52 cm. David H. McAlpin Fund
p. 64

Robert Rauschenberg
nacido en 1925

Untitled (Sin título), 1949
Gelatina plata. 25,8 x 24,4 cm.
Nelson A. Rockefeller Fund
p. 210

James Bartlett Rich
1866-1942

Stopping Off for Lunch, Route 143, The Ontelaunee Creek, Near Kempton, Berks County, Pennsylvania (Parando a almorzar. Línea 143, Ontelaunee Creek, cerca de Kempton, Condado de Berks, Pensilvania), 1931
Gelatina plata. 12,7 x 20,3 cm. Donación de David H. McAlpin, como intercambio
p. 131

Jacob Riis
1849-1914
nacido en Dinamarca. En los EEUU desde 1870

Bandits' Roost, 59 1/2 Mulberry Street (Guarida de delincuentes, 59 1/2 Mulberry Street), c. 1888
Gelatina plata de Rolf Petersen, 1957. 48,6 x 39,4 cm. Cortesía del Museum of the City of New York
p. 73

George H. Seeley
1880-1955

Winter Landscape (Paisaje invernal), 1909
Goma bicromatada. 44 x 54 cm. David H. McAlpin Fund y adquisición
p. 90

Charles Sheeler
1883-1965

Stair Well (Escalera), 1914-17
Gelatina plata. 24,2 x 16,8 cm. Donación del fotógrafo
p. 102

White Barn, Bucks County, Pennsylvania (Granero blanco. Condado de Bucks, Pensilvania), 1914-17
Gelatina plata. 19,1 x 24,2 cm. Donación del fotógrafo
p. 101

Cactus and Photographer's Lamp, New York (Cactus y foco de fotógrafo, Nueva York), 1931
Gelatina plata. 24,1 x 16,8 cm. Donación de Samuel M. Kootz
p. 113

Aaron Siskind
1903-1991

Gloucester, 1944
Gelatina plata. 17,8 x 12 cm. Donación de Robert y Joyce Menschel
p. 178

Chicago, 1949
Gelatina plata. 35,6 x 45,3 cm. Donación de Robert y Joyce Menschel
p. 191

Martha's Vineyard (El viñedo de Martha), 1954
Gelatina plata. 31,7 x 42 cm. Adquisición
p. 188

Charles Norman Sladen
1858-1949
nacido en Gran Bretaña. En los EEUU desde 1876

Páginas de un álbum personal titulado *July 1913* (julio de 1913) realizado en la Great Chebeague Island, Maine, 1913
Gelatina plata con dibujos de tinta. 30,7 x 54,2 cm. Adquirido con fondos de The Richardson Foundation
p. 77

Erwin E. Smith
1886-1947

Mounting a Bronc. (Montando un bronco), c. 1910
Gelatina plata. 28,1 x 37 cm. The Family of Man Fund
p. 61

W. Eugene Smith
1918-1978

Welsh Miners (Mineros galeses), 1950
Gelatina plata. 26,7 x 32,6 cm. Adquisición
p. 200

Untitled (Sin título) de *Country Doctor* (Doctor rural), 1948
Gelatina plata. 33,9 x 25,9 cm. Adquisición
p. 196

Frederick Sommer
nacido en Italia en 1905. En los EEUU desde 1931

Max Ernst, 1946
Gelatina plata. 19 x 24,1 cm. Donación de Nelson A. Rockefeller
p. 177

Moon Culminations (Culminaciones lunares), 1951
Gelatina plata. 24,4 x 19,3 cm. Donación del fotógrafo
p. 176

Edward Steichen
1879-1973
nacido en Luxemburgo. En los EEUU desde 1881

Self-Portrait, Milwaukee (Autorretrato. Milwaukee), 1898
Copia sobre platino. 19,6 x 9,8 cm. Donación del fotógrafo
p. 82

Moonrise-Mamaroneck, New York (Anochecer. Mamaroneck. Nueva York), 1904
Copia sobre platino y ferrotipo. 38,9 x 48,2 cm. Donación del fotógrafo
p. 81

Midnight-Rodin's Balzac (Medianoche. El Balzac de Rodin), 1908
Carbón sobre calotipo con retoques manuales. 30 x 36,2 cm. Donación del fotógrafo
p. 85

Alfred Stieglitz, 1909-10
Copia sobre platino. 28,7 x 24 cm. Donación del fotógrafo
p. 96

