



El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009

Eirini Grigoriadou

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



Programa de Doctorado: Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte
Catalán y Conexiones Internacionales. Bienio: 2003-2005

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO Y LAS TIPOLOGÍAS FOTOGRÁFICAS. DE LA NUEVA
OBJETIVIDAD A LAS NUEVAS GENERACIONES DE FOTÓGRAFOS EN
ALEMANIA: 1920-2009**

Autora: Eirini Grigoriadou

Directora: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Barcelona 2010

5. FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN ALEMANIA. LOS PRECURSORES: 1920-1930

5.1. Introducción en la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad alemana

La República de Weimar (1919-33) marcó tanto un período de florecimiento cultural como uno de los más devastadores de la historia alemana. Los primeros años tras la Primera Guerra Mundial, han sido definidos por una economía y política desilusionada. Aunque en 1924 fue considerado como el año de la estabilización económica de Weimar, no será hasta 1929 cuando de nuevo Alemania sufrirá las consecuencias de la crisis mundial económica con el ascenso de los nazis al poder en 1933. El período entre 1924-1929 se caracterizó como los años “Veinte de Oro”. No obstante, este período como señala Sergiusz Michalski, definía más “el horror de lo que pasó antes y lo que más tarde llegaría que la realidad de la vida en el período de las secciones grandes de la población (...) La esfera de la política interior mostró el retorno a un estado de relaciones mucho más pacíficas (...) La “Sachlichkeit” (objetividad o funcionalidad) se convirtió en una contraseña. La gente hablaba de la misma manera sobre la “*Neue Sachlichkeit*” (Nueva Objetividad o Nuevo Funcionalismo) en la política y en el arte, utilizándola en el sentido de distanciarse de los excesos del Expresionismo y de los años de la inflación”¹.

Jost Hermand describe los años de la estabilización en Weimar de este modo: “En contraste al Expresionismo, en cuyo centro permanecía la ilusión de muchos artistas burgueses que podrían transformar el mundo radicalmente en términos de arte, la ‘Sachlichkeit’ principalmente significaba resignación. En este concepto ya no es central la época de la revolución de Noviembre, el levantamiento Spartakus, la República Soviética de Munich, los conflictos en Ruhr o la inflación, sino más bien la época de una ‘estabilidad relativa’ de la República de Weimar, empezando con la reforma de moneda, el plan Dawes y así la consolidación de un orden básico capitalista”².

¹ Sergiusz Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Colonia, Taschen, 1994, p. 8.

² Jost Hermand, “Unity within diversity? The history of the concept ‘Neue Sachlichkeit’ ”, en Keith Bullivant (ed.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester University Press, 1977, p. 167.

Durante la República de Weimar, la objetividad y la noción de realismo en la vanguardia artística se había convertido en el objetivo central. El nuevo director de la Mannheim Art Gallery, Gustav Hartlaub, que se le atribuye el establecimiento del concepto de la *Neue Sachlichkeit*, ya en 1923, en su circular anunciaba la exposición de pintura titulada *Neue Sachlichkeit: Deutsch Malerei seit dem Expressionismus (Nueva Objetividad: La pintura alemana desde el expresionismo)*³.

Aunque la exposición finalmente se organizó en 1925, el término “Nueva Objetividad” que Hartlaub acuñó, llegó a implicar una tendencia que definía precisamente su alejamiento del utopismo del arte abstracto y los sentimentalismos del Expresionismo, proclamando al contrario a través de su aproximación a las cosas, la sobriedad y la inexpresividad del ojo, en fin, una mirada hacia la “realidad positiva, tangible”⁴.

A pesar de que los orígenes del término *Neue Sachlichkeit* datan antes de esta exposición, en los comentarios que encontramos de los críticos del arte en revistas como *Das Kunstblatt (El periódico de arte)*, en *Frankfurter Zeitung*, o en libros de arte - traduciendo este interés al “mundo exterior de los objetos” y la “vuelta al objeto” como una tendencia “neo-naturalista”- permanecerá el término de la Nueva Objetividad⁵.

³ Sobre dicha exposición véase Gustav Hartlaub, “Introduction to “New Objectivity”: German Painting since Expressionism”, en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, Nueva York, University of California Press, 1995, pp. 491-493.

⁴ El comentario de Gustav Hartlaub es de su circular, citado por Wieland Schmied, “Neue Sachlichkeit and the German Realism of the Twenties”, en Catherine Lampert (ed.), *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Londres, Hayward Gallery, 1978, (cat. exp.), p. 9. Los artistas representados en esta exposición personificando este nuevo aspecto bajo su fe a una “realidad positiva, tangible”, han sido entre otros, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Carlo Mense y George Scholz.

⁵ Ibid., p. 8. Cabe añadir que el mismo año que Hartlaub organizó la exposición de la pintura alemana, el historiador y crítico del arte Franz Roh, publicó su libro *Nach-Expressionismus (Post-Expresionismo)*, con el subtítulo, *Magischer Realismus. Probleme der neuesten europaischen Malerei (Realismo mágico. Problemas de la más reciente pintura Europea)*. Franz Roh sustituyó el término Nueva Objetividad por el Realismo mágico definiendo aquellas tendencias realistas llamadas Post-Expresionistas diferenciándolas del arte abstracto del Expresionismo, pero, sin embargo subsistirá el término de Hartlaub. Sobre el paso del Expresionismo al Post-Expresionismo sumado bajo un esquema que detalla sus opuestas aproximaciones estéticas véase Franz Roh, “Post-Expressionist Schema”, en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, op. cit., p. 493.

La Nueva Objetividad caracterizó no sólo una tendencia ligada absolutamente a la pintura, sino que también alcanzó su influencia en otros ámbitos a una escala más amplia, como el de la literatura, de la arquitectura, la música, el cine y la fotografía. Será en los años de Weimar en Alemania, que el auge de la Nueva Objetividad en la pintura, lejos del subjetivismo del expresionismo, establecerá una nueva visión hacia el mundo que compartirán los fotógrafos como August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt o Werner Matz.

El impacto visual de la fotografía introdujo un nuevo modo de comunicarse con la vida cotidiana y sus aspectos sociales y políticos ligados a la creencia prometedora de la incrementada tecnología. Las posibilidades técnicas de la visión de la cámara habían elevado la imagen fotográfica a un icono de la sociedad moderna. En la República de Weimar numerosos periódicos, revistas o libros integraban la fotografía para la ilustración, el reportaje, y en el sentido de inmediatez: “Muchos pensaban que solamente la fotografía era capaz de capturar el rápido ritmo de la vida moderna en una fracción de segundo. En general, la República de Weimar desarrolló una pasión por la nueva cultura visual”⁶. Pero, será la exposición *Film und Foto* celebrada en 1929, en Stuttgart, y organizada por el Deutsche Werkbund⁷ que ejemplificará el dominio de la fotografía en la cultura alemana.

⁶ Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg, “Visual Culture: Illustrated Press and Photography”, en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, op, cit., p. 642. No es de extrañar que cada partido político tuviera su propia publicación ilustrada o que el aumento de una nueva forma de ver la realidad se promocionara más mediante la imagen fotográfica que a través del texto. Los periódicos semanales y especialmente el *Berliner Illustrierte Zeitung*, o conocido como BIZ, como sostiene el editor Kurt Korff, “ya no era dirigido por editores de texto sino por los que eran capaces -como los escritores del cine y directores- de ver la vida en imágenes (...) Pero, sólo cuando el ver la vida “a través del ojo” empezó a desempeñar un papel más significativo, la necesidad por la observación visual se hizo tan urgente que posibilitó la transición a la propia imagen como noticia”. Kurt Korff, “The Illustrated Magazine”, (1927), en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, op, cit., p. 646.

⁷ La Werkbund, la asociación alemana de artistas, artesanos y arquitectos, establecida en 1907, contribuyó al desarrollo de la arquitectura industrial en Alemania y la fotografía era sobre todo su medio de difundir el espíritu moderno. La exposición mencionada se celebró el día 18 de mayo hasta 7 de julio de 1929.

La *Film und Foto* había sido considerada como una de las exposiciones más significativas de los años veinte puesto que incluyó a nivel internacional todo lo que concernía a las diversas prácticas actuales de la fotografía. Y eso supuso el establecimiento de la fotografía como el medio más adecuado para capturar la vida moderna, la tecnología y el urbanismo bajo todos sus estilos variantes (fotografía realista, fotomontaje, foto-collage, fotoperiodismo, etc). Las diferentes tendencias de la ‘nueva visión’ de la fotografía, desarrolladas tanto en Europa como en América habían sido representadas separadamente por cada país.

Por ejemplo, Eugène Atget y Man Ray (Francia), Edward Weston, Edward Steichen, Charles Sheeler o Paul Outerbridge (Estados Unidos), El Lissitzky, Alexander Rodchenko (Unión Soviética), John Heartfield, Hannah Hoch, Albert Renger-Patzsch, Aenne Biermann, Helmar Lerski o László Moholy-Nagy (Alemania), eran algunos de los participantes que además, como es el caso de Edward Steichen y Weston, o el de Lissitzky, también colaboraron como curadores, al igual que el historiador del arte Sigfried Giedion.

No obstante, fue la presencia del constructivista Moholy-Nagy y miembro de la escuela de Bauhaus entre 1923 y 1928, la que personificó con sus principios de la “nueva visión” la exposición y que aparte de ser el curador de la sección alemana y tener su propio espacio donde expuso sus experimentaciones fotográficas, (fotomontajes y fotogramas), organizó la sala principal de la exposición llamada *Habitación Uno*. Christopher Phillips observa que la *Habitación Uno* “concebida como la primera de los principios de la nueva visión, certificaba la habilidad de Moholy para encontrar asombrosas imágenes de la anónima fotografía científica, aérea, de la publicidad, y de la fotografía de prensa. Aquí por ejemplo, Moholy presentó las imágenes ampliadas de Karl Blossfeldt revelando las miríadas formas del mundo de la planta. Al utilizar la *Habitación Uno* para sugerir que ambas fotografías anónimas y obras de exponentes individuales formaban parte de una mayor transformación del mundo visual, Moholy creó alrededor de la exposición de Stuttgart un aire conmovedor y profético”⁸.

⁸ Christopher Phillips, “Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars” en *The New Vision: Photography Between the World Wars*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1989, (cat. exp.), p. 92. Consultamos la edición inglesa. (ed. cast., *La nueva visión: fotografía de entreguerras*, Valencia, IVAM, 1994).

Las publicaciones, como *Foto-Auge (Foto-Ojo)* editada por el tipógrafo Jan Tschichold y el historiador del arte Franz Roh, *Es kommt der neue fotograf!* (*Aquí viene el nuevo fotógrafo!*) del Werner Graeff, o *Filmgegner von heute -Filmfreunde von morgen* (*Enemigos del film de hoy -Amigos del film de mañana*) del cineasta Hans Richter, son las que acompañaron dicha exposición y procuraron hacer presente a través de la “nueva visión” de la fotografía y del cine, distintos modos de representar el mundo.

La fotografía era concebida como el medio más apropiado para registrar los cambios de la cultura moderna en oposición a la ‘anticuada’ pintura. En 1928, el pintor, escultor y posteriormente fotógrafo Alexander Rodchenko reclamó: “El arte no tiene lugar en la vida moderna (...) Cada hombre culto moderno debe hacer la guerra contra el arte, como contra el opio”⁹, sugiriendo que la fotografía como “nuevo reflector concreto, rápido del mundo, debería encargarse en serio de mostrar el mundo desde todas las posiciones aventajadas y desarrollar la capacidad de la gente para ver desde todos los lados (...) Debemos revolucionar nuestra razón visual”¹⁰. Vistas aéreas, tomas desde abajo o arriba, planos aumentados o panorámicos, perspectivas verticales en vez de horizontales, diagonales, eran algunos de los elementos del formalismo de la fotografía rusa que habían sido importados en Alemania y “transfigurados” según Abigail Solomon-Godeau “dependiendo de la práctica particular involucrada”¹¹.

⁹ Alexander Rodchenko, “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Aperture, 1989, p. 241 (Publicado como “Protiv summirovannogo portretaza momentalnyi”, *Novyi lef*, núm. 4, 1928, pp. 14-16).

¹⁰ Alexander Rodchenko, “The Paths of Modern Photography”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era...*, op. cit., pp. 257-259, 262 (Publicado como “Puti sovremennoi fotografii”, *Novyi lef*, núm. 9, 1928, pp. 31-39).

¹¹ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 62. No es casual que Rodchenko encuentre en ciertas fotografías de Renger-Patzsch (especialmente en las que se subraya una perspectiva desde abajo) su propia aproximación: “Fotografías como la Chimmey de Patzsch son para mí una fotografía auténtica, moderna (no asumas que ésta es el “propio” punto de vista de Renger-Patzsch- es nuestro)”. Alexander Rodchenko, “Ignorance or a Mean Trick?”, en *Photography in the Modern Era...*, op. cit., p. 247 (Publicado como “Krupnaia bezgramotnost ili melkaia gadost?”, *Novyi lef*, núm. 6, 1928, pp. 42-44).

Sin embargo, cabe destacar que si para Rodchenko la cámara era un instrumento revolucionario, un instrumento de transformación social, para Moholy-Nagy y su “nueva visión” de la cámara, tales implicaciones políticas carecían: “Hasta el punto que la “visión de la cámara” se convirtió en un concepto de fetiche en la cultura de Weimar, las implicaciones políticas de la fotografía formalista Rusa eran alejadas del cuerpo de la fotografía de la Nueva Visión (...) El campeonato de la fotografía de Moholy, como el de sus contemporáneos, tuvo que ver finalmente más con la amplia intoxicación con todas las cosas tecnológicas que lo que tuvo con la noción políticamente instrumental de la práctica fotográfica”¹².

La tendencia fotográfica de la “nueva visión” de Moholy-Nagy, la del formalismo ruso del Rodchenko y la de la fotografía realista, o “neo realista” de la Nueva Objetividad, sumadas en la exposición *Film und Foto*, compartían el mismo interés hacia la industrialización de la vida moderna, que aunque se diferencian, ambas reivindicaron, cada una con su propia manera, la nueva o ‘mecanizada’ visión de la fotografía que de hecho formaba parte del urbanismo tecnológico y industrial. Como dice Herbert Molderings: “Desde el punto de vista de la historia social, el parecido entre las fotografías de Rodchenko y las de Renger-Patzsch o las de Moholy-Nagy es el efecto de una coincidencia temporal histórica (...) Si consideramos la “nueva visión” en el contexto de sus funciones económicas y sociales, se hará claro lo que es el contenido histórico de la noción del “nuevo realismo” (...) El ‘alma’ de la tecnología era reconocido de consistir de las leyes de su construcción del hierro. Ahora los fotógrafos empezaban a mirar por pautas similares en todas las formas naturales, en los paisajes y en la marina, en piedras y plantas convirtiendo así el mundo en una esfera inagotable de estructuras abstractas”¹³.

Werner Graeff, en su publicación *Es kommt der neue fotograf!* (1929), que acompañó la exposición mencionada en Stuttgart, no definió ninguna diferenciación entre las prácticas fotográficas expuestas en ella, sino al contrario, puso en relieve que, la “nueva” fotografía aplicada en todas las prácticas, reflejaba mediante un modo particular, el desarrollo de un mundo tecnológico.

¹² Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock...*, op. cit., p. 73.

¹³ Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism, Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus”, en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 64-90, 91.

De este modo Graeff comenta: “El propósito de este libro es derribar las barreras, y no crearlas (...) La fotografía es un arte libre, independiente. No tiene que estar sujeta a normas legales anticuadas, ni tampoco estar encarcelada en la naturaleza (...) Uno puede hacer que los objetos hablen de mil modos diferentes extrayendo nuevos valores de sus formas (...) Sin embargo, es la hora de hacer que la industria sea consciente de las necesidades modernas”¹⁴.

Tanto la omnipresencia de la fotografía en la prensa, como su proceso y uso en otros ámbitos como en el diseño gráfico, en la publicidad, en la propaganda política, definían los diferentes puntos de vista en que se podrían abordar las infinitas posibilidades de la fotografía. De este modo se considera que, la exposición *Film und Foto*, en realidad no difundió el arte de la fotografía, sino que expandió “los parámetros artísticos tradicionales de la fotografía con la inclusión del fotoperiodismo, la publicidad y la fotografía aficionada, así como de la obra del fotomontaje político de John Heartfield”¹⁵.

¹⁴ Werner Graeff, “Foreword to *Here Comes the New Photographer!*”, en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, op. cit., pp. 649-650.