Pillars of the Parthenon (Columnas del Partenón), 1921
Copia sobre platino. 48,7 x 34,4 cm. Donación del fotógrafo
p. 104

Gloria Swanson, 1924
Gelatina plata de Rolf Petersen, 1961
42,1 x 34,2 cm. Donación del fotógrafo
p. 125

Ralph Steiner
1899-1986

Sign, Saratoga Springs (Señal, Saratoga Springs), 1929
Gelatina plata. 24,5 x 19,9 cm. Donación del fotógrafo
p. 141

American Rural Baroque (Barroco rural americano), 1930
Gelatina plata. 19,2 x 24,3 cm. Donación del fotógrafo
p. 139

Alfred Stieglitz
1864-1946

Flatiron Building (Edificio Flatiron), 1903
Fotograbado sobre vitela. 32,8 x 16,9 cm. Adquisición
p. 83

The Mauretania (El Mauritania), 1910
Fotograbado. 34 x 25,9 cm. Adquisición
p. 92

Picasso-Braque Exhibition at "291" (Exposición de Picasso y Braque en el 291), 1915
Copia sobre platino. 19 x 23,8 cm. Donación de Charles Sheeler
p. 97

Hands and Thimble — Georgia O'Keeffe (Manos y dedal. Georgia O'Keeffe), 1920
Copia sobre platino. 24,9 x 20,2 cm. Donación de David H. McAlpin
p. 105

Apples and Gable, Lake George (Manzanas y aguilón), 1922
Gelatina plata. 11,6 x 9,1 cm. Donación anónima
p. 114

From the Shelton, West (Desde el Shelton. Oeste), 1935
Gelatina plata. 24,3 x 19 cm. The Alfred Stieglitz Collection. Donación de Georgia O'Keeffe
p. 118

From the Shelton, West (Desde el Shelton. Oeste), 1935
Gelatina plata. 24,5 x 19,1 cm. The Alfred Stieglitz Collection. Donación de Georgia O'Keeffe
p. 119

Paul Strand
1890-1976

Untitled (Sin título), 1915
Copia sobre platino. 25,7 x 30,4 cm. Donación del fotógrafo
p. 98

Untitled (Sin título), c. 1915
Copia sobre platino. 28,2 x 24,3 cm. Donación del fotógrafo
p. 99

Akeley Motion Picture Camera (Cámara cinematográfica Akeley), 1923
Gelatina plata. 24,5 x 19,5 cm. Donación del fotógrafo
p. 112

Gaston Lachaise, 1927-28
Gelatina plata. 24,4 x 19,5 cm. John Parkinson III Fund
p. 115

Leaves II (Hojas II), 1920
Copia sobre platino. 24,5 x 19,8 cm. Donación de Georgia O'Keeffe
p. 103

Church (Iglesia), 1944
Gelatina plata. 24,2 x 19,3 cm. Donación de Mrs. Armand P. Bartos
p. 189

John Swope
murió en 1979

Cap d'Antibes, Francia (Cabo de Antibes. Francia), 1948
Gelatina plata. 26,7 x 34,4 cm.
Donación del fotógrafo
p. 225

John Szarkowski
nacido en 1925

Column Capital, Guaranty Building, Buffalo (Columna capital. Edificio Guaranty. Búfalo), 1952
Gelatina plata. 25,5 x 33,4 cm.
Adquisición
p. 192

Doris Ulmann
1882-1934

Untitled (Sin título), c. 1930
Copia sobre platino. 20,6 x 15,7 cm.
Adquisición
p. 95

U.S. Army Signal Corps

Russian Slave Laborer Points Out Former Nazi Guard Who Brutally Beat Prisoners (Trabajador ruso esclavizado señala al guardia nazi que golpeaba brutalmente a los prisioneros), 14 de abril de 1945
Gelatina plata. 19,7 x 24,3 cm.
Fondo de adquisiciones anónimas
p. 171

U.S. Navy

Explosion Following Hit on the USS Franklin by Japanese Dive Bomber (Explosión que siguió al ataque del bombardero japonés sobre el USS Franklin), 19 de marzo de 1945
Gelatina plata. 27,1 x 34,2.
Donación de Edward Steichen
p. 169

James Van Der Zee
1886-1983

Baptism Celebration to Maria Warma Mercado (Bautismo de Maria Warma Mercado), 23 de abril de 1927
Gelatina plata. 19,2 x 24,1 cm.
Donación de Harriette y Noel Levine
p. 128