¹⁵ Hal Foster, et al., *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 233. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006). Cabe apuntar otro ejemplo de la fotografía en términos de propaganda, personificado en el grupo de los comunistas alemanes bajo el nombre de los fotógrafos trabajadores (*Arbeiter Fotografen*) emergido en los años veinte en la cultura de Weimar, en cuyas publicaciones como la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* también conocida como *AIZ*, John Heartfield había sido colaborador en 1930. Lo que interesaba a los fotógrafos trabajadores era la fusión de la imagen y texto (esta interrelación que para Walter Benjamin constituía el criterio central en la intervención crítica del arte revolucionario) y sobre todo el entrenamiento del “ojo proletario”: “La fotografía es el arma; de hecho es tecnología; de hecho es arte! (...) somos el ojo de la clase trabajadora, y somos nosotros los que debemos enseñar a los compatriotas trabajadores cómo ver”. Citado por Edwin Hoernle, “The Working Man’s Eye” (1930), en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, op. cit., p. 49. Sobre la posturas opuestas entre la Nueva Objetividad y los fotógrafos trabajadores, véase Karl Gernot Kuehn, *Caught: The Art of Photography in the German Democratic Republic*, Londres, University of California Press, 1997 y Benjamin Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra”, en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Argenteria-Visor Dis., 1998. Ciclo de conferencias que tuvieron lugar en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Fundación Argenteria entre el día 7 de noviembre y el 19 de diciembre de 1996.

Nosotros nos centraremos en la fotografía de la Nueva Objetividad alemana con el propósito de determinar bajo una forma introductoria los procedimientos artísticos que asume dicha tradición como los de la Nueva Visión. A través de las oposiciones que se desarrollan durante este período entre la fotografía de la “Nueva Visión” y la de la “Nueva Objetividad”, examinaremos la emergencia de un modelo o lo que llama Benjamin Buchloh del “paradigma de una estética del archivo”¹⁶ inherente en la metodología organizativa de la *Neue Sachlichkeit* de la década de 1920 y 1930 en las colecciones fotográficas de August Sander, Albert Renger-Patzsch y Karl Blossfeldt. Un paradigma que como veremos en el capítulo seis será redescubierto por la fotografía alemana de posguerra.

5.1.1. La Nueva Objetividad y la Nueva Visión

La noción de la fotografía en tanto que medio de reproducción y producción, de representación objetiva de la realidad y experimentación o construcción de una nueva percepción de ésta, constituía la doble visión de la fotografía en los años veinte y treinta en Weimar. Es en este sentido que se desarrolla un “contraste estético”¹⁷ o un “principio funcional”¹⁸ en el uso de la cámara que tanto predominó en la exposición *Film und Foto* y que lo encontramos entre las imágenes realistas de superioridad técnica de Renger-Patzsch de la fotografía de la Nueva Objetividad y las imágenes experimentales de Moholy-Nagy que confieren el término de la “Nueva Visión”. Ya en 1922, Moholy-Nagy, en su artículo “Producción-Reproducción”, aludía a la necesidad del ser humano de *experimentar* con el medio fotográfico “hasta el límite de su capacidad”¹⁹. En otras palabras, a la necesidad de experimentar la producción de nuevas creaciones y no solamente reproducir algo que ya es existente.

¹⁶ Benjamin Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra”, op. cit., p. 62.

¹⁷ Hal Foster, et al., *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, op. cit., p. 233.

¹⁸ Ute Eskildsen, “Photography and the Neue Sachlichkeit movement”, en Catherine Lampert (ed.), *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, op. cit., p. 85.

¹⁹ László Moholy-Nagy, “Producción-Reproducción”, en *László Moholy-Nagy, Fotogramas 1922-1943*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, (cat. exp.), p. 200.

En el artículo ya mencionado Moholy-Nagy afirmaba: “el ser humano más completo de su época es aquél que es consciente de todos los aparatos que lo constituyen -sus células y sus órganos más complejos- y los ha desarrollado hasta el límite de su capacidad (...) Ello explica la permanente necesidad de experimentos creativos (...) Desde este punto de vista, las creaciones sólo son útiles si producen relaciones desconocidas hasta el momento. En otras palabras: desde el punto de vista de la creación, la reproducción (repetición de relaciones ya existentes) sólo puede considerarse como mero virtuosismo, y ello en el mejor de los casos”²⁰.

El debate en torno a la naturaleza de la fotografía vanguardista en Alemania, o más bien en torno a la percepción de la “nueva” fotografía, se ejemplifica en los testimonios opuestos de Moholy-Nagy y Renger-Patzsch²¹, que acompañaron la revista fotográfica *Das Deutsche Lichtbild* (*La fotografía alemana*) el mismo año de 1927. Moholy-Nagy describe las habilidades técnicas de la fotografía de este modo:

El proceso fotográfico entre los medios visuales ya conocidos anteriormente, no tiene precedente. Y cuando la fotografía alude a sus propias posibilidades, sus resultados, también son sin precedentes. Solamente una de sus características -la gama de gradaciones infinitamente sutiles de luz y oscuridad que capturan el fenómeno de la luz en lo que parece ser casi un resplandor inmaterial- podría ser suficiente para establecer un nuevo modo de ver, un nuevo modo de poder visual.

Se añade que entre otros factores que posibilitarían tal “poder visual” serían los:

Experimentos con varios sistemas de lentes, cambiando las relaciones familiares de la visión normal, distorsionándolas ocasionalmente hasta el punto de ser irreconocibles. (...) Eso da pie a una paradoja: la imaginación mecánica²².

²⁰ Ibid., p. 200.

²¹ Sobre los comentarios críticos de Renger-Patzsch a la exposición *Film und Foto*, véase Albert Renger-Patzsch y Ernő Kallai, “PostScript to Photo-Inflation/Boom Times”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era...*, op. cit., pp. 140-141 (Originalmente publicado en *bauhaus* 3, núm.4, 1929, p. 20).

²² László Moholy-Nagy, “Unprecedented Photography”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era...*, op. cit., p. 84. (Publicado como “Die beispiellos Fotografie”, en *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, Hans Windisch, 1927, pp. x-xi).

Renger-Patzsch remite a su propia concepción de la fotografía comentando que:

*La fotografía tiene su propia técnica y sus propios significados (...) El secreto de una buena fotografía (...) reside en su realismo (...) la reproducción mecánica de la forma es lo que la hace superior de todos los otros sentidos de la expresión (...) Permítanos, no obstante dejar el arte para los artistas, y permítanos intentar a utilizar el medio de la fotografía para crear fotografías que pueden perdurar por sus cualidades fotográficas sin tomarlas como préstamo del arte*²³.

Aunque el artista parece compartir como Moholy-Nagy, la creencia de que la fotografía tiene sus propias “técnicas” y “significados” o lo que dice Moholy-Nagy sus “posibilidades” son “sin precedentes”, sin embargo, sus comentarios dejan implícito que dichas posibilidades inherentes en la fotografía, deben ser abordadas de modo ‘realista’, objetivo: “Aún no apreciamos lo suficiente la oportunidad de capturar la magia de las cosas materiales. La estructura de la madera, de la piedra, y metal pueden presentarse con perfección más allá de los términos de la pintura”²⁴.

Para Moholy-Nagy, la visión de la cámara aportaba más que la visión humana en la extensión o ampliación de la percepción. Herbert Molderings afirma: “El «hombre nuevo», con el que soñaban los constructivistas rusos, alemanes y húngaros después de la catástrofe social que representó la Primera Guerra Mundial, debía constituirse según el modelo de ese «hombre máquina» (...) Según la teoría constructivista, el artista moderno debía verse a sí mismo casi como un ingeniero, y debía tomar como referencia de su práctica la ciencia y la técnica (...) no sólo debería representar la realidad, sino también «formar y construir realmente lo nuevo»²⁵. Las posibilidades que Moholy-Nagy veía en la fotografía mediante la óptica, la química o su técnica, contribuirían a la “imaginación mecánica”.

²³ Albert Renger-Patzsch, “Aims”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era...*, op. cit., p. 105 (Originalmente publicado como “Ziele”, en *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, pp. xviii).

²⁴ Ibid., p. 105.

²⁵ Herbert Molderings, “Años de luz. El fotograma en la estética de László Moholy-Nagy”, en *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, op. cit., p. 13.

El fotograma, el fotomontaje o fotoplástica, la microfotografía, la radiografía, según Moholy-Nagy aumentaban la capacidad perceptiva del ojo humano. La técnica del fotograma que experimentó Moholy-Nagy y simultáneamente Man Ray en Francia, le ofreció la posibilidad de descubrir todos aquellos elementos que eran hasta ahora inaccesibles al ojo humano. Moholy-Nagy escribe en 1933: “El fotograma -o registro de formas sin cámara producido por la luz-, que encarna la naturaleza única del proceso fotográfico, es la clave real de la fotografía. Nos permite captar la interacción configurada de la luz sobre una lámina de papel fotosensible, sin necesidad de recurrir a ningún aparato. El fotograma abre perspectivas de una morfosis hasta ahora completamente desconocida, gobernada por leyes ópticas propias y peculiares. Es el medio más completamente desmaterializado que ordena la Nueva Visión”²⁶.

Del igual modo, aunque con fines diferentes, Renger-Patzsch encontró en el ojo de la cámara un equilibrio que el ojo humano subjetivo carecía, “el ojo es subjetivo; ve con placer las cosas esenciales y pasa por alto completamente lo que no es importante. La cámara, por otro lado, tiene que reproducir toda la imagen enfocada y en un tamaño particular. Verá lo esencial y lo no esencial con igual claridad (...) El ojo no está aislado de su percepción del mundo. Más bien su conexión con el cerebro y los soportes de nuestros sentidos al experimentar el calor, el frío, el viento, el ruido, el olor y así sucesivamente, crea una imagen compacta, extraordinaria del mundo, cuya plasticidad y densidad son quizás intensificadas particularmente por un apropiado estado emocional. La fotografía reduce este mundo coloreado a un rectángulo en blanco y negro”²⁷.

²⁶ László Moholy-Nagy, “Cómo la fotografía revoluciona la visión”, en *László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943*, op. cit., p. 216. Los experimentos fotográficos -distorsiones ópticas, desenfoques - eran considerados como “pasatiempos de aficionados, en suma, lo que en Francia se denominaba *photographie amusante* o *photographie fantaisiste* (...) Moholy-Nagy estaba convencido de que todas las imágenes que la estética fotográfica oficial había relegado como «cosa de aficionados» o errores formaban parte de la historia de la percepción, o de lo que unos años más tarde Walter Benjamin denominaría el «inconsciente óptico», influido sin duda por la teoría fotográfica de Moholy-Nagy”. Herbert Molderings, “Años de luz. El fotograma en la estética de László Moholy-Nagy”, op. cit., pp. 14-15.

²⁷ Albert Renger-Patzsch, “Masters of the Camera Report” (1937), en Ann y Jürgen Wilde y Thomas Weski (eds.), *Albert Renger-Patzsch. Photographer of Objectivity*, Londres, Thames & Hudson, 1997, pp. 166-167. (Publicado por primera vez en *Meister der Kamera erzhlen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten*, Halle-Saale, Wilhelm Schoppe, 1937, pp. 44-50).

El hecho de que para Renger-Patzsch la cámara reduce el mundo a una superficie, a un “rectángulo” distribuyéndolo a partir de sus leyes, o el hecho de que sus propios intentos aluden como él sostiene a una “fotografía fotográfica”²⁸ revela su creencia en la percepción de la realidad en términos fotográficos, en términos puramente objetivos: “En la fotografía uno debe por supuesto proceder de la esencia del objeto e intentar representarlo solamente en términos fotográficos, sin considerar si es un ser humano, un paisaje, una arquitectura u otra cosa; mientras que hoy la violación del objeto por la paz del juego formal es más a menudo la norma. A causa del hecho de que la palabra alemana *Sachlichkeit* aceptó hoy en día prácticamente un significado opuesto, utilicé una palabra extranjera para describir con precisión la posición de servidumbre que mantengo ante el tema: ‘objetividad’ ”²⁹.

Como escribe Herbert Molderings: “El ‘nuevo realismo’ (*Neue Sachlichkeit*), consistía no tanto en descubrir nuevas áreas de observación, sino en renovar o redescubrir lo que ya era conocido en términos de un cambio en la técnica fotográfica: una innovación en el método de reproducción. Como Albert Renger-Patzsch -el mayor representante de la nueva escuela- comenta la tarea de la fotografía no era simplemente copiar las cosas, sino más bien explorarlas y visualizarlas”³⁰. La máxima calidad técnica de sus fotografías en blanco y negro, la diminuta graduación de tonos, la “reproducción absolutamente correcta de la forma”³¹ o el “conocimiento cognitivo”³² del objeto -que según Renger-Patzsch era esencial para el fotógrafo con el fin de adquirir “la información más exacta”³³ del objeto antes de tomar la imagen-, implica que su aproximación estética y maestría técnica no apunta a una mera copia de las cosas, sino que literalmente “explora” visualmente tanto lo “esencial y lo no esencial” del objeto.

²⁸ Albert Renger-Patzsch, “A Lecture That Was Never Given” (1966), en Ann y Jürgen Wilde y Thomas Weski (eds.), *Albert Renger-Patzsch...*, op. cit., p. 169 (Publicado por primera vez en *Foto Prisma*, núm. 10, octubre 1966, pp. 535-38).

²⁹ Albert Renger-Patzsch, “Masters of the Camera Report” (1937), op. cit., p. 168.

³⁰ Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism. Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” (1978), en *Germany-The New Photography 1927-33*, op. cit., p. 89.

³¹ Albert Renger-Patzsch, “Aims” (1927), op. cit., p. 105.

³² Albert Renger-Patzsch, “A Lecture That Was Never Given” (1966), op. cit., p. 169.

³³ *Ibid.*, p. 169.

Se hace evidente que tanto Renger-Patzsch como Blossfeldt y Sander, no les interesa plantearse la fotografía en términos de la “distorsión” o de la manipulación del objeto representado con el propósito de producir imágenes experimentales como las de Moholy-Nagy. Aunque éste último presentó fotografías de Blossfeldt en la exposición *Film und Foto*, entusiasmado por la transformación de sus plantas figurativas en una abstracción mecánica, no obstante, cabe destacar que Blossfeldt no empleó ninguna técnica de manipulación, solamente amplió los detalles de las plantas. Renger-Patzsch permanece fiel a las ‘limitaciones’ del medio fotográfico extendiendo, sin embargo, las cualidades técnicas de la “nueva” fotografía con fines objetivos y enfatizando la ‘realidad’ de los objetos y sus detalles. En palabras de Donald Kuspit: “Renger-Patzsch no exagera los detalles en una distorsión; sino que, los utiliza para subrayar cualquier sentido de su uniformidad de representación”³⁴. De igual modo Blossfeldt, al utilizar los detalles de las plantas a una escala aumentada consigue en términos igualmente fotográficos rendirles su propia autonomía que, no obstante, forma parte de una representación “uniforme”.

5.1.2. El paradigma de archivo y el principio de la serie en la Nueva Objetividad

El incremento de un enfoque racional y analítico correspondía a un modo de ver que estaba ligado a la estética de la fotografía de la Nueva Objetividad. Su correlación con la visión de la ciencia enfatizaba el carácter objetivo de las fotografías. No es casual que en 1928, se publique el libro *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*³⁵ (*Formas originales del Arte. Imágenes fotográficas de plantas*) de Blossfeldt a partir del cual obtuvo su fama y el *Die Welt ist schon*³⁶ (*El mundo es bello*) de Renger-Patzsch. En el primero, las estructuras de las plantas, se convierten literalmente en un objeto de investigación científica. Blossfeldt utilizó sus imágenes fotográficas en las clases de dibujo que él daba en el Centro Escolar del Museo de Artes Aplicadas de Berlín y posteriormente convertido en Escuela Superior de Artes Plásticas.

³⁴ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, Nueva York, Aperture y The J. Paul Getty Museum, 1993, p. 68.

³⁵ Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1928.

³⁶ Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schon*, Munich, Kurt Wolf, 1928.

El estudio de las formas de las plantas (Blossfeldt viajaba a varios países para obtener muestras representativas y ampliar su archivo de plantas), la revelación detallada de sus rasgos peculiares, el fondo neutro y los nombres latinos que escribía en sus negativos le llevaron a un procesamiento que recuerda al de un botánico. Hans Christian Adam, señala respectivamente:

*Con la fotografía, Blossfeldt continúa la tradición de los herbarios en los que las plantas secas se clasifican por familias, en carpetas y cajones, al tiempo que se anota minuciosamente el nombre, la fecha y el lugar del hallazgo (...) hacer visible las estructuras y las leyes que rigen la organización, antes desconocidas, se ha convertido nuevamente en un punto de vista central*³⁷.

En el segundo, el mundo de “*Las cosas*” (*Die Dinge*) (el título que Renger-Patzsch propuso para su libro concebido por él como “libro de objetos”³⁸, o inventario de objetos pero su editor prefirió *El mundo es bello*, por razones comerciales) se reduce igualmente a una observación científica. La yuxtaposición sistemática entre el objeto natural y el objeto industrial les confiere una igual importancia. Ute Eskildsen subraya este aspecto: “Su aproximación formal intentó igualar el tema y el contenido mediante unas series sistemáticas de comparaciones”³⁹. No es de extrañar que el propio artista responda a esta sistematización, al comparar su libro con “un alfabeto, mostrando cómo los problemas pictóricos pueden solucionarse en términos puramente fotográficos”⁴⁰.

Renger-Patzsch al aproximarse al mundo de los objetos, a la vez de modo distante y próximo, al enfatizar su unicidad y al mismo tiempo transformarla en algo extraño sea un paisaje, o objetos industriales, crea, en palabras de Kuspit, una “abstracción concreta”⁴¹ que, no obstante se diferencia de la pura abstracción que Moholy-Nagy obtenía a través de sus experimentos fotográficos.

³⁷ Hans Christian Adam, “La fotografía de plantas de Karl Blossfeldt”, en *Karl Blossfeldt: 1865-1932*, Colonia, Taschen, 2004, p. 17.

³⁸ Albert Renger-Patzsch, “A Lecture That Was Never Given” (1966), op. cit., p. 169.

³⁹ Ute Eskildsen, “Photography and the Neue Sachlichkeit movement”, op. cit., p. 89.

⁴⁰ Albert Renger-Patzsch, “Masters of the Camera Report” (1937), op. cit., p. 167.

⁴¹ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, op. cit., p. 69.

El ‘realismo’ abstracto que caracteriza tanto las fotografías de Blossfeldt como las de Renger-Patzsch no define una tendencia que se podría traducir como un aspecto autónomo que se basa absolutamente en las leyes de la técnica fotográfica, sino al contrario, se expande y se sitúa en el contexto industrial como un fenómeno a través del cual se *visualiza* el poder de la tecnología considerada como equivalente a una naturaleza productiva de formas artísticas.

Es significativo ver cómo esta “abstracción concreta” formaba parte de la propia producción de los productos industriales que en los años veinte y treinta en Weimar constituía la “estética de las comodidades”. Herbert Molderings se refiere a esta estrecha relación que muchos de los fotógrafos de este período tenían con la máquina como tema de su práctica fotográfica:

Junto a la industria pesada, la máquina que era su substrato y la nueva arquitectura que era su resultado, la fotografía neo-realista descubrió el mundo de los productos industriales, y lo presentaron como un componente de la estética de las comodidades en un doble sentido, afectando ambas producción y distribución. Fotógrafos como Burchartz, Renger-Patzsch, Gorny, Zielke, Biermann y Finsler descubrieron que un producto industrial desarrolla su propia estética particular cuando fue evidente que el principio serial y la intensificación de la repetición definían la producción industrial en general. En lo sucesivo, el ritmo de normalización y la acumulación ornamental de objetos eternamente idénticos determinaría todas las imágenes del nuevo fotógrafo⁴².

De modo similar, Carl George Heise, precisa en el prefacio del libro *El mundo es bello* de Renger-Patzsch:

Sus fotografías industriales muestran claramente que es posible considerar a la máquina o una planta industrial como algo no menos bello que la naturaleza o la obra de arte⁴³.

⁴² Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism. Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” (1978), op. cit., p. 92.

⁴³ Carl George Heise, “Preface to Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schon*” (1928), en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, op. cit., p. 12.

Se hace evidente que era algo común en el período de Weimar esta aproximación tan analítica de los fotógrafos hacia la tecnología, sin embargo cabe destacar que aparecen unas contradicciones en la visión de la Nueva Objetividad que Molderings las define bajo el término del “urbanismo y utopía tecnológica”⁴⁴.

Si tras la Primera Guerra Mundial la ‘mirada hacia la naturaleza’ se substituyó en las tendencias de posguerra por una ‘mirada mecánica’, eso implicó un deseo de buscar en el modelo de la máquina “la sociedad futura sin clases”, una colectividad que rompería las jerarquías e instalaría la prosperidad. Alemania encontró la personificación de tales deseos efectuados en el modelo tecnológico de los Estados Unidos que para la mayoría de la gente este modelo constituía su liberación del pasado. Según Molderings: “Durante el período de estabilización en Alemania la intelligentsia liberal miró principalmente hacia América. Con su tecnología superior y sistema de democracia parlamentaria aún en función, en contraste con la Europa continental, América aparecía a los intelectuales como un modelo de la futura sociedad sin clases, logrado sin la sacudida social que acabó de tener lugar en Alemania”⁴⁵.

La pasión por la tecnología, implicó un deseo o la necesidad de fe a la promesa del progreso y transparencia del período de Weimar y los que “no veían la solución en términos de la revolución social en el modelo Ruso la reconocieron en la industrialización forzada que caracterizaba a Alemania durante la República de Weimar”⁴⁶.

Por otra parte, no olvidemos que la fotografía en sí en tanto que medio tecnológico formaba parte de esos cambios sociales y políticos y por tanto había sido considerada como ya hemos mencionado, el único instrumento capaz de registrar la ‘magia’ de la tecnología, la estructura estandarizada de los productos industriales en cuyos resultados la comodidad del fetiche era un “componente”. En otras palabras la cámara personificaba la *nueva* visión del mundo, y “era privilegiada precisamente porque era una máquina”⁴⁷.

⁴⁴ Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism. Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” (1978), op. cit., p. 89.

⁴⁵ Ibid., p. 89.

⁴⁶ Ibid., p. 89.

⁴⁷ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock...*, op. cit., p. 73.

Pero, esta visión tecnológica no dejó de ser utópica: “el énfasis de la fotografía en el progreso técnico había sido machacado por el retroceso social el cual era el precio de este progreso en la República de Weimar capitalista. El ‘entusiasmo por la tecnología’, el ‘romance de la ingeniería’ y el ‘culto de la industria’ son eslóganes que dejan un sabor amargo en la boca, tal como la tecnología encontraría su personificación más avanzada en la guerra de la industria fascista”⁴⁸.

Tanto la fotografía de la escuela de Bauhaus cuyo propósito principal era la interrelación entre el arte, diseño y tecnología (Moholy-Nagy trabajó en el taller de metal durante los años 1923-1928) y la de la Nueva Objetividad, han sido sujetas al concepto de “urbanismo y utopía tecnológica”. Un concepto que implícitamente definió la exposición de Stuttgart, *Film und Foto* (1929), mediante la ‘nueva’ técnica del fotógrafo.

Las posibilidades que la cámara ofrecía han sido aproximadas, como es el caso de Moholy-Nagy bajo su experimentación, pero también bajo una mirada más sobria y mecánicamente realista como es el caso de los fotógrafos de la Nueva Objetividad. Aunque Sander, en el mismo año de 1929, publicó el primer volumen de su ambicioso proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)*, bajo el título *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)*, no participó en la exposición *Film und Foto*. Sander igualmente constituyó uno de los representantes más importantes de la Nueva Objetividad, que desde 1911 empezó su estudio tipológico de la especie humana. A través de una aproximación enciclopédica Sander en su inmenso volumen fotográfico documenta y organiza de un modo exhaustivo la fisonomía alemana.

El catálogo visual o lo que llama Michael Jennings “foto-ensayo” constituía un nuevo género en Alemania a finales de los años veinte y principios de los años treinta basado en colecciones fotográficas. Aunque estas colecciones eran producidas ya desde la invención del medio donde la fotografía operaba como una ilustración del texto, sin embargo, ahora definirían el principio de un “*libro* fotográfico discursivo”⁴⁹.

⁴⁸ Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism. Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” (1978), op. cit., p. 91.

⁴⁹ Michael Jennings, “Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic”, en *October*, núm. 93, verano 2000, p. 24.

La posición de la fotografía en los medios masivos modernos como señala Jennings “sirvió como una precondition importante para la suposición gradual del papel significativo primordial de las *secuencias* de fotografías”⁵⁰.

El “foto-ensayo”, estos libros fotográficos producidos por primera vez por fotógrafos alemanes son “los primeros argumentos fotográficos construidos polémicamente en la historia del medio, surgidos del complejo campo discursivo que era la República de Weimar”⁵¹. Si en los libros fotográficos de Renger-Patzsch y Blossfeldt, el estudio de las estructuras, es el principio de un *análisis comparativo, discursivo* entre la naturaleza y las formas industriales o la arquitectura, en Sander de igual modo, el estudio de la estructura de la clase social ha sido el principio de un análisis discursivo entre la “clase y la política”⁵².

La aproximación enciclopédica, la sistematización exhaustiva del objeto representado, su documentación archivística y clasificación tipológica, implica una metodología organizativa a través de la cual la cámara, se traduce como un instrumento mecánico que posibilita un análisis, un procedimiento científico. Es decir, un detallado examen de estructuras en que la aprehensión de las cosas se hace posible. Todas estas colecciones fotográficas, podrían considerarse algunas más que otras como una especie de “atlas”. Puede que el proyecto monumental de Sander parezca según Walter Benjamin “más que un libro de fotografía” o según Walker Evans, “más que un libro de “estudio de tipos” ” a una “redacción fotográfica de la sociedad, un proceso clínico”⁵³ ya predicho de su correspondiente en Francia, Eugène Atget, sin embargo consideramos que esta monumentalidad o la integración del documento en un volumen prepara la emergencia de una *sistemática colección fotográfica* que permite la organización del conocimiento.

⁵⁰ Ibid., p. 24.

⁵¹ Ibid., pp. 24-25.

⁵² Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe”, en Ingrid Schaffner y Matthias Winzen (eds.), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich/Nueva York Prestel-Verlag, 1998, (cat. exp.), p. 51.

⁵³ Walker Evans, “The Reappearance of Photography”, en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Nueva York, Leete’s Island Books, 1980, p. 188.

Estas colecciones fotográficas son estudios de estructuras comparables basados en el orden de archivo. Como señala Michael Mack: “Entre las guerras la cultura de coleccionar era reforzada por los sistemas de racionalización aplicados a la industria y la economía. El modelo de archivo fue adoptado por la fotografía de la *Neue Sachlichkeit*”⁵⁴, y asignó un sistema de metodología estructural, un método tipológico.

⁵⁴ Michael Mack, “Architecture, Industry and Photography: Excavating German Identity”, en Michael Mack (ed.), *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*, Londres, The Architectural Association, 19 de abril - 22 de mayo 1999, (cat. exp.), p. 9.

5.2. El archivo fotográfico y fisiognómico de August Sander

En 1931 **August Sander** (Herdorf, 1876-1964), dio una serie de lecturas en la radio alemana en Colonia, sobre el tema “La esencia y el desarrollo de la fotografía”. La relación entre la ciencia de la fisiognomía y la fotografía adquiere una atención especial en su quinta lectura titulada “La fotografía como un lenguaje universal”:

*Los seres humanos (...) viven en sociedades que cambian constantemente. Así la gente se desarrolla, ajustándose a sus condiciones cambiables, y sometiéndose a más cambios de su entorno (...). Más que cualquier otra cosa, la fisiognomía significa la comprensión de la naturaleza humana (...). Sabemos que las personas son formadas por la luz y el aire, por sus rasgos heredados, y sus acciones, y reconocemos a la gente y diferenciamos uno del otro por su apariencia. Podemos decir por la apariencia el trabajo que hace o no hace; podemos leer en su rostro si está feliz o preocupado, la vida inevitablemente deja allí su huella. Un poema conocido dice que la historia de cada persona está claramente escrita en su rostro, sin embargo no todos pueden leerla (...) el fotógrafo con su cámara puede registrar la imagen fisiognómica de su tiempo*⁵⁵.

La fotografía según Sander, también “comunica” y “fija” la historia, el conocimiento de toda una sociedad: “Ahora con la fotografía podemos comunicar nuestros pensamientos, concepciones, y realidades a todo el mundo en la tierra; si añadimos la fecha del año tenemos el poder de fijar la historia del mundo (...). En biología, en el mundo del animal y la planta, la fotografía como un lenguaje de imagen puede comunicar sin la ayuda del sonido. Pero el campo en que la fotografía tiene el mayor poder de expresión que el lenguaje nunca podrá aproximarle, es la fisiognomía”⁵⁶.

⁵⁵ August Sander, “Photography as a Universal Language”, en Jerome Liebling (ed.), *Photography: Current Perspectives*, Nueva York, Light Impressions Corporation, Rochester, 1978, pp. 46-49, 50. Sobre la noción de la fotografía como un lenguaje universal, véase el catálogo de la exposición Clara Plasencia (ed.), *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) 23 de octubre 2008- 6 de enero de 2009, y coproducida con el Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 9 de marzo-3 de mayo de 2009.

⁵⁶ August Sander, “Photography as a Universal Language”, op. cit., p. 47.

Los comentarios de Sander sobre la universalidad de la fotografía dismantelan su fe a un lenguaje fotográfico *transparente, objetivo* que *fija* la “historia” del mundo entero, su rostro cambiante. Sander creía en la inmediatez, accesibilidad de la fotografía, en su capacidad de *capturar* y *diseminar* la ‘verdad’, del mismo modo que el lenguaje de la fisiognomía pretendía a través del estudio fisiológico. Para Sander el lenguaje científico de la fotografía, la objetividad y su detallada exactitud le ayudaría a *entender* la fisiognomía de la naturaleza humana:

*Ningún lenguaje en la tierra habla tan comprensivamente como la fotografía, siempre proporcionando que sigamos el camino químico y óptico y físico para la verdad demostrable, y para entender la fisiognomía*⁵⁷.

Su interés en la ciencia de la fisiognomía y su deseo de establecer una imagen objetiva de su tiempo se manifiestan en su libro *Antlitz der Zeit*⁵⁸ (*El rostro de nuestro tiempo*) editado por Kurt Wolff en 1929. La selección de sesenta retratos fotográficos y su meta de conseguir un total de cuarenta y cinco portafolios cada uno constituido de doce imágenes forma parte de su ambicioso e incompleto proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Hombres del siglo XX*)⁵⁹ concebido antes de la Primera Guerra Mundial.

Dicho proyecto iba a ser organizado en siete grupos diferentes representativos de la clase y profesión social que correspondían al orden social existente de la sociedad

⁵⁷ Ibid., p. 47.

⁵⁸ August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munich, Transmere Verlag, 1929 (reeditado por Schirmer/Mosel, en 1976). Cabe añadir que el papel de la fisiognomía en la obra de Sander ocupará también un lugar central en sus series fotográficas cuyo tema es el paisaje y la arquitectura. Como señala Sander: “El paisaje dentro de un límite particular de lenguaje expresa la imagen fisiognómica histórica de una nación”, en August Sander, “Photography as a Universal Language”, op. cit., p. 51.

⁵⁹ Dada la interrupción de la obra de Sander, nosotros nos apoyaremos en la reestructuración de su gran proyecto que ha sido realizada por Ulrich Keller y Gunther Sander, en Gunther Sander (ed.), *August Sander. Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs 1892-1952*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986; 1997. (Originalmente publicado en alemán August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munich, Schirmer/Mosel, 1980).

alemana: 1. *El agricultor* 2. *Oficios especializados* 3. *La mujer* 4. *Clases y profesiones* 5. *El artista* 6. *La ciudad* 7. *Los últimos hombres*.

Su inmensa compilación de retratos que alcanzaría un número “alrededor de 500 a 600 imágenes” se consideraba por Sander como un intento de “llegar a la definición fisiognómica de la gente alemana”⁶⁰ de su período y sobre todo constituía su fe al lenguaje universal de la fotografía. Su obra nunca pudo completarse durante su vida, en 1936 su publicación *Antlitz der Zeit* se confisca y sus fotografías son destruidas por los nazis. Sander seguirá trabajando en privado a partir de negativos que había salvado y esbozará series como *El retorno al Reich* y *La mujer como Socialista Nacional*, pero no obstante, éstas nunca serán realizadas⁶¹.

Parece que para Sander el camino de la ‘verdad’ que el fotógrafo elige llevar y su deber de transmitirla a las generaciones posteriores, posibilitaría el *acceso* al conocimiento, o como él dice, a la “verdadera psicología de nuestro tiempo y la de nuestra gente”⁶². La fotografía es concebida por Sander como un instrumento de registro histórico, una escritura fiel a la realidad, mientras que la compilación de imágenes que compone su proyecto y que en general asigna el elemento fundamental de la obra fotográfica de la *Neue Sachlichkeit*, es como sostiene Rosalind Krauss este “ritmo repetitivo de acumulación”⁶³.

⁶⁰ August Sander, “Photography as a Universal Language”, op. cit., p. 49.