Adam Clark Vroman
1856-1916

"Pueblo of Zuni" (Sacred Shrine of Taäyallona) (Pueblo de Zuni [Tumba sagrada de Taäyallona]), 1899
Copia sobre platino. 15 x 20,3.
Adquirida por intercambio
p. 62

Weegee (Arthur Fellig)
1899-1968
nacido en Austria. En los EEUU desde 1909

Brooklyn School Children See Gambler Murdered in Street (Escolar de Brooklyn observa a un jugador asesinado en la calle), 1941
Gelatina plata. 26,2 x 33,5 cm.
Donación anónima
p. 166

Harry Maxwell Shot in Car (Harry Maxwell acribillado en el coche), 1936
Gelatina plata. 35,4 x 26,6.
Donación del fotógrafo
p. 167

Dan Weiner
1919-1959

El Morocco, New York (El Morocco. Nueva York), 1955
Gelatina plata. 23,1 x 34 cm. The Family of Man Fund
p. 198

Shoppers Glimpse a Movie Star at Grand Central Station, New York (Los compradores entrevéen una estrella de cine en la Grand Central Station, Nueva York), 1953
Gelatina plata. 23,4 x 34,1 cm.
Donación de Sandra Weiner
p. 220

Edward Weston
1886-1958

Nahui Olín, 1924
Gelatina plata. 22,9 x 17,7 cm.
Adquisición
p. 108

Torso of Neil (Torso de Neil), 1925
Copia sobre platino-paladio. 23,2 x 14 cm. Adquisición
p. 106

Pepper No. 30 (Pimiento núm. 30), 1930
Gelatina plata. 24 x 19 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 110

Dunes, Oceano (Dunas, Océano), 1936
Gelatina plata. 19 x 24,3 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 116

Hot Coffee, Mojave Dessert (Café caliente, Desierto de Mojave), 1937
Gelatina plata. 19 x 24,2 cm.
Adquisición
p. 153

North Shore, Point Lobos, California (Costa norte, Point Lobos, California), 1946
Gelatina plata. *19,1 x 24,1* cm.
Adquisición
p. 184

Clarence H. White
1871-1925

Mrs. Clarence H. White, 1906
Copia sobre platino. 24,8 x 19,7 cm.
John Parkinson III Fund
p. 89

New England Street (Calle de Nueva Inglaterra), 1907
Copia sobre platino. 24,1 x 15,8.
Donación de Mr. y Mrs. Clarence H. White, Jr.
p. 87

The Skeleton of the Ship, Bath, Maine (El esqueleto del barco, Bath, Maine), 1917
Copia sobre platino y goma bicromatada. 24,4 x 32,5 cm.
Donación de Mr. y Mrs. Clarence H. White, Jr.
p. 93

Minor White
1908-1976

Pacific (Pacífico), 1947
Gelatina plata. 16,8 x 20,8 cm.
Donación de David H. McAlpin
p. 185

Peeled Paint (Pintura desconchada), 1959
Gelatina plata. 24,1 x 18,7 cm.
Donación de Robert M. Doty
p. 213

Garry Winogrand
1928-1984

Los Angeles, 1964
Gelatina plata. 22,9 x 34 cm.
Adquisición
p. 227

Park Avenue, New York (Park Avenue. Nueva York), 1959
Gelatina plata. 56,7 x 37,8 cm.
Donación del fotógrafo
p. 245

Dallas, 1964
Gelatina plata. 22,7 x 34 cm.
Adquirida con fondos del International Program
p. 240

Willard Worden
fechas desconocidas

Market Street, San Francisco. 18 de abril de 1906
Gelatina plata. 18,5 x 24 cm. David H. McAlpin Fund
p. 76

Fotógrafo desconocido

Seventh Avenue, 42nd and 43rd Streets, New York City. View, Facing North, Along West Side of Seventh Avenue, Showing Sidewalk Conditions (Seventh Avenue, 42nd y 43rd Streets, Nueva York, Vista, hacia el norte, lado oeste de la Seventh Avenue, donde se ven las condiciones de las aceras), 1914
Gelatina plata. 19 x 24 cm.
Donación de Barbara Foshay-Miller
p. 78

Fotógrafo desconocido

Coronado Beach, California (Playa de Coronado, California), c. 1930
Gelatina plata. 10,7 x 6 cm. Lois and Bruce Zenkel Fund
p. 130

Fotógrafo desconocido

Film Still for "The Common Law" (Foto fija para *The Common Law*), 1931
Gelatina plata. 26,7 x 34,7 cm.
Adquisición
p. 127

Índice

Las referencias a las ilustraciones aparecen en negrita y preceden a las referencias al texto.