⁶¹ En 1934, su hijo Erich Sander, estudiante de humanidades y miembro del Partido de los Trabajadores Socialistas (SAP) fue sentenciado diez años en prisión e hizo un número de fotografías de los prisioneros que Sander incluirá algunas en redacciones posteriores de los *Hombres del Siglo XX* bajo el título *Presos políticos del nacionalsocialismo* y *Judíos perseguidos*. En 1946, Sander dos años después de la muerte de su hijo escribiría en una carta que los Nazis eran “subhumanos”. Citado por Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander. Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs 1892-1952*, op. cit., p. 20.

⁶² Declaración de August Sander en 1925, en Manfred Heiting (ed.), *August Sander 1876-1964*, Colonia, Taschen, 1999, p. 50.

⁶³ Rosalind Krauss, “Photography’s Discursive Spaces” (1982), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Los espacios discursivos de la fotografía”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 158).

Este “ritmo repetitivo de acumulación” es el que le sirve como *modelo de archivo para construir y organizar la historia fisiognómica de su tiempo* que pretende salvaguardar⁶⁴, en este caso bajo la forma de un catálogo fotográfico.

Su intento de construir un sistema de organización, de fijar y recuperar la historia, la imagen cambiante de su entorno, implica el deseo de transmitir en una serie de imágenes sucesivas, la verdad de su época, comunicarla a generaciones posteriores. En un breve texto que Sander escribió con motivo de su exposición colectiva junto a los artistas progresistas⁶⁵ en 1927, en el *Kolner Kunstverein* (la Asociación de Arte de Colonia) explica que uno de los objetivos fundamentales que le han llevado a la creación de su archivo *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)* ha sido *la verdad fotográfica*: “debemos transmitirla a nuestros seres humanos y a la posteridad, independientemente de si esta verdad es favorable para nosotros o no”⁶⁶. Okwui Enwezor refiriéndose a la noción de la memoria y del archivo escribe: “(...) el archivo es como el repositorio de una memoria colectiva (...) recordar el pasado no es sólo hablar sobre éste, sino también escribirlo en el registro histórico situando ambos grabados en la psique y en el archivo accesible para las generaciones que vienen”⁶⁷.

⁶⁴ Henri Cartier-Bresson sin aludir a la noción de archivo enfatiza implícitamente la necesidad de crear un archivo mnemónico: “la fotografía es la única que fija para siempre el instante preciso y transitorio. Nosotros los fotógrafos tratamos con cosas que continuamente se desvanecen, y cuando se desvanecen, no hay ninguna invención en la tierra que pueda devolverlas. No podemos revelar e imprimir una memoria (...) Nuestra tarea es percibir la realidad, registrándola casi simultáneamente en el cuaderno que es nuestra cámara”. Henri Cartier-Bresson, “The Decisive Moment” (1952), en *The Mind’s Eye: Writings on Photography and Photographers*, Nueva York, Aperture, 1999, p. 27.

⁶⁵ Sobre la relación de Sander con los artistas progresistas véase el artículo de Richard Pommer, “August Sander and the Cologne Progressives”, en *Art in America*, núm. 1, vol. 64, enero-febrero 1976, pp. 38-39.

⁶⁶ August Sander, “Remarks On My Exhibition at the Cologne Art Union”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 107. Este libro ha sido publicado con la ocasión de la exposición, *The New Vision: Photography Between the World Wars, Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 23 de septiembre-31 de diciembre, 1989.

⁶⁷ Okwui Enwezor, “Remembrance of Things Past: Memory and Archive”, en Franz Kaltenbeck y Peter Weibel (eds.), *Trauma und Erinnerung/Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives*, Vienna, Passagen Verlag, 2000, pp. 24-25 (Simposio que acompañó la exposición “Telling Tales”, organizada por la Neue Galerie, Graz Austria, en noviembre de 1999).

En la introducción del primer y único volumen publicado durante la vida de Sander, *Antlitz der Zeit*, Alfred Doblin alude precisamente al modo en que Sander escribe o salvaguarda dicha historia o “sociología” de su época, al documentar sus cambios, sus movimientos: “la verdad ha sido preparada (...) Cómo escribir una sociología sin escribirla, sino presentando al contrario fotografías, fotografías de rostros”⁶⁸. La fisiognomía, el estudio de los rasgos del carácter humano ha sido dispersada durante el siglo XVIII y XIX mediante los escritos del poeta y teólogo Johann Kasper Lavater. No es casual que la resurrección de la fisiognomía en el siglo XX en Alemania fue considerada como la “teoría universal del conocimiento”⁶⁹.

La creencia de Lavater en la verdad fisiognómica, su interés en obtener el conocimiento de las cualidades interiores mediante las características o las formas exteriores del rostro reduce la fisiognomía a una ciencia positivista empírica. Las tradiciones fisiognómicas que Sander traslada en el siglo XX, en su ambicioso proyecto, no es la única evidencia que desmantela la influencia de la fisiognomía en la cultura de Weimar. Su intención de *construir un archivo fisiognómico* de la República de Weimar, una fisiognomía en que uno podría *comparar* sus diferentes tipos equivale a la creencia común de su período en la verdad fisiognómica.

Como sostiene Edward Aiken: “Sander era sino uno de un número de fotógrafos, escritores, y activistas políticos que también se sentían atraídos por la fisiognomía. Sander parece no haber anticipado lo que al menos algunos de estos individuos llegaría a conclusiones radicalmente diferentes que sus propias -conclusiones que en definitiva serían catastróficas para la anatomía de una nación que él intentaba establecer”⁷⁰.

El interés de Sander en el estudio de la figura humana y su comprensión a través de la verdad fisiognómica y fotográfica, no se apoya a un análisis caracterológico en que las observaciones faciales o craneales del cuerpo humano extraídas de un archivo de imágenes llegarían a *juzgar* la ‘superioridad’ o ‘inferioridad’ del individuo.

⁶⁸ Alfred Doblin, “About Faces, Portraits and their Reality” (1929), en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 58.

⁶⁹ Richard T. Gray, *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 181.

⁷⁰ Edward A. Aiken, “Some Reflections on August Sander and His Physiognomic Portraits”, en Melissa Percival y Graeme Tytler (eds.), *Physiognomy in Profile: Lavater’s Impact on European Culture*, Newark, University of Delaware Press, 2005, pp. 198-199.

Al contrario, su interés se centra en un análisis social de la sociedad alemana donde las *diferencias* individuales *se disuelven* en la imagen de un retrato *colectivo* y si existen, no son *determinadas biológicamente*, sino establecidas por su *entorno social*⁷¹.

Doblin subraya que la aproximación fisiognómica de Sander es la de un análisis social crítico: “Los hombres son formados por su vida, el aire y la luz en que se mueven, el trabajo que hacen o no, y sobre todo, por la ideología especial de sus clases”⁷². No obstante, debemos examinar el otro lado de la ciencia de la fisiognomía que adquirió un peso particular en el campo social y político en Alemania de Weimar y tuvo su correspondencia extrema en las teorías y prácticas raciales del programa del nazismo, para ver más analíticamente los límites que se dibujan en la obra de Sander.

Un ejemplo destacado sería la *tipología racial* que Hans F. K. Gunther (considerado como un pensador proto-fascista) promocionó en su libro *Rassenkunde des deutschen Volkes*⁷³ (*Elementos raciales de la gente alemana*) publicado en 1922, a partir de su colección de retratos fotográficos. En dicha tipología la ‘superioridad’ fisiognómica de la raza ‘Nórdica’ se yuxtapone a la fisiognomía ‘inferior’ de otras razas incluyendo los judíos. El individuo en Gunther deja de revelar su unicidad y se subordina en categorías que permiten su distinción racial, superior o inferior. Richard Gray escribe: “La fisiognomía racial de Gunther es anti-individualista (...) en lo que valoriza en el individuo sólo aquellas cualidades que le hacen representativo en un grupo mayor, de la raza “Nórdica” o “Oeste” o en una de las otras razas cuyas características típicas las organiza en una taxonomía clara”⁷⁴.

⁷¹ Richard Gray sostiene que “era casi imposible en Alemania durante 1920 y 1930 para los que se interesaban en la fisiognomía humana resistir verse mezclado en el vórtice de la ideología racial”, sin embargo, Sander a diferencia de la ideología de su época veía “el ser humano como entidad que se transforma en su interacción dialéctica con el entorno sociocultural”. Richard T. Gray, *About Face...*, op. cit., pp. 369-372.

⁷² Alfred Doblin, “About Faces, Portraits and their Reality” (1929), op. cit., pp. 58-59. De un modo similar Sabine Hake, comenta que en Sander, la fisiognomía o la equivalencia entre las cualidades exteriores e interiores “da paso a los efectos asociados con el proceso de socialización”. Sabine Hake, “Faces of Weimar Germany”, en Dudley Andrew (ed.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Nueva York, University of Texas Press, 1997, p. 125.

⁷³ Hans F. K. Gunther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, Munich, J. F. Lehmanns Verlag, 1922.

⁷⁴ Richard T. Gray, *About Face...*, op. cit., p. 241.

Cabe añadir que en la taxonomía racial de Gunther aparece el retrato del poeta y activista político Erich Mühsam con el título *Judío alemán (líder comunista). Aparentemente Oriental-Nórdico* (1). Sin embargo, Mühsam en el proyecto de Sander, entra en un grupo colectivo compartiendo con éste un lenguaje *común* de la naturaleza humana y no determinado, diferenciado o contorneado biológicamente bajo el título *Revolucionarios* (1928) perteneciente del subgrupo y grupo homónimo *Trabajadores* (2) y en el subgrupo *Políticos*, del grupo *Clases y ocupaciones, El oficial del partido alemán comunista Erich Mühsam con un compañero* (1928) (3).

Anne Halley observa que dicha coincidencia casual puede informar solamente sobre la diseminada creencia general y común de la fisiognomía en la sociedad alemana: “puede- como la creencia en la propia fisiognomía *hablante* o *contada*- señalar a las unidades dentro de una sociedad aunque dicha sociedad está en proceso de destrozarse”⁷⁵. En varios textos teóricos sobre la fotografía, la ciencia de la fisiognomía se considera más que neutra, políticamente y socialmente definida. Por ejemplo, el artista y teórico del arte Allan Sekula sostiene que la fisiognomía en la tipología de Sander operó como “una metáfora”, sin embargo sitúa su aproximación dentro del campo discursivo del archivo instrumental, allí donde las ‘diferencias’ políticas, sociales permanecen en la superficie del cuerpo aparentemente neutralizadas.

Alrededor de esta influencia general de la teoría y práctica fisiognómica en el período de Weimar, Sekula distingue dos tipos diferentes de recepción en que cada uno ocupa un polo extremo: “Estas técnicas de leer los signos del cuerpo parecían prometer ambos resultados igualitarios y autoritarios”⁷⁶.

⁷⁵ Anne Halley, “August Sander”, en Jerome Liebling (ed.), *Photography: Current Perspectives*, op. cit., p. 41. La fisiognomía en Alemania tuvo su influencia en diversos dominios y la publicación de Rudolf Kassner *Das physiognomische weltbild* (La visión fisiognómica del mundo) en 1930 o el desarrollo de la teoría de la expresión y del tipo de la caracterología por Ludwig Klages constituyen entre otros un ejemplo que revelan dicha creencia. Sobre la resurrección de la fisiognomía en Alemania, véase especialmente el capítulo de Richard Gray, “The Emergence of the “Physiognomic Worldview” in Weimar Germany: Oswald Spengler and Rudolf Kassner”, en *About Face...*, op. cit., pp. 177-218.

⁷⁶ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, en Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut y David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Canada, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, pp. 133-134.

En el primer extremo, lo que se revela es “una comprensión humana común del lenguaje del cuerpo: toda humanidad iba a ser sujeto y objeto de este nuevo discurso igualitario. En el otro extremo -y esa era ciertamente la tendencia dominante en la práctica social actual- un modo especializado de conocimiento era abiertamente aprovechado en las nuevas estrategias de la canalización social y control que caracterizó el asilo mental, el penitenciario y la oficina de trabajo en la fábrica (...) August Sander se situó al lado liberal del positivismo en su creencia en la pedagogía universal. Sin embargo, como los positivistas en general, era insensible en las diferencias *epistemológicas* entre individuos y culturas. La diferencia parecía existir solamente en la superficie”⁷⁷.

Lo que se sitúa, no obstante bajo esta superficie aparentemente igualitaria es el positivismo, la verdad de la ciencia, la verdad absoluta, universal que se extrae del mundo material registrado objetivamente: “El universalismo de Sander sobre la verdad fotográfica y fisiognómica puede que fuera un intento indirecto y algo ingenuo para responder al particularismo racial de los nazis, que “científicamente” legitimaron el genocidio y el imperialismo (...) Uno está tentado a enfatizar un contraste entre la “buena” ciencia fisiognómica de Sander y la “mala” fisiognomía de Gunther y sus tipos sin desafiar los fundamentos positivistas de ambos proyectos”⁷⁸.

Sin embargo Sander “en su liberalismo “científico”, compartió aspectos con el mismo punto de vista del positivismo general que era incorporado en el proyecto fascista de dominación. Pero en eso, Sander era un poco diferente de otros demócratas sociales de su tiempo. Las mayores cuestiones que se avecinan aquí conciernen a las continuidades entre el fascista, el capitalista liberal, el democrático social y los gobernadores socialistas burocráticos como modos de administración que someten la vida social a la autoridad de una habilidad institucionalizada científica”⁷⁹.

Dichas “continuidades” en las que Sekula se refiere aluden a las pretensiones de un control racional del conocimiento enraizadas en el deseo de la sociedad burguesa de construir archivos globales, tipologías concebidos bajo los fundamentos de un positivismo materialista.

⁷⁷ Ibid., p. 134.

⁷⁸ Ibid., pp. 134-135.

⁷⁹ Ibid., p. 135.

Este sueño utópico sujeto al *deseo de adquirir un conocimiento total* bajo los modelos de bibliotecas, enciclopedias, archivos policiales, etc., está estrechamente ligado para Sekula más bien a la “perspectiva archivística (...) cercana a la del capitalista, del positivista profesional, del burócrata y el mecánico (...) que a la de la clase trabajadora”⁸⁰. El “positivismo general” que engloba el archivo de Sander, este catálogo fotográfico exhaustivo que pretende representar *todas* las generaciones, clases y profesiones de la sociedad alemana, corresponde a su deseo de registrar bajo una visión analítica el existente orden social en Alemania de Weimar construyendo un nuevo retrato. Un retrato compositivo donde las diferencias se absorben.

Según Sander, es la verdad y la objetividad de la fotografía, su lenguaje universal que nos da: “(...) absolutamente una imagen histórica fiel de nuestro tiempo (...) Puede rendir a los objetos una belleza magnífica pero también una verdad aterradora (...) dejadme decir honestamente la verdad sobre nuestra época y gente”⁸¹.

Es esta experiencia del tiempo, y las verdades sociales que Sander pretende revelar en su archivo fotográfico. Los archivos fotográficos tienden a conseguir “un inventario universal de apariencia”⁸² y sus *Hombres del siglo XX*, sin duda forman parte de este inventario. Cada retrato de Sander, sea el del agricultor o del industrial, del de izquierdas o el del de derechas es aproximado bajo la *misma* importancia, la misma distancia o posición objetiva. Graham Clarke observa que en Sander la “imagen ‘real’ acumulativa de un orden social entero”⁸³ se convierte en el índice de su archivo fotográfico. Sander “se imaginó literalmente un índice fotográfico de la República de Weimar: cada imagen forma parte de un orden social colectivo (...) Cada fotografía de retrato se ofrecía así en relación a una clasificación mayor, y definitiva”⁸⁴.

⁸⁰ Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, en (eds.), Jessica Evans y Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader*, Londres, California y New Delhi, Sage Publications y The Open University, 2005, p. 185.

⁸¹ August Sander, “Remarks On My Exhibition at the Cologne Art Union”, op. cit., p. 107.

⁸² Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, op. cit., p. 185.

⁸³ Graham Clarke, “Public Faces, Private Lives: August Sander and the Social Typology of the Portrait Photograph”, en Graham Clarke (ed.), *The portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 71.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

5.2.1. La estructura microscópica y macroscópica de los *Hombres del siglo XX*

La organización sistemática de sus retratos fotográficos articulados en grupos y aproximados todos bajo una visión global objetiva reduce el retrato individual burgués a un retrato colectivo reconsiderando tanto la subjetividad del retrato fotográfico tradicional como la del fotógrafo en tanto autor. La homogeneidad de su estilo hace que la singularidad de cada individuo contribuya a una lectura mucho más amplia, alcanzando la neutralidad de una tipología. La yuxtaposición entre el individuo y la sociedad se traduce en términos generales, se eleva a un nivel que asigna lo que describe Doblin: “De repente nos convertimos extraños en nosotros mismos”⁸⁵.

Diremos que su archivo visto desde una visión global reduce la imagen privada del individuo a un mundo social público, pero si lo examinamos localmente, allí donde los detalles compran un valor significante en sus imágenes observamos que la individualidad reivindica su yo privado. Aunque los individuos de Sander en su totalidad forman parte de una articulación tipológica, se organizan, se clasifican sistemáticamente, se definen y se representan como miembros de una sociedad. Es decir que, no dejan de ser proyectados simultáneamente en tanto individuos singulares. Sin embargo, dicha singularidad no alude a la de un retrato tradicional de estudio fotográfico en que la personalidad del retratado se exalta. Según Keller, el inventario de Sander no se centra en una descripción biográfica de héroes, su “inventario social no es una galería de celebridades”, al contrario “intentó analizar y especificar, y no dar un homenaje”⁸⁶.

En sus imágenes los sujetos se proyectan a sí mismos en poses escenificadas, mostrando sus “aspiraciones sociales por medio de la ropa y los gestos”⁸⁷, algo que refuerza el examen de la “verdadera psicología” de su tiempo. Los retratos de Sander nos ofrecen una serie de códigos visuales que implican, asignan el estatus y la identidad social de cada individuo. Parece que por debajo de esta superficie objetiva, clínica, neutra de sus imágenes en blanco y negro lo que subyace es una existencia individual, un yo privado, un yo interior.

⁸⁵ Alfred Doblin, “About Faces, Portraits and their Reality” (1929), op. cit., p. 57.

⁸⁶ Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 3.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

Para Sander la fisiognomía de una persona se define por su rostro. Según su “apariencia” podemos reconocer “el trabajo que uno hace o no”, pero la ropa, este signo de significancia cultural amenaza la singularidad de los individuos de Sander. Como dice Donald Kuspit:

*Sander nos enseña la tensión entre un rostro humano con total descaro, lleno de carácter (a veces a pesar de su pretensión social), y una propiedad social, indicada por la ropa- en efecto un uniforme funcional, a veces tan explícito, reduciendo el individuo a una anonimidad social y superficialidad personal*⁸⁸.

Esta contradicción entre lo personal y lo impersonal hace que el individuo esté suspendido entre una existencia sólida, enraizada y una “anonimidad” masiva y “superficial”. Por ejemplo, en la fotografía *Los campesinos jóvenes* (1914) (4) que forma parte del subgrupo homónimo y del grupo *El agricultor*, se define claramente tal contradicción. Estos tres jóvenes vestidos con traje están capturados de camino al baile. Sus trajes representan una nueva generación que pretende adoptar un estatus social imaginario. John Berger comenta al respecto: “El traje (...) Casi tan anónimo como un uniforme, fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder *sedentario*. El poder del administrador y de la mesa de conferencias”⁸⁹. Aunque estos campesinos no son burgueses, no obstante llevan trajes de la clase burguesa, “su conformismo con respecto a unas normas (...) los condenó, conforme a ese sistema de valores (...) Esto es sucumbir a una hegemonía cultural”⁹⁰.

El asistente del carnicero (1905-06) (5) del subgrupo *Artisanos y artífices* del grupo *Oficios especializados*, es otro ejemplo donde la aspiración social del individuo o la tensa relación entre lo público y lo privado se desmantela en la ironía del título.

⁸⁸ Donald Kuspit, “Social Propriety and Human Reality”. Disponible en línea.

<<http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/kuspit/kuspit7-16-04.asp>> [Consulta 12/1/2007].

⁸⁹ John Berger, “The Suit and the Photograph” (1979), en *About Looking*, Londres, Writers y Readers Publishing Cooperative, 1980 (ed. cast., “El traje y la fotografía”, en *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 39).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40

El traje que lleva el modelo de Sander, por un lado, le concede una aspiración social, le promete un yo privado, le diferencia jerárquicamente, y por otro lado, le somete a una anonimidad destruyendo así su identidad privada.

El espacio, el entorno es otro elemento que en las imágenes de Sander opera como una referencia del estatus social del individuo. En las fotografías *El banquero* (1932) (6), y *El director de comercio* (1932) (7) del subgrupo *Hombre de negocio* del grupo *Clases y profesiones*, ocupan un espacio, el espacio de su trabajo que les concede una identidad pública, un estatus social que *El hombre parado* (1928) (8), o *El marinero parado* (1928) (9) del subgrupo *Caracteres de ciudad* del grupo *La ciudad*, no poseen. La marginalidad de los últimos, el espacio abstracto que les engloba subraya su falta de concreción, como si fueran suspendidos, desarraigados de su espacio, de un referente que les podría situar en un lugar o conferirles una identidad, una significancia social⁹¹.

Todos estos individuos están articulados dentro de una secuencia en que la comparación tipológica es inevitable. La estructura del proyecto de Sander se compone de todo tipo de estratos o estados sociales, de generaciones. Keller habla de la “tercera dimensión” de la fotografía desarrollada por Sander subrayando exactamente la compleja microestructura que proyecta su “aproximación arquitectónica”⁹² y que solamente bajo un ritmo secuencial podría ser percibida.

En este sentido más que un álbum familiar, las imágenes de Sander pertenecen a un “atlas de retrato”⁹³, a un atlas social o como dice Klaus Honnef a un “atlas topológico pictórico”⁹⁴. Una imagen fotográfica singular sería para Sander insuficiente para revelar el orden social de Alemania de Weimar, las experiencias y los diferentes conocimientos de sus tipos sociales.

⁹¹ Como dice Sekula “el marinero departe-físicamente y por naturaleza-del sitio original del Heimat, o de la casa, que proporcionó el lugar material y metafísico para el sistema taxonómico del Sander”. Allan Sekula, *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, Witte de With, Center of Contemporary Art, Rotterdam, 1995, (cat. exp.), pp. 131-132.

⁹² Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 50.

⁹³ Ibid., p. 29.

⁹⁴ Klaus Honnef, “Reclaiming a Legacy: Photography in Germany and German History”, en *Aperture*, núm. 123, primavera 1991, p. 2.

Sander en su lectura de radio define cómo el fotógrafo puede obtener la imagen histórica de su tiempo, hacer que ésta hable posibilitando de este modo la organización del individuo dentro de una tipología:

El individuo no hace la historia de su tiempo, pero a la vez causa su impresión y expresa su significado en ésta. Es posible registrar la imagen histórica fisiognómica de toda una generación y, con el suficiente conocimiento de la fisiognomía, hacer que esta imagen hable en las fotografías. La imagen histórica se hará aún más clara si unimos las imágenes típicas de varios grupos diferentes que componen la sociedad humana. Consideremos, por ejemplo, el parlamento de una nación. Si empezamos por la extrema derecha y nos movemos hacia los tipos individuales de la extrema izquierda, ya tendríamos una imagen fisiognómica parcial de la nación. Los grupos se dividirían en subgrupos, clubs, y asociaciones, pero todos llevarían en su fisiognomía la expresión de su tiempo y los sentimientos de su grupo. El tiempo y el sentimiento del grupo será especialmente evidente en ciertos individuos a quienes podemos designar con el término, Tipo⁹⁵.

Mientras que en otra ocasión Sander añade:

La fotografía es como un mosaico que se convierte en una síntesis solamente cuando se presenta en masa⁹⁶.

No es casual que su archivo sea compuesto de imágenes que siguen un orden secuencial y no de imágenes individuales o instantáneas. Parece que Sander utiliza la fotografía como un vocabulario definiendo actitudes, estados sociales. Sus *Hombres del siglo XX* no son definidos por sus nombres salvo en algunos casos. En su mayoría, los individuos adquieren *caracteres, papeles* que les hacen representativos de su clase, profesión, generación o estado de vida⁹⁷.

⁹⁵ August Sander, "Photography as a Universal Language", op. cit., p. 50.

⁹⁶ Carta al Abelen, el 16 de enero de 1951, posesión de su hijo G. Sander y citado por Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 36.

⁹⁷ Leo Rubinfien ve en la documentación masiva de Sander un "efecto teatral" como si "cada carácter (...) se proyectara en secuencia sobre un escenario oscuro y mudo". Leo Rubinfien, "The Mask Behind the Face", en *Art in America*, junio/julio 2004, p. 100.

Por ejemplo, las denominaciones como “El hombre terrestre”, “El filósofo”, “El estudiante”, “La mujer sabia”, “El mendigo” o “El abogado”, constituyen sus escenarios sociales. Una vez más Sander deja explícito que para él la serie, la síntesis, la acumulación, como también las denominaciones, las poses y los papeles de sus retratados contribuyen a la idea de construir un rostro sintético que llevaría la expresión de su tiempo.

Sander empieza en su primer volumen de *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* con el tipo *El agricultor* denominado por él como el “arquetipo original” que iba a establecer la forma total de su ambicioso proyecto. En 1954 Sander en su texto “Chronik der Stammappe” (“Crónica de la carpeta original”) explica el nacimiento de su portafolio original:

Los personajes de la carpeta surgieron de mi patria chica, Westerwald. Personas cuyas costumbres conocía desde mi juventud me parecieron apropiadas, por su vinculación a la naturaleza, para materializar mi idea en una carpeta original. Éste fue el punto de partida, y todos los tipos encontrados los subordiné al arquetipo que poseía todas las características de lo genéricamente humano⁹⁸.

La carpeta original (Stammappe) de Sander es producida antes de la Primera Guerra Mundial y reúne doce imágenes del tipo *El agricultor* introduciéndolos en su vida terrestre. Los cuatro primeros retratos de hombres agricultores dan paso a los cuatro siguientes retratos de mujeres campesinas y los sigue la imagen de una mujer para concluir con los tres últimos retratos que correspondientemente muestran dos parejas y una familia campesina. Esta fue la secuencia que originalmente quiso dar Sander en su carpeta la cual correspondía a los siguientes términos: “El hombre terrestre”, “El filósofo”, “El luchador o revolucionario” y “El hombre sabio”.

Los mismos términos se repiten para las cuatro siguientes imágenes de mujeres, llegando hasta “La mujer de intelecto avanzado” y concluyendo con los retratos de dos parejas que personifican la “disciplina y la armonía” y el último la unidad bajo el título “La familia en generaciones”.

⁹⁸ August Sander, “Crónica de la carpeta original” (1954), en *August Sander: Retratos. La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*, Fundación Santander Central Hispano y La Fábrica en colaboración con Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia, 2002, (cat. exp.), p. 19.

Su tipología como mencionamos se organiza en siete grupos: 1. *El agricultor* 2. *Oficios especializados* 3. *La mujer* 4. *Clases y profesiones* 5. *El artista* 6. *La ciudad* 7. *Los últimos hombres* y el concepto de “tipo” que iba a repetirse y ser un representativo de cada grupo implicando lo “genéricamente humano” en sus *Hombres del siglo XX*, no está sujeto a limitaciones o lo que dice Keller a “coordinadas históricas y geográficas definitivas”⁹⁹. Al contrario, la trayectoria que sigue su *tipología social* prescribe la condición de lo “genéricamente humano”.

Su proyecto fotográfico va más allá de un retrato individual: una imagen sigue a la otra, cada grupo de retratos sigue a otro que a su vez se subdivide en diferentes caracteres o tipos sociales que pretenden reflejar la fisonomía de la cultura de Weimar. Estas series de imágenes acumulativas forman en su totalidad un *ritmo*, un *movimiento* como si la imagen *estática* de la fotografía de repente se animara o se absorbiera en una secuencia *cinemática*. Lo que surge a través de la unión de las partes en un orden secuencial es el elemento de la *narratividad* en su archivo. El archivo fotográfico de Sander oscila entre un orden taxonómico y otro diacrónico.

Sekula comenta que hay dos ordenes en el archivo: el taxonómico y el diacrónico (secuencial). Un orden está “entre narración y categorización”, y otro “entre la cronología y el inventario”¹⁰⁰. En Sander ambos órdenes se definen por el uso que hace de la fotografía en su atlas.

Cuando Sander dice que “si añadimos la fecha del año tenemos el poder de fijar la historia del mundo” o “si unimos las imágenes típicas de varios grupos diferentes que componen la sociedad humana (...) ya tendríamos una imagen fisiognómica parcial de la nación”, se implica tanto su intención de “fijar” el tiempo, el movimiento, los cambios de su época, como su deseo de organizar dicho movimiento posibilitando un orden diacrónico, serial, en resumen, una *secuencia de imágenes fijas*.¹⁰¹

⁹⁹ Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁰ Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, op. cit., p. 185.

¹⁰¹ Como sostiene Sander : “No es solamente el rostro de la persona, sino también sus movimientos los que definen su carácter. Es siempre la responsabilidad del fotógrafo de estabilizar y registrar el movimiento característico”. August Sander, “Photography as a Universal Language”, op. cit., p. 50.

Su serie tipológica empieza con el elemento de la tierra, de la vida y del trabajo campesino, familiarizándonos con un “(...) contexto social estático (...) como símbolos de lo terrestre, de la existencia estática de estos campesinos”¹⁰² pasando de sus generaciones posteriores a las clases y ocupaciones representativas, hasta la ciudad metropolitana y sus figuras marginales del grupo *Los últimos hombres* en que Sander incluye *Los idiotas*, *El enfermo*, *El loco* concluyendo con la *Materia*.

La secuencia de sus series fotográficas pasa según Sander de “la persona enraizada firmemente con sus pies en la tierra a la cumbre alta de la cultura en las gradaciones más finas hasta el idiota”¹⁰³ y la Muerte, la “Materia”, tal como la llama Sander en el último retrato de su tipología del Portafolio Original.

George Baker sostiene que “el concepto de “tipo”, la característica universal al que corresponden muchos fenómenos menores era a la vez una idea común y altamente debatida durante el período de Weimar (...) tales ideas eran compartidas a través del amplio ámbito de perspectivas filosóficas e ideológicas (...) era el énfasis filosófico de los nazis sobre el *Stamme*, las tribus originales Germánicas, enraizadas en la tierra. La metáfora de *Ur-tipo*, el arquetipo original como estos *Stamme* era completamente compartido por Sander: su tipología empieza con lo que él llama el *Stamm-Mappe*, o el “Portafolio germinal” ”¹⁰⁴.

No obstante, Baker nos recuerda que en el caso de Sander la palabra *Stamme* se traduce como una metáfora “botánica”, “orgánica”¹⁰⁵. Sander concibe su tipología fisiognómica, la vida o la historia de su época bajo una forma “orgánica” que sólo mediante la estructura repetitiva de sus imágenes fotográficas podía ser legible tal narrativa.

¹⁰² Ulrich Keller, “Photographs in Context”, en *Image*, núm. 4, vol. 19, diciembre 1976, p. 3.

¹⁰³ August Sander, “People of the 20th Century”, en *August Sander ‘In photography there are no unexplained shadows’*, National Portrait Gallery, Londres y August Sander Archive, Kulturstiftung Stadtparkasse, Colonia, 28 de febrero-8 de junio 1997, (cat. exp.), p. 36.

¹⁰⁴ George Baker, “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait”, en *October*, núm.76, primavera 1996, p. 84.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 84.

Este paralelismo se revela claramente en sus siguientes comentarios que parecen correspondientes a la secuencia de su proyecto fundada principalmente en el “tipo original”: “Podemos mencionar la fotografía continua, o el film, en el sentido de que hemos aprendido a conocer los procesos más secretos en el ciclo de la vida de las plantas. Con la fotografía la expresión popular -“alguien puede ver como crece la hierba”- se ha hecho realidad. Con el sentido de la fotografía ya hemos empezado a registrar todas las fases del desarrollo humano- de la germinación de la célula hasta la muerte”¹⁰⁶.

La secuencia de sus series fotográficas proyecta aquellos cuadros limitados que ya son predeterminados por la propia naturaleza: el inicio y el final, el nacimiento y la muerte; proyectan la lógica de una gramática cuyo lenguaje pragmático programa una sucesión predeterminada de lo “genéricamente humano”. Es en este sentido que la estructura de su archivo fotográfico forma un orden circular y no jerárquico. Como dice Keller su proyecto es una “formación circular reflejando un ciclo cultural, del “hombre terrestre” a “los representativos de la civilización alta” y luego “de vuelta al idiota”- una visión conectada íntimamente a la filosofía de la decadencia”,¹⁰⁷ de la degeneración tan prominente en este período.

Tal conexión la encontramos en la publicación de Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (1918), (*La decadencia de occidente*) cuya obra Sander conocía bien. Spengler nos da una filosofía de la historia que es compartida por Sander: “Cada cultura posee sus propias posibilidades de expresión, que germinan, maduran, se marchitan y no reviven jamás (...) cada una tiene su duración limitada; cada una está encerrada en sí misma, como cada especie vegetal tiene sus propias flores y sus propios frutos, su tipo de crecimiento y de decadencia”¹⁰⁸.

Los *Hombres de siglo XX* narran precisamente esta trayectoria determinada: el nacimiento de la civilización, el desarrollo y su decadencia en ciclos definidos. Los dos últimos grupos, *La Ciudad* y *Los últimos hombres* a diferencia de sus precedentes, son los que enfatizan la decadencia.