Abbott, Berenice, **17, 134, 143;** 19, 21,31, 36, 37, 38, 45, 49, 50
Adams, Ansel, **117, 120, 121, 186;** 17, 18, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 52
Adams, Henry, 45
Adams, Robert, 52
Adams, Virginia, 29
Agee, James, 51, 54
Alland, Alexander, 21, 44
Álvarez Bravo, Manuel, 31, 34
Arbus, Diane, **237, 243, 246;** 20, 24, 25, 36, 55
Armstrong, Louis, 47
Armstrong, Neil, 55
Astaire, Fred, 18
Atget, Eugène, 21, 36, 37, 49, 50
Avedon, Richard, **229, 230;** 14, 17, 24, 25, 34, 52

Balanchine, George, 28
Balkin, Serge, 21
Bardot, Brigitte, 230
Barr, Alfred, H., Jr., 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36
Barrows, George, 207
Bartholomew, Ralph, **233**
Baudelaire, Charles, 19
Beaton, Cecil, 21
Bechet, Sidney, 47
Bellocq, Ernest J., **71;** 21, 47
Bender, Albert M., 29
Bennett, Henry Hamilton, **58-59, 65;** 14, 44, 45
Bernhardt, Sarah, 49
Bierstadt, Albert, 43
Bliss, Lillie P., 26
Blitzstein, Marc, 164
Blumenfield, Erwin, 21
Bolden, Buddy, 47
Bosquet, Alain, 53
Bourke-White, Margaret, **149;** 14, 51
Brady, Mathew, 31, 43
Brancusi, Constantin, 15
Brandt, Bill, 34, 36, 38
Braque, Georges, 15, 46
Brassaï, 31, 36, 38
Brecht, Bertolt, 52
Breton, André, 52
Brodovitch, Alexey, 52
Bullock, John G., **86;** 45
Burckhardt, Rudy, **154, 155;** 54
Burroughs, Floyd, 51

Cagney, James, 51
Callahan, Harry, **173, 180, 181, 182, 183, 209;** 17, 18, 23, 24, 31, 34
Caponigro, Paul, **212;** 17, 36, 52
Carson, Rachel, 55
Cartier-Bresson, Henri, 23, 31, 36
Chaplin, Charlie, 48, 49, 50
Chappell, Walter, **211**
Charles, Ezzard, **228**
Church, Frederic Edwin, 42
Cleveland, Grover, 45
Coburn, Alvin Langdon, **91;** 45
Coolidge, Calvin, 48
Cornell, Joseph, 52
Cosindas, Marie, 36
Crane, Hart, 50
Croner, Ted, **218;** 23, 34, 53
Cunningham, Imogen, **111;** 31
Cunningham, Merce, 162
Currier, Charles H., **70;** 20
Curtis, Edward S., **60;** 11, 44

Daguerre, Louis, 42
Dahl-Wolfe, Louise, **150**
Davidson, Bruce, **37, 226;** 36, 53
DeCarava, Roy, **205, 206;** 34, 53
De Meyer, Baron Adolf, **126**
Dickinson, Emily, 42
Dos Passos, John, 49
Duchamp, Marcel, 45, 46, 52
Duncan, David, Douglas, **201**

Eastman, George, 44
Edgerton, Harold, **165;** 31
Edison, Thomas Alva, 44
Eliot, T. S., 49
Ellington, Duke, 42
Elliott, Philip, **222**
Engle, Lehman, 164
Ernst, Max, 19, 52, 177
Erwit, Elliott, **231, 239;** 24, 36
Eugene, Frank, 27
Evans, Walker, **133, 135, 137, 138, 140, 142, 144, 145, 156;** 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 34, 36, 38, 49, 50, 51, 52

Faurer, Louis, **22, 207, 221;** 23, 24, 34
Fields, Bud, 51
Fitz, Grancel, **123;** 14, 24, 39
Fitzgerald, F. Scott, 49
Flaubert, Gustave, 19
Frank, Mary, 22
Frank, Robert, **frontispicio, 204, 208, 215, 216, 217;** 20, 22, 23, 24, 34, 53, 55, 207
Friedlander, Lee, **24, 241, 242, 247;** 20, 21, 24, 25, 29, 36, 47, 55