¹⁰⁶ August Sander, “Photography as a Universal Language”, op. cit., p. 47.

¹⁰⁷ Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁸ La primera publicación de los dos volúmenes de Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, (1918-23) ha sido editada por Verlag C.H. Beck en Munich. (ed. cast., *La decadencia de Occidente*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966, p. 21).

Son los que *interrumpen* la narratividad de la forma circular de la civilización, de la historia y por consiguiente los que operan como la antítesis de los retratos de la clase media. En estos grupos que personifican el espacio marginado de los ‘Otros’, Sander incluye en *Los últimos hombres* categorías que en su portafolio original no figuraban pero, sin embargo concluyen igualmente con la Materia (o la Muerte).

Por ejemplo, entre estos dos últimos grupos, *La ciudad* y *Los últimos hombres*, *El vagabundo* (1930) (10), *Los gitanos* (1827-1928) (11), *El hombre discapacitado* (1926) (12), *Los mendigos* (1928) (13), *El judío perseguido, Herr Leubsdorf*, (1938) (14), *Los chicos ciegos* (1930-1931) (15), *Los enanos* (1906) (16), *La víctima de una explosión* (1930) (17), y *La muerte* (1927) (18), hablan de una pérdida. Sea por la guerra, por los ritmos acelerados de la modernidad e industrialización o por una condición natural, dichos estados llevan las huellas de aquellos aspectos de decadencia y degeneración.

Pero veremos que tales aspectos también se implican en otras imágenes dentro de la tipología de Sander, como por ejemplo en el retrato *Viudo con hijos* (1906-1907) (19) que pertenece al subgrupo *Familia* del grupo *La mujer*. Ante la ausencia de la mujer y madre, el gesto protector del padre y la expresión inerte de sus hijos o el contraste como dice Keller entre un padre “seguro de sí mismo” y “voluminoso” y sus hijos “débiles, incómodos”¹⁰⁹, refuerza el elemento de la falta de estabilidad que antes existía en su familia. No es casual que Sander comente respecto a este retrato que: “La degeneración es expresada aquí especialmente con fuerza”¹¹⁰.

Incluso en el retrato *El hombre parado* (1928) o en *El pintor Gottfried Brockmann* (1924) (20) éste último pertenece en el subgrupo *Artistas y escultores* del grupo *Artistas*, como observa Baker se repite la misma expresión o postura de los chicos en el retrato *Viudo con hijos*, proporcionando una “extraña serialidad humana”¹¹¹.

El ciclo de la civilización de Sander revela su curso decadente que la idea del progreso y de la evolución prefigura como una condición predeterminada. El “hombre eterno” de la vida terrestre y el “último hombre” de la vida metropolitana sin duda dibujan para Sander ciclos decadentes.

¹⁰⁹ Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 38.

¹¹⁰ Citado por Ulrich Keller, *Ibid.*, p. 38.

¹¹¹ George Baker, “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait”, op. cit., p. 98.

Para Spengler estas condiciones de la cultura personificaban la falta de unidad social y por consiguiente la decadencia del Occidente. Como dice Baker: “Spengler dibujó no solamente una aproximación orgánica de la cultura, sino utilizó esta aproximación para predicar un mensaje moral de la decadencia del hombre Occidental ante el rostro de un presente “desarraigado” (...) Sander intentó que sus imágenes fijas fuesen leídas en series; No obstante, la construcción masiva actual de Sander iba a producir una extraña narrativa estática. El ciclo narrativo se mueve, es verdad, pero se mueve con el fin de volver a su origen; se mueve en una circulación ordenada, una circulación que no es sólo característico del concepto Europeo de la “estructura orgánica”, sino también de la construcción metafísica de la verdad del Occidente”¹¹².

5.2.2. La utopía de un nuevo orden colectivo

*Sander comienza con el campesino, el hombre terrestre, y lleva al observador mediante todos los niveles y tipos de ocupaciones hasta los representantes de la alta civilización y de nuevo hasta el idiota (...) Sander no tenía fines científicos y no era aconsejado por los teóricos de raza o por los investigadores sociales (...) se dependía exclusivamente de la observación directa de la naturaleza humana, su apariencia, y entorno (...) completó esta misión con el fanatismo de alguien que busca la verdad, sin prejuicio por o contra cualquier partido, alineación, clase, sociedad*¹¹³.

En la publicación del primer volumen de Sander *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* que fue presentado como una introducción a su gran proyecto, se incluía la invitación mencionada de suscripción a los *Hombres del siglo XX*.

¹¹² Ibid., p. 90. Una publicación que podría ser el equivalente de esta oscilación entre la “estasis y la narrativa” en el sentido del significado de la fotografía que Baker encuentra en el proyecto de Sander, es el archivo fotográfico de Kurt Hielscher *Deutschland* (1924). Gerhart Hauptmann quien escribió el texto introductorio comenta que Hielscher “ilustró un paisaje intacto por el “espíritu prosaico de la mera utilidad” y se constituía casi enteramente de una austera arquitectura Gótica. Las imágenes (...) presentaban una visión de Alemania en que uno quizá sólo podría responder afirmativamente haciendo una comparación requerida con un estado caído de urbanización”. Brian Stokoe, “Renger-Patzsch: New Realist Photographer”, en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, op. cit., p. 97.

¹¹³ Dicha invitación está bajo la posesión de G. Sander y citada por Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 23.

Los comentarios de dicha invitación nos hacen pensar que su misión con el “fanatismo de alguien que busca la verdad” del orden social en Alemania de Weimar, no parece ser tan simplificada o neutra como dichos comentarios dejan explícito. La intención de Sander de registrar el “existente orden social” no deja de ser acompañada de una serie de contradicciones en las que su propia época fue atrapada.

Tras la Primera Guerra Mundial, la sociedad alemana, como dice Keller sufrió una “inseguridad psicológica” una “crisis de identidad” nacional¹¹⁴. La seguridad del orden social antiguo ya no existía y la meta de recuperarla de nuevo se reflejaba en la promesa de un futuro próspero. Los aspectos ideológicos sujetos a la búsqueda de la identidad nacional alemana tendían a traducir la reestructuración de su rostro mediante esquemas tipológicos, fisiognómicos.

La “crisis de la identidad” en la sociedad alemana también estaba ligada a la inseguridad que la modernidad condujo consigo misma. Alemania estaba suspendida igualmente entre el amor y el odio hacia la tradición y la modernidad, el progreso y la reacción. Aunque los diferentes tipos de Sander pretenden revelar la verdad del existente orden social en Alemania de Weimar, no obstante parecen definir lo que Ernst Bloch dice “No todas las personas existen en el mismo Ahora”¹¹⁵. El término *Ungleichzeitigkeit* (no- sincronización o no contemporaneidad) que Bloch utiliza para definir la *existencia simultánea* de lo antiguo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno en la sociedad de Weimar, refleja la posición entremedia en que los tipos de Sander se inscriben. Es decir, la posición de que su presente pertenece al pasado, a un estado de vida que “contradice lo Ahora”¹¹⁶.

Las imágenes de Sander remiten a un estado de vida que no corresponde al momento histórico de su período. La estructura de su proyecto se aleja de la modernidad y de la economía industrial de Alemania en los años veinte. Más bien nos encontramos con una estructura que, al contrario, se aproxima a una economía basada en la época pre-industrial, a la producción de comercios y artesanía como también al modelo ideal de una comunidad colectiva.

¹¹⁴ Ibid., p. 8.

¹¹⁵ Ernst Bloch, “Nonsynchronism and the obligation to Its Dialectics” (1932), en *New German Critique*, núm. 11, primavera 1977, p. 22. (Originalmente publicado como parte de *Erbschaft dieser Zeit*, Zurich, 1935).

¹¹⁶ Ibid., p. 22.

Keller observa por ejemplo, que la estructura del orden social en el proyecto de Sander no se basa en una “jerarquía de clases sociales” sino en la estructura “profesional de los gremios [Berufsstande]”¹¹⁷. En una ideología de organización económica desaparecida por la industrialización. En este sentido, diremos que Sander presenta un modelo anticuado enraizado en lo colectivo, en la comunidad y profesionalidad de artesanía y comercio como una reacción a la modernidad. La ambigüedad de su proyecto reside en esta dialéctica desarrollada *entre* un modelo de pasado y futuro colectivo, o lo que dice Andy Jones en el “ideal de una armonía de clase”, en la “fantasía de una nación en que las contradicciones sociales habían sido contenidas”¹¹⁸.

Benjamin Buchloh nos recuerda que la pretensión de Sander de construir un archivo fisiognómico de toda una generación, un “archivo de las clases sociales (...) era aún propulsado por la aspiración positivista de completación, y así como por la aspiración de conseguir una forma de control racional y comprensión. Sin embargo, paradójicamente, el proyecto de Sander era modelado sobre una sociedad preindustrial, sobre una tipología de oficios y artesanías (el modelo *Staendegesellschaft*), mientras que se originaba en un momento histórico cuando la colectivización (y la proletariarización) de y en la sociedad industrial hizo imposible de concebir una representación comprensiva de la totalidad de la sociedad organizada racionalmente. Ni los residuos y tampoco los emergentes tipos sociales y profesiones podían ser integrados en un retrato fotográfico colectivo desde el momento en que las relaciones actuales entre las clases habían sido extrapoladas definitivamente del dominio de la representación”¹¹⁹.

Los diferentes grupos que Sander incluye en su archivo fotográfico como artesanos y pequeños comerciantes, campesinos, profesionales y empleados civiles se caracterizaban a menudo como la *Mittelstand*, la clase media.

¹¹⁷ Ulrich Keller, en Gunther Sander (ed.), *August Sander...*, op. cit., p. 23.

¹¹⁸ Andy Jones, “Reading August Sander’s Archive”, en *Oxford Art Journal*, núm. 1, vol. 23, 2000, p. 17.

¹¹⁹ Benjamin Buchloh, “Thomas Struth’s Archive”, en *Thomas Struth. Photographs*, Chicago, The Renaissance Society at The University of Chicago, 1990, (cat. exp.), p. 6. Del mismo modo Sekula comenta que los archivos fotográficos “manifiestan un deseo compulsivo de completación, la fe a una coherencia máxima impuesta por la pura cantidad de adquisiciones” del conocimiento. Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, op. cit., p. 185.

La fusión de estos grupos bajo el término *Mittelstand*, se empleaba como señala Jürgen Kocka, para “delimitarlos de los de arriba y los de abajo, del trabajo capital y salariado, de las clases dirigentes y el proletariado”¹²⁰. Sin embargo, el intento de la clase media de establecer un equilibrio dentro de la crisis social y las contradicciones que engendraban en su supuesto centro estable sólo podría definir una “resolución” como sostiene Andy Jones “imaginaria”: “lo que Sander construye en su imagen de la nación es una resolución imaginaria de la crisis social de *Mittelstand*”¹²¹ de las dicotomías de la modernidad bajo el supuesto equilibrio que la *Mittelstand* pretendía construir.

Los *Hombres de siglo XX* es producto de su época, de las teorías, filosofías, e ideologías políticas que predominaban. La estructura social de Sander intentó reflejar el individuo en su entorno laboral o en su estado de vida haciendo de éste típico o representativo de un grupo o tipo social que visto desde una distancia uno podría imaginar un nuevo orden colectivo.

¹²⁰ Jürgen Kocka, *Industrial Culture & Bourgeois Society: Business, Labor, and Bureaucracy in Modern Germany*, Nueva York, Berghahn Books, 1999, p. 255.

¹²¹ Andy Jones, “Reading August Sander’s Archive”, op. cit., p. 19.

5.3. Karl Blossfeldt y el archivo fotográfico de historia natural

*La planta ha de considerarse como una estructura auténticamente artística y arquitectónica. Frente a un impulso ornamental y rítmico, que prevalece en toda la naturaleza, la planta solo crea formas útiles y funcionales*¹²².

Karl Blossfeldt (1865-1932) en el prólogo de su publicación *Wundergarten der Natur* (1932), (*El maravilloso jardín de la naturaleza*) deja en evidencia el modo en que experimenta la naturaleza, los organismos vegetales y el placer de observar en ellos las construcciones artísticas, formas y estructuras creadas por el hombre. Los variados y repetitivos ritmos que genera la naturaleza operan según Blossfeldt como “un constructor”¹²³ de formas “útiles y funcionales”.

La idea de que la propia naturaleza es un “constructor” de estructuras se manifiesta y además se aplica en el oficio temprano de Blossfeldt. Entre 1881 y 1883 Blossfeldt completó su aprendizaje en la empresa siderúrgica de Magdesprung en el valle del Selke, en Alemania, como escultor y modelador de fundición artística. En dicho taller el ornamento de rejas o puertas se construía a partir de motivos vegetales. En el Centro Escolar del Museo Real de Artes Aplicadas de Berlín, siguió su aprendizaje en el estudio de dibujo.

Pero el primer contacto que tuvo Blossfeldt con la fotografía fue a través de su colaboración con el artista y profesor de dibujo Moritz Meurer. Meurer investigaba las formas de plantas en el arte de la antigüedad clásica y sus exploraciones fueron comisionadas por el Ministerio de Comercio de Prusia con el propósito de encontrar nuevos métodos para sus clases de dibujo. Métodos que renovarían la producción artesanal alemana y le proporcionarían un estatus internacional. Los extensos viajes que entre otros hizo Blossfeldt junto a Meurer durante 1890 y 1896 a Italia, Grecia y al norte de África, para descubrir motivos ornamentales que operarían como modelos para los artesanos parecen prefigurar el comienzo de su empleo sistemático de la fotografía.

¹²² Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1932 (ed. cast., “Prólogo”, en *El maravilloso jardín de la naturaleza*, en Hans Christian Adam (ed.), *Karl Blossfeldt 1865-1932*, Colonia, Taschen, 2004, p. 137.

¹²³ *Ibid.*, p. 137.

Blossfeldt reunió una inmensa colección fotográfica de plantas como también de dibujos y modelos tridimensionales en yeso y bronce en tanto materiales de enseñanza. A partir de 1898, Blossfeldt impartirá clases de dibujo en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín, utilizando las plantas como *modelos*¹²⁴ siguiendo la práctica pedagógica de Meurer. Pero será a partir de 1899 hasta su retiro en 1930, que Blossfeldt establecerá la asignatura de «Modelado según plantas vivas» aplicando durante treinta y un años la misma metodología.

El registro sistemático, la inmensa colección y documentación fotográfica de plantas servían para Blossfeldt en el estudio de las formas: “Sí doy a alguien una cola de caballo no es difícil para ellos hacer una ampliación fotográfica de eso -cualquiera puede hacerlo. Pero para observarlo, para ver las formas, para encontrarlas: pocos son capaces de eso”¹²⁵.

Blossfeldt veía en la técnica de la fotografía un mediador entre el arte y la naturaleza. Sus ampliaciones de plantas servían en la observación de formas, en ellas se podía descubrir formas de arte. Parece que su interés no se enfoca en quien hace la ampliación, sino en las posibilidades intelectuales que la fotografía ofrece en el observador y a continuación en su capacidad de percibir las a través de una selección de detalles. Será precisamente este universo de estructuras arquitectónicas presentes en los detalles de las plantas que llamó la atención del galerista berlinés Karl Nierendorf quien en 1926 expuso las fotografías de Blossfeldt junto a esculturas africanas y oceánicas sugiriendo que “esta combinación de fotografías de plantas y arte “primitivo” heredó así la idea de las “formas originales del arte” ”¹²⁶.

¹²⁴ Ulrike Meyer-Stump, señala que: “Blossfeldt hizo inicialmente sus modelos tridimensionales de detalles de plantas en yeso. Luego éstos se moldeaban en bronce (...) y presentados sobre un conjunto de plintos de madera, proporcionaban así a los estudiantes de arte (...) la oportunidad de copiar ciertas formas vegetales”, del mismo modo que sus ampliaciones fotográficas. Ulrike Meyer-Stump, “Models of a Hidden Geometry of Nature: Karl Blossfeldt’s “Meurer Bronzes” ”, en Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden, Lars Muller Publishers, 2002, p. 304. Publicado con la ocasión de la exposición *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Center of Architecture, Montreal, 2002.

¹²⁵ Citado por Ulrike Meyer-Stump, *Ibid.*, p. 304. Karl Blossfeldt, ensayo no publicado, 1929, Karl Blossfeldt Archive, Ann y Jürgen Wilde, Zulpich.

¹²⁶ Ulrike Meyer-Stump, “Karl Blossfeldt’s Working Collages-A Photographic Sketchbook”, en Ann y Jürgen Wilde (eds.), *Karl Blossfeldt Working Collages*, Cambridge, Mass., y Londres, The Mit Press, 2001, p. 9.

Cabe añadir que numerosas revistas y libros de teoría de diseño y arquitectura publicaron sus fotografías. En el mismo año la revista alemana *Uhu* presentó en un artículo titulado “Grüne Architektur”, (“Arquitectura verde”) las estructuras vegetales de Blossfeldt junto a edificios arquitectónicos (1).

Aunque las fotografías de Blossfeldt fueron previstas como material pedagógico, Nierendorf encontrará en ellas un ‘nuevo modo de ver’ las analogías de formas entre el arte y la naturaleza mediante la *técnica* fotográfica. En la introducción de su libro *Urformen der Kunst* (1928), (*Formas originales del arte*) a partir del cual obtuvo un reconocimiento internacional, Nierendorf escribe:

*El microscopio revela todo el mundo que puede haber en una gota de agua; los instrumentos de los observatorios astronómicos abren la mirada a la infinitud del universo. La técnica es la que estrecha, más que nunca, nuestras relaciones con la naturaleza, la que- con la ayuda de sus aparatos- nos permite ver mundos a los que hasta ahora no tenían acceso a nuestros sentidos (...) La selección que presentamos comprende 120 láminas representativas de un rico material; cada una de ellas revela la unidad de la voluntad creadora en la naturaleza y en el arte, documentada por el sencillo medio de la técnica fotográfica*¹²⁷.

¹²⁷ Karl Nierendorf, “Introducción”, en Hans Christian Adam (ed.), *Karl Blossfeldt 1865-1932*, op. cit., pp. 27-28. Cabe añadir que en 1896 Meurer había publicado fotografías de Blossfeldt en su libro *Ursprungsformen des Griechischen Akanthus-Ornaments (Formas originales del ornamento Acanto Griego)* de modo que podría considerarse como su primera publicación fotográfica. Lorraine Daston en su texto “Nature by Design” señala que dicha analogía de formas o la unidad entre el arte y la naturaleza la encontramos en las colecciones reunidas en el Wunderkammer (gabinete de curiosidades). En éste la anterior oposición arte-naturaleza se convierte en una coexistencia. El Wunderkammer moderno como dice Daston: “era la vitrina para la estética de las maravillas del arte y de la naturaleza, mezclada en varios niveles: yuxtaposición, fusión, e imitación (...) las rarezas del arte y de la naturaleza eran presentadas una al lado de la otra dentro del “gabinete”, “estudio”, “museo”, o “repositorio””. Lorraine Daston, “Nature by Design”, en Caroline A. Jones y Peter Galison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*, Nueva York, Londres, Routledge, 1998, p. 238. Diremos que en el archivo fotográfico de Blossfeldt, esta “yuxtaposición, fusión e imitación” entre el arte y la naturaleza *se visualiza* a través de la técnica que emplea. Como sostiene Blossfeldt: la naturaleza es “nuestra mejor maestra, no solo en el arte, sino también en el campo de la técnica”. Karl Blossfeldt, “Prólogo”, en *El maravilloso jardín de la naturaleza*, op. cit., p. 137.

Paul Nash en su reseña del libro de Blossfeldt *Formas originales del arte* señala de un modo similar que las correspondencias que se encuentran entre las formas de la naturaleza y las del arte, “muestran la similitud extraordinaria en el diseño entre los desarrollos naturales y las ‘invenciones’ del arte”¹²⁸.

La ampliación de las plantas y simultáneamente los minúsculos detalles que las imágenes de Blossfeldt nos ofrecen, definen el estudio de las formas que un botánico, un científico examina. Blossfeldt construyó un *archivo de formas*, un catálogo de estructuras “artísticas y arquitectónicas” o lo que sugiere el título de libro de Gert Mattenklott un “alfabeto de plantas”¹²⁹. Su aproximación enciclopédica en este inventario de plantas, la clasificación y su categorización con caracteres latinos, así como su visión objetiva y neutra fue el método que empleó durante toda su vida.

Blossfeldt recolectaba especímenes de plantas no en jardines botánicos, sino “en caminos de tierra, terraplenes de ferrocarril y de otros lugares por así decir «proletarios»”¹³⁰. Los dejaba secarse, cortaba cualquier elemento que podría intervenir negativamente en la estética de la planta (como raíces o pétalos), los fotografiaba siempre contra un fondo neutro, gris o blanco y los clasificaba en grupos según su morfología. Aquí cabría apuntar que Rolf Sachsse en su libro *Karl Blossfeldt: Photographs* remite a este método particular de comparación y clasificación y pone las fotografías del artista en un paralelismo de relación con “catálogos farmacéuticos de plantas”, “libros de clasificación de finales de la Edad Media” o “herbarios de los siglos XVII y XVIII”¹³¹.

La *lectura comparativa* que nos ofrecen sus fotografías no alude solamente a las relaciones interiores que forman los objetos entre sí, sino también posibilita *asociaciones comparativas* que emergen a causa de la extrema ampliación y el minúsculo detalle del objeto fotografiado.

¹²⁸ Paul Nash, “Photography and Modern Art: A review of Karl Blossfeldt, Art Forms in Nature” (1932), en David Mellor (ed.), *Germany-The New Photography 1927-33*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 23.

¹²⁹ Gert Mattenklott, *Karl Blossfeldt: The Alphabet of Plants*, Munich, Schirmer/Mosel, 2007.

¹³⁰ Hans Christian Adam, “La fotografía de plantas de Karl Blossfeldt”, en Hans Christian Adam (ed.), *Karl Blossfeldt 1865-1932*, op. cit., p. 20.

¹³¹ Rolf Sachsse, *Karl Blossfeldt: Photographs*, Colonia, Taschen, 1994.

A través de los brotes y hojas, de los detalles previamente seleccionados por Blossfeldt, surgen formas arquitectónicas, escultóricas, incluso adquieren texturas de hierro, madera o piedra. La cámara fotográfica será para Blossfeldt el medio adecuado de *descubrir* y *experimentar* nuevos mundos que a primera vista son imperceptibles. En otras palabras, Blossfeldt utilizará la fotografía como su propio “constructor” de formas que permitirá el observador atravesarlas *virtualmente*.

Ante las fotografías de Blossfeldt nos encontramos con estructuras vegetales de escala gigantesca cuyos detalles minúsculos crean un espacio que es perceptible inconscientemente. Se trata de un espacio que al mismo tiempo se percibe como *real* y *construido*, *proyectivo*. El observador está ante una referencia de la naturaleza e imágenes de una realidad que él mismo proyecta, construye. Sin la técnica de la fotografía, sin este instrumento tecnológico sería imposible para el observador descubrir los detalles ocultos del universo vegetal, y encontrarse con una realidad diferente. Una realidad que ahora es *habitada* por formas gigantes y estructuras arquitectónicas, escultóricas, de hierro, de madera o de piedra, en fin, de estilos y texturas que *reconstruyen* la identidad principal de las plantas.

Las colas de caballo de invierno (ampliadas en varios tamaños) toman la forma de columnas y edificios arquitectónicos (2), los cornejos o los brotes de arces y castaños se transforman en esculturas totémicas (3), los tallos de balsamina adquieren una textura ornamental de hierro (4), las calabaceras y las hojas de adianto forman motivos ornamentales del Art Nouveau (5), mientras que el brote de un acónito se inclina de un modo que evoca la presencia de una figura humana (6).

A través de estos descubrimientos, reconstrucciones y proyecciones de imágenes que el observador experimenta, se abre un espacio que, es a la vez concreto y abstracto. La naturaleza se convierte en un receptor de metonimias. Las plantas se transforman en signos de una realidad imaginaria, construida. Las construcciones o reconstrucciones mentales que Blossfeldt crea al ampliar cada vez el tamaño natural de sus objetos (que puede llegar, por ejemplo hasta cuarenticinco veces magnificado) y al ofrecernos una representación extremadamente detallada desmantelan su interés en descubrir mediante la técnica fotográfica un nuevo modo de percibir la realidad.

Cabe apuntar que en 1929 el año que se publicó su libro *Urformen der Natur* en Francia, Georges Bataille utilizó cinco fotografías de Blossfeldt en su ensayo “Le langage des fleurs”¹³² (“El lenguaje de las flores”) publicado en la revista *Documents*. El uso de estas fotografías en su texto no parece asignar ningún tipo de correspondencia. La imagen no ilustra el texto y viceversa. Al contrario, parece ser un assemblage fortuito. Más que una referencia directa, esta yuxtaposición como sostiene Kimberley Healey “es un encuentro relativamente fortuito de los intentos de toda la vida de dos hombres de entender las cualidades ocultas del mundo visual, también representa una intersección de estéticas Francesas y Alemanas”¹³³.

Del mismo modo Gert Mattenklott observa que “Es en las ampliaciones detalladas de plantas que la Nueva Objetividad y el Surrealismo se encuentran, y las fotos de Blossfeldt se sitúan en el punto de esta intersección”¹³⁴. Mientras que Walter Benjamin escribe en 1929: “penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”¹³⁵.

¹³² Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, en *Documents* 1, núm. 3, 1929, pp. 160-68.

¹³³ Kimberley Healey, “Á Fleur du Dialogue: Georges Bataille, Karl Blossfeldt, and the language of flowers”, en Aminia M. Brueggemann y Peter Schulman (eds.), *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*, Albany, Nueva York, State University of New York Press, 2005, p. 175. Bataille en su ensayo va más allá de la apariencia de las flores explorándolas de un modo alegórico como objetos sexuales.

¹³⁴ Gert Mattenklott, *Karl Blossfeldt: The Alphabet of Plants*, op. cit., p. 17. Cabe añadir que la revista *Documents* fue editada por Bataille y Pierre d’Espezel y tuvo una breve duración desde 1929 hasta 1930. *Documents* “era una de estas revistas surrealistas que han hecho innovaciones fundamentales en los modos que las fotografías eran reproducidas, creando nuevos significados de su yuxtaposición con otras, o con el texto acompañado (...) No obstante, cualquiera que fueran las intenciones de Bataille, el efecto final de esta incorporación de las imágenes de Blossfeldt en *Documents* era para enfatizar lo que era raro y extraño en ellas; para hacer de estas imágenes parecer de repente ‘surrealistas’”. Ian Walker, “Blossfeldt and Surrealism”, en *Photoresearcher*, núm. 11, abril 2008, pp. 27-28.

¹³⁵ Walter Benjamin, “Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europaischen Intelligenz”, en *Die literarische welt*, febrero 1929 (ed. cast., “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus, trad. Jesús Aguirre, 1980, 1991, p. 58). Sobre el concepto de inconsciente óptico de Benjamin en la fotografía surrealista véase Ian Walker, *City gorged with dreams, Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2002, pp. 172-3.

El término del “inconsciente óptico” que Walter Benjamin define en su ensayo “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), (“Pequeña historia de la fotografía”) como también en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) contribuye a una “intersección” de significados ocultos latentes en la superficie. Benjamin vio en las ampliaciones de plantas de Blossfeldt un espacio inconsciente capaz de revelar el misterio, de transformar lo invisible en visible, lo lejano en próximo, de convertir lo intangible en algo táctil, en fin, vio la posibilidad que el cine y la fotografía ofrecen a través de sus ampliaciones: “al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente (...) se expande el espacio”¹³⁶.

En su reseña “Neues von Blumen” (1928), (“Algo nuevo acerca de las flores”) del libro de Blossfeldt *Urformen der Natur (Formas originales del arte)*, Benjamin describe esta experiencia que la cámara ofrece con el siguiente modo: “No ha podido ir más lejos en este gran escrutinio de toda la gama de percepciones, escrutinio que va a cambiar nuestra imagen del mundo de un modo todavía incalculable (...) Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes (...) al observarlas, caminamos debajo de estas plantas gigantescas como liliputienses”¹³⁷.

¹³⁶ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en David Moreno Soto (ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), México, Itaca, 2003, pp. 85-86. Nos basamos en esta nueva edición en castellano por David Moreno Soto y traducida por Andrés E. Weikert que a su vez se basa en la publicación de 1989, en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin. Se trata de la segunda versión y primera definitiva (1935-1936) a partir de la primera redacción provisional y del material manuscrito (1934-1935) a la que Benjamin consideraba el texto originario. La transcripción mecanografiada del mismo, a partir de la cual se realizó tanto la versión francesa de Pierre Klossowski -la única que ha sido publicada en vida del autor en 1936 (*Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang v/1936, pp. 40-66)- como la tercera y última versión en alemán (1937-1938), fue redescubierta en los años ochenta en el archivo de Max Horkheimer, en la Stadt-und Universitätsbibliothek de Frankfurt.

¹³⁷ Walter Benjamin, “Neues von Blumen” (1928), en *Die literarische welt*, núm. 47, 1928 (ed. cast., “Algo nuevo acerca de las flores”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 12-14).

Sus fotografías, por ejemplo, *Pata de caballo, sombrerera (7), Helecho macho, hojas jóvenes enrolladas (8), Rosa de mar, senecio cinerario, capullos (9)* nos ofrecen precisamente esta sensación de caminar debajo de “plantas gigantes como liliputienses”.

5.3.1. La aproximación enciclopédica de la imagen fotográfica

En 1927, Werner Lindner había yuxtapuesto en su libro *Bauten der Technik*¹³⁸ (*Edificios de tecnología*) las fotografías de cola de caballo de Blossfeldt a una serie de diferentes torres ubicadas con una época y cultura determinada que aparecían como “arquetipos” de la arquitectura de la modernidad de los rascacielos”¹³⁹.

En las fotografías de Blossfeldt se tiende a “comparar las imágenes entre ellas” y no a “estudiar imágenes individuales con el propósito de detectar analogías entre el arte y la naturaleza (...) La presentación reticulada de sus fotografías esquivas tales analogías”¹⁴⁰. El proceso que sigue Blossfeldt y a través del cual construye su archivo y desarrolla su “alfabeto de plantas” prescribe la noción de un *estudio tipológico*. Su interés en la tipología y el énfasis de estructuras comparadas se confirma en su material de estudio. En 1977, el descubrimiento de sesenta y uno hojas de contactos en la propiedad de Blossfeldt contribuye a la afirmación de su aproximación sistemática y por consiguiente a su clara alusión a procedimientos archivísticos.

Todas las hojas de contactos de Blossfeldt se agrupan en cartones grises de 50 x 65 cm y se clasifican según su morfología. Sus dimensiones varían e incluso se puede observar agrupaciones de 6 hasta 40 contactos. Es asombroso el modo en que dichas hojas de contacto de color sepia o cian, y en su mayoría en blanco y negro pegadas a los paneles, forman en su totalidad un ritmo que no parece surgir solamente de los motivos de las plantas que uno al lado del otro forman una morfología similar, sino también de su distribución, yuxtaposición serial e incluso de su composición cromática aleatoria.

¹³⁸ Werner Lindner, *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen*, Berlin, Wasmuth Verlag, 1927.

¹³⁹ Ulrike Meyer-Stump, “Karl Blossfeldt’s Working Collages-A Photographic Sketchbook”, op. cit., p. 17.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

La diversidad de sus motivos y correspondientemente la de sus cualidades cromáticas como se observa, por ejemplo, en los *Helechos I, II, III* del panel 14, 15 y 16 (10), o en las *Hojas* del panel 13 (11), revelan tanto un sistema comparativo como combinatorio.

Es significativo añadir que en 1997, la exposición *Vergleichende Konzeptionen*¹⁴¹ (*Concepciones comparativas*) presentó por primera vez las hojas de contacto de Blossfeldt, yuxtapuestas a las series fotográficas de Bernd y Hilla Becher, Albert Rengar-Patzsch y August Sander. Tal como sugiere el título de la exposición, la lectura que se plantea en cada una de las tipologías de dichos artistas es concebida mediante los métodos comparativos que comparten: la aproximación enciclopédica, el interés a la estructura tipológica, al estudio comparativo de grupos en que el motivo se organiza, la forma de presentar y ordenar el objeto, subrayando las características específicas del medio fotográfico, es decir su precisión objetiva a la hora de documentar la realidad.

El material de Blossfeldt presentado en la exposición mencionada y llamado por Ulrike Meyer-Stump “collages de estudio”¹⁴² no iba a ser nunca publicado por el artista y aunque su función se desconoce, hay indicios que señalan a la preparación de su publicación *Formas originales del arte* entre 1926 y 1928. Por ejemplo las marcas rojas de lápiz que figuran en algunas de las hojas de contacto indican tal interpretación como también el hecho de que todas las fotografías de su libro se elaboran para su estudio tipológico. Incluso el sistema numérico que empleó Blossfeldt y cambió dos veces, un sistema oscilado entre la numeración románica y aritmética, señala su posible referencia a “números de páginas o de fotografías en una publicación botánica”¹⁴³.

¹⁴¹ *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert-Renger Patzsch, Bernd y Hilla Becher*, Colonia, Photographische Sammlung-SK Stiftung Kultur; Munich, Schirmer/Mosel Verlag, 23 de mayo-21 de diciembre 1997, (cat. exp.).