Garbo, Greta, 48
Gardner, Alexander, 31, 43
Garnett, Wllliam A., **190**
Genthe, Arnold, **72;** 31, 45
Gilpin, Laura, **94**
Glackens, William, 46
Glover, L. S., **68-69**
Grierson, John, 50
Griffith, D. W., 49
Gutmann, John, **160;** 23, 51

Hand, Learned, 25
Harbutt, Charles, **197**
Hartley, Marsden, 48
Hayden, Ferdinand Vandeveer, 43
Hearst, William Randolph, 49
Hemingway, Ernest, 49
Henri, Robert, 46
Herriman, George, 48, 49
Heyman, Ken, 36
Hill, David Octavius, 27
Hine, Lewis W., **74, 129;** 13, 46, 48
Hitchcock, Alfred, 54
Hoff, Charles, **228**
Hubbard, Elbert, 47

Jackson, Wllliam Henry, 43, 52
Johns, Jasper, 54
Johnson, Clifton, **63;** 47
Johnston, Frances Benjamin, **67;** 11, 28, 45
Joffe, Constantin, 21
Joyce, James, 48

Kalisher, Simpson, **238**
Käsebier, Gertrude, **84, 88;** 12, 13, 27, 45
Kazan, Elia, 54
Keaton, Buster, 50
Kennedy, John F., 54
Keppard, Freddy, 47
Kerouac, Jack, 53
Kertész, André, **39, 158;** 23, 36, 38
King, Clarence, 43
King, Martin Luther, Jr., 54
Kinsey, Darius, **10, 75;** 11, 12, 14, 15, 20, 21, 45
Kirstein, Lincoln, 21, 27, 28, 30, 52
Klein, Irwin, **244**
Klein, William, **219, 224;** 23, 25
Kootz, Samuel M., 29
Krause, George, 36

Lachaise, Gaston, 115
Lang, Fritz, 52
Lange, Dorothea, **136, 146, 147, 148, 170, 203;** 22, 25, 31, 34, 36, 38, 51, 55
Lartigue, Jacques-Henri, 36
Laughlin, Clarence John, **175, 179;** 18, 52
Lawrence, Jacob y Gwen, 163
Lawrence, Richard Hoe, 43
Lee, Ann, 46
Lee, Russell, **151;** 51
Le Gray, Gustave, 22
Leigh, Dorian, 21
Levinstein, Leon, **223;** 23, 34, 35, 53
Levitt, Helen, **19, 157, 159;** 23, 29, 31, 38, 54
Leyda, Jay, **29**
Liberman, Alexander, 52
Lichtenstein, Roy, 54
Liebling, Jerome, **202;** 36
Lincoln, Edwin Hale, **66**
Link, O. Winston, **23, 232;** 53
Loeb, Janice, 54
Lorentz, Paul, 54
Luce, Henry R., 51
Luks, George, 46
Lynes, George Platt, **30, 164, 174;** 21, 52

Maloney, Tom, 34
Man Ray, 21, 29, 31, 34
Marciano, Rocky, 228
Matisse, Henri, 15, 26
McAlpin, David H., 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 38
Melville, Herman, 42
Mencken, H. L., 193
Metzker, Ray K., 36
Michals, Duane, 36
Mili, Gjon, **168**
Model, Lisette, **161;** 23, 31, 35, 51
Modotti, Tina, **107, 109;** 16, 28, 31, 49
Moholy-Nagy, László, 18, 31, 38

Mole, Arthur S., **79**; 48
Monk, Thelonious, 42
Monroe, Marilyn, 55
Moore, Charles, **234**
Morgan, Barbara, **162**; 32, 36
Morgan, Willard, 32, 33, 34
Morris, Wlliam, 47
Morris, Wright, **152**
Morton, Jelly Roll, 47
Munkacsi, Martin, 23
Muray, Nickolas, **124**; 48
Murnau, F. W., 50
Mydans, Carl, 51

Napoleon III, 22
Nathan, George Jean, 193
Nègre, Charles, 22
Newhall, Beaumont, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38
Newhall, Nancy, 27, 29, 30, 31, 32, 33
Newman, Arnold, **163**; 31, 38
Newton, Henry J., 43
Niépce, Joseph Nicephore, 42

O'Keeffe, Georgia, 28, 105
Oldenburg, Claes, 54
O'Sullivan, Timothy, 31, 43, 52
Outerbridge, Paul, **122**; 24, 48