¹⁴² Ulrike Meyer-Stump, “Karl Blossfeldt’s Working Collages-A Photographic Sketchbook”, op. cit., p. 7.

¹⁴³ Anne Gantefuhrer- Trier, “Kunstler als Archivar”, citado por Ulrike Meyer Stump, Ibid., p. 11. Los collages de estudio de Blossfeldt según Meyer-Stump son “un archivo no de negativos sino de motivos”. Ibid., p. 13.

Sin embargo, más allá de su “aproximación didáctica” debemos ver también como dice Anne Gantefuhrer el “pensamiento conceptual” de su material y interpretar su comparación de grupos como un deseo de “ordenar el tema pictórico en el sentido de archivarlo”¹⁴⁴.

Bajo esta perspectiva, la rígida sistematización que Blossfeldt emplea en dichos estudios tipológicos de plantas, organizadas en sesenta y un paneles de cartón, distribuidas en forma de retícula y clasificadas según su morfología, deja en evidencia su claro paralelismo con las estructuras tipológicas de los Becher. Como también con las de sus discípulos y en general con el arte Conceptual y Minimal de los años sesenta y setenta que el propio trabajo de los Becher se asocia. Blossfeldt se sirve del orden particular de la retícula, de la repetición, de las estrategias tipológicas, de las series, de la clasificación, de la enumeración para construir su archivo de plantas y a través de éste un sistema comparativo que posibilita la combinación infinita de su alfabeto.

Incluso podíamos encontrar en su aproximación una similitud con el proyecto *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg concebido el 1925 y desarrollado hasta su muerte en 1929. Aunque los paneles de Warburg abarcan un material heterogéneo (desde fotografías y reproducciones fotográficas de obras de arte clásico, de renacimiento hasta material gráfico de periódicos), no obstante, ordenado bajo motivos, gestos y expresiones corporales que aluden a un tema, posibilitan la combinación y comparación de imágenes.

Esta combinación y comparación de imágenes permite a su vez una constante asociación entre ellas indicando su infinita redistribución en los paneles, en fin, un sistema de proceso que se define en sí mismo como abierto-cerrado. Un sistema que lo encontramos en los paneles de Blossfeldt. Ambos proyectos prefiguran las teorías e investigaciones o los procesos del pensamiento en el uno y los procedimientos de enseñanza o la preparación de publicación en el otro, concebidos principalmente como *materiales de estudio*. El método de Blossfeldt de igual modo reduce la imagen individual a una serie tipológica en cuya lectura, la morfología estructural de cada planta permite el establecimiento de asociaciones correlativas.

¹⁴⁴ Anne Gantefuhrer, “Karl Blossfeldt and the “Fantastic Possibilities” of Photography”, en *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert-Renger Patzsch, Bernd y Hilla Becher*, op. cit., p. 150.

Asociaciones que a partir de las cuales se pueden reconstruir otras y así sucesivamente de un modo infinito tal como indica su primer panel de las *Colas de caballo I*, (12). En su estructura repetitiva y seriada nos encontramos de repente con una nota (en la parte inferior, a la izquierda) de que la “hoja cuarenta es incompleta”. Algo que subraya la infinita prolongación de las secuencias de sus motivos. Las posibilidades de su sistema confirman el carácter tipológico que subyace en su búsqueda de formas originales de arte en los motivos vegetales, como también, que su archivo fotográfico de plantas no es el producto de un resultado, sino más bien, un proceso, una referencia científica y artística de los modos de representar y clasificar la naturaleza.

Como ya hemos mencionado, Blossfeldt recolectaba las plantas en el campo, las llevaba a su estudio, las secaba, ampliaba mediante el medio fotográfico los detalles que le interesaban y los clasificaba según su morfología. Examinando este proceso se hace obvio que el *lugar* del objeto se desplaza: del espacio indefinido de la naturaleza al espacio *definido* del estudio o laboratorio, y de éste a la superficie bidimensional del papel fotográfico: el objeto-planta se transforma en signo. La totalidad de la naturaleza cada vez se hace más comprimida, deviene parte de ella misma, una muestra de ella. El espécimen de la planta se selecciona y se transfiere de un espacio general (lo ilimitado de la naturaleza), se clasifica y se define en otro específico (el estudio). Al final se determina y se representa en tanto signo, en la superficie plana del papel fotográfico.

Bruno Latour en su libro *Pandora's Hope...*, (1999), (*La esperanza de Pandora...*) nos habla del modo en que percibimos una referencia científica a la vez como real y como construcción, una representación de lo real a través de la experiencia de un grupo de científicos -edafólogos, botánicos y geógrafos. El proceso de documentación que emplea Edileusa (la botánica del grupo) en una región de Amazona, se describe por Latour con este modo:

Edileusa colecta sus especímenes (...) Cada planta que arranca es un ejemplar representativo de miles de especímenes iguales presentes en la selva, en la sabana, y en el límite de ambas. No es un ramo de flores lo que está reuniendo sino las evidencias que quiere conservar como referencia (...) Las etiquetas designan los nombres de las plantas recolectadas. Los expedientes, fichas y carpetas no contienen texto- formularios o cartas- sino plantas (...) ¿Estamos lejos o cerca de la selva? Cerca, dado que uno la encuentra aquí, en el archivo

¿Toda la selva? No. (...) Sólo se han incluido en el archivo aquellos especímenes y representantes que son de interés para los botánicos¹⁴⁵.

No estamos ni cerca ni lejos de la selva. Nos encontramos en el medio, entre una realidad y una construcción, entre un todo y una parte, en fin entre la selva y el laboratorio del científico allí donde la planta, el objeto físico, se ordenará, se clasificará, se preservará en el archivo como una muestra representativa.

El espacio del laboratorio, como dice Latour: “se convierte en una tabla, la tabla se transforma en un archivo, el archivo se vuelve concepto y el concepto deviene una institución”¹⁴⁶. El ejemplo de Latour no se aleja tanto del propio procedimiento que emplea Blossfeldt a la hora de obtener sus especímenes de plantas y crear su archivo fotográfico de formas vegetales. Aunque Blossfeldt no era botánico, sin embargo, su proceso implica un acto similar. Como afirma Meyer-Stump: “La estructura reticulada de las hojas de Blossfeldt da a sus yuxtaposiciones de plantas algo de la naturaleza botánica de Linneo con su clasificación sistemática de diferentes especies del organismo de acuerdo con comparaciones de formas”¹⁴⁷.

Si el archivo de plantas de Edileusa opera como una pura referencia científica, el de Blossfeldt opera como una referencia que oscila entre la ciencia y el arte integrándose en la institución del museo. Sus paneles de hojas de contacto se yuxtaponen en palabras de Armin Zweite al lado de “obras de exposición, dignas de museo”¹⁴⁸. Su ‘material de estudio’ se convierte en una obra de exposición y es en este contexto donde “se plantea su pensamiento conceptual”¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999 (ed. cast., *La esperanza de pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 47-49, 51).

¹⁴⁶ Ibid., p. 51.

¹⁴⁷ Ulrike Meyer-Stump, “Karl Blossfeldt's Working Collages-A Photographic Sketchbook”, op. cit., p. 14.

¹⁴⁸ Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, en *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*, Centro de Arte Fundación Telefónica, Madrid, 3 de junio-7 de agosto, 2005, (cat. exp.), p. 16. (La primera edición *Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*, Munich, Schirmer-Mosel, 2003, ha sido publicada con la ocasión de la exposición en K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, Alemania, 29 noviembre 2003- 12 abril 2004)

¹⁴⁹ Ulrike Meyer-Stump, “Karl Blossfeldt's Working Collages-A Photographic Sketchbook”, op. cit., p. 16.

5.4. Albert Renger-Patzsch: El archivo fotográfico como inventario de objetos

En la cubierta del libro de **Albert Renger-Patzsch** (1897-1966) *Die Welt ist Schön (El mundo es bello)* publicado en 1928, una estampa en relieve nos señala una planta del género agave y una torre eléctrica yuxtapuestas una al lado de la otra (1). Su encuentro parece en primer lugar ser algo fortuito, pero sus analogías formales, sus estructuras tectónicas indican una simetría formada por una *única* organización. Mediante dicha yuxtaposición se pone en evidencia la *unidad* del mundo orgánico y tecnológico, su orden *estructural* o, en palabras de Sergiusz Michalski, es “el reconocimiento del orden interior del objeto” a través del cual la fotografía de la Nueva Objetividad demuestra “la significancia estructural de los objetos que ha aislado”¹⁵⁰.

Precisamente es en “el orden interior del objeto”, en su “significancia estructural” que Renger-Patzsch encontrará la esencia del objeto. Su interés se centra en *descubrir a través de la precisión mecánica de la fotografía* el orden de la forma, la estructura que subyace en los objetos materiales. Como señala Thomas Janzen, Renger-Patzsch descubrió “las formas estructurales, las retículas y pautas de ser los principios de la realidad y de la fotografía”¹⁵¹. La detallada reproducción de formas y estructuras, la exactitud y precisión técnica que se observa en sus imágenes en blanco y negro indican la creación de espacios puramente fotográficos. Es en este sentido que para el artista el resultado de su imagen es “puramente fotográfico y no intenta de ser un arte gráfico”¹⁵².

¹⁵⁰ Sergiusz Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Colonia, Taschen, 1994, p. 182.

¹⁵¹ Thomas Janzen, “Photographing the ‘Essence of Things’”, en Ann y Jürgen Wilde y Thomas Weski (eds.), *Albert Renger-Patzsch, Photographer of Objectivity*, Londres, Thames & Hudson, 1997, p. 13.

¹⁵² Albert Renger-Patzsch, “A Lecture That Was Never Given” (1966), en Ann y Jürgen Wilde y Thomas Weski (eds.), *Albert Renger-Patzsch, Photographer of Objectivity*, op. cit., p.170. (Publicado por primera vez en *Foto Prisma*, núm. 10, octubre 1966, pp. 535-38). De modo similar Hugo Sieker, señala que el resultado de sus imágenes es el de una “composición calculada”. Hugo Sieker, “Absolute Realism: On the Photographs of Albert Renger-Patzsch”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Aperture, 1989, p. 112. (Publicado originalmente como “Absolute Realistik. Zu Photographien von Albert Renger-Patzsch”, en *Der Kreis* (Hamburgo), marzo 1928, pp. 144-48).

En otras palabras, Renger-Patzsch descubrió en la técnica fotográfica aquellos ‘límites’ que le proporcionarían una representación objetiva, precisa, clínica, la que en general caracterizaba los principios de la Nueva Objetividad en la fotografía alemana opuestos a los de los fotógrafos pictóricos y experimentalistas como László Moholy-Nagy. Esa limitación rigurosa es un factor determinante en su obra como lo es en los trabajos de Karl Blossfeldt, y August Sander.

Además consideramos que dicho rigor sistemático empleado a sus temas dominados por la industria, se comparte por Bernd y Hilla Becher. Aunque en su caso se revela de un modo exhaustivo, no obstante el carácter documental de estos trabajos sigue siendo una característica de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad. Una característica que presupone una actitud limitada no sólo en lo que concierne a la relación del fotógrafo con el objeto y su representación, sino también a la forma de su composición a la hora de elaborar series, tipologías, en resumen, un estudio comparativo.

La fotografía, tal como sostiene Renger-Patzsch sirve para “hacer representaciones exactas de formas, catalogar y crear documentos”¹⁵³. En otra ocasión y de un modo similar comenta que la fotografía “debe descubrir y documentar. Pretender interpretar sería ir más allá de sus límites. Por lo tanto, debería dejarlo en manos del arte y, en ocasiones, de la ciencia”¹⁵⁴. Su insistencia en el uso documental y no artístico de la fotografía una vez más pone de manifiesto su interés en utilizar las posibilidades de la fotografía solamente en términos fotográficos y no pictóricos o experimentales. Para Renger-Patzsch, su libro *Die Welt ist Schön*, constituye un catálogo, un inventario de objetos.

¹⁵³ Citado por Thomas Janzen, op. cit., pp. 7-8. (Albert Renger-Patzsch, “Vom Sinne der Fotografie und der Verantwortlichkeit des Fotografen”, en *Foto Prisma*, núm. 8, agosto, 1965, p. 421).

¹⁵⁴ Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, en *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*, Centro de Arte Fundación Telefónica, Madrid, 3 de junio-7 de agosto, 2005, (cat. exp.), p. 14. (La primera edición *Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*, Munich, Schirmer-Mosel, 2003, ha sido publicada con la ocasión de la exposición en K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, Alemania, 29 noviembre 2003- 12 abril 2004). (Albert Renger-Patzsch, “Vom Sinne der Fotografie und der Verantwortlichkeit des Fotografen”, op. cit., p. 418).

Las formas, los materiales, las estructuras y superficies son los que le permiten capturar la esencia del objeto y por consiguiente establecer mediante su documentación, catalogación sistemática una constante comparación entre la industria y la naturaleza. Su *inventario* de objetos, un paralelismo que el artista prefería en vez del título de su libro “El mundo es bello” se constituye de cien fotografías producidas a partir de 1922.

Aunque su archivo fotográfico incluye, aparte de paisajes industriales y productos masivos, retratos, plantas y animales, son aproximados como objetos. Sus estructuras, formas y superficies cobran un papel importante. Carl Georg Heise escribirá en la introducción del *Die Welt ist Schön* que en Patzsch: “las hileras de hieros (...) se convierten en un símbolo de producción masiva”, mientras que los escalones con sus “amplias curvas, recuerdan las olas del mar”¹⁵⁵. La detallada precisión de los objetos y en muchas ocasiones la ampliación de detalles¹⁵⁶ hace que la forma concreta del objeto singular se generalice tanto que se percibe simultáneamente como parte de una estructura y como un todo.

¹⁵⁵ Carl Georg Heise, “Preface to Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schon*” (1928), en *Germany-The New Photography 1927-33*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1978, p. 14.

¹⁵⁶ Renger-Patzsch entre 1921 y 1924, trabajó como encargado en el departamento de fotografía del Folkwang Archive en Hagen y reunió una inmensa colección de plantas y flores a menudo fotografiadas en primer plano que se utilizaron para ilustrar las publicaciones *Orchideen* y *Crassula* (1924) como parte de las series de libros *Die Welt der Pflanze* (*El mundo de las plantas*) editadas por Ernst Fuhrmann. En 1924 Renger-Patzsch comenta en su artículo sobre la fotografía de plantas “Photographieren von Blüten” (“Fotografiando flores”) que lo atractivo en los primeros planos que nos ofrece la técnica de la fotografía es el hecho de estar “obligado a enfocar con el ojo sobre el más o menos pequeño organismo representado por una flor; de estar obligado a mirar, por así decirlo, mediante los ojos de los insectos y ver su mundo como ellos”. Citado por Ute Eskildsen, “Photography and the Neue Sachlichkeit movement”, en *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Londres, Hayward Gallery, 1978, (cat. exp.), p. 87. Publicado por primera vez en *Deutscher Camera Almanach*, vol. 15, 1924, p. 105. Se hace obvio que tanto Karl Blossfeldt como Renger-Patzsch han encontrado en el medio fotográfico la posibilidad de catalogar en series y visualizar el objeto bajo la *materialidad* de su imagen mental enfatizando así la corporeidad, la intensidad de las formas invisibles, de lo que en realidad el ojo humano es imposible percibir. Como señala Helmut Gernsheim: “En las fotografías de Renger-Patzsch los objetos ordinarios toman una nueva significancia” estimulando “la percepción del espectador”. Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*, Nueva York, Dover Publications, 1991, p. 176.

Nos encontramos con un orden, con el “orden oculto de detalles”¹⁵⁷ afirma Donald Kuspit. Este orden, nos orienta pero también nos desorienta. Es el objeto representado en su *detalle*, y a la vez, en su *totalidad* que define la proximidad y la distancia, la concreción y la abstracción de su realismo.

La estrategia de Renger-Patzsch se basa en un realismo abstracto ya que “nos muestra no simplemente su poder de observación, sino también su habilidad de dar a cada detalle un peso igual, sin negar su integración con el resto de la fotografía”¹⁵⁸. Su enfoque en el detalle nos lleva a una experiencia de distanciamiento y simultáneamente a una experiencia de proximidad.

Por ejemplo, sus fotografías *Sempervivum Tabulaeforme*, 1922 (2), *Natterkopf*, 1927 (*La cabeza de la serpiente*) (3) y *Kauper, von unten gesehen*, 1925 (*Chimenea, vista desde abajo*) (4), comparten una estructura e incluso una textura similar. Entre ellas se yuxtaponen las leyes naturales o constructivas, culturales. En la ampliación fotográfica de la planta *Sempervivum Tabulaeforme*, Renger-Patzsch nos muestra la magia de una estructura espiral, de un ritmo orgánico que se