Parks, Gordon, **199, 235**; 22, 54
Penn, Irving, **21, 193, 194, 195**; 21, 24, 25, 35, 52
Picasso, Pablo, 15, 26, 46, 48
Piffard, Henry G., 43
Poe, Edgar Allan, 42
Porter, Eliot, **187**; 17, 31, 34, 55
Post, William B., **57**
Pound, Ezra, 49
Pynchon, Thomas, 54
Rau, William H., **64**; 14, 21, 24, 39
Rauschenberg, Robert, **210**; 25, 35, 54
Rawlings, John, 21
Ray, Nicholas, 54
Rich, James Bartlett, **131**
Riis, Jacob, **73**; 13, 21, 43, 46
Rockefeller, Mrs. John D., Jr., 26
Roosevelt, Franklin D., 27, 50
Rosenquist, James, 54
Rothstein, Arthur, 51
Runyon, Damon, 51
Ruth, Babe, 48, 124

Salomon, Erich, 23
Sander, August, 34, 36, 55
Schad, Christian, 31
Schamberg, Morton, 46
Schönberg, Arnold, 52
Schultz, Ben, 29
Seeley, George H., **90**
Seldes, Gilbert, 48, 49
Shahn, Ben, 51
Sheeler, Charles, **101, 102, 113**; 15, 16, 20, 28, 31, 36, 38, 46, 47, 49, 53
Siskind, Aaron, **178, 188, 191**; 17, 23, 31, 34, 36
Sladen, Charles Norman, **77**; 47
Sloan, John, 46
Smith, Erwin E., **61**; 11
Smith, W. Eugene, **196, 200**; 22, 24, 25, 34, 51
Snow, Carmel, 52
Soby, James Thrall, 27, 29, 30, 31
Sommer, Frederick, **176, 177**; 17, 18, 19, 31, 34, 52
Steichen, Edward, **13, 16, 81, 82, 85, 96, 104, 125**; 11, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 45, 48
Stein, Gertrude, 49
Steiner, Ralph, **18, 139, 141**; 31, 49, 54
Stella, Joseph, 48
Sternberg, Josef von, 50
Stickley, Gustav, 47
Stieglitz, Alfred, **83, 92, 97, 103, 105, 114, 118, 119**; 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 34, 36, 45, 46, 49, 96
Strand, Paul, **98, 99, 112, 115, 189**; 15, 16, 22, 24, 27, 31, 37, 46, 49, 53
Stroheim, Erich von, 50
Stryker, Roy, 51
Sullivan, Cornelius J., 26
Swanson, Gloria, 48, 125
Sweeney, James Johnson, 31
Swope, John, **225**
Szarkowski, John, **192**; 36, 37, 38

Talbot, William Henry Fox, 42
Tanguy, Yves, 52
Tengle, Frank, 51
Thom, George, 23
Thomas, John D., **79**; 48
Toulouse-Lautrec, Henri, 47
True, Dorothy, 103
Tugwell, Rexford, 51
Uelsmann, Jerry N., 36
Ulmann, Doris, **95**

Van Der Zee, James, **128**; 14, 24
Van Dyke, Willard, **32**; 28
Vidor, King, 50
Viollet-le-Duc, Eugène, 35
Vreeland, Diana, 52
Vroman, Adam Clark, **62**; 21, 44

Warhol, Andy, 25, 54
Watkins, Carleton, 43
Weegee (Arthur Fellig), **20, 166, 167**; 14, 17, 23, 24, 31, 51, 54
Weiner, Dan, **198, 220**; 24, 53
Welles, Orson, 54, 164
Weston, Brett, 31, 38
Weston, Charis, 30
Weston, Edward, **33, 35, 106, 108, 110, 116, 153, 184**; 16, 17, 18, 19, 22, 28, 30, 31, 34, 36, 38, 47, 49, 53
Wheeler, George, 43
Whistler, James McNeill, 11
White, Clarence H., **87, 89, 93**; 14, 27, 31, 36, 45
White, Mrs. Clarence H., 89
White, Minor, **185, 213**; 17, 18, 23, 36, 52
Whitman, Walt, 54
Wilder, Billy, 52, 54
Williams, William Carlos, 49
Winogrand, Garry, **227, 240, 245**; 20, 24, 25, 36, 55
Wolcott, Marion Post, 51
Worden, Willard, **76**
Wright, Orville y Wilbur, 45

The Museum of Modern Art
300145800

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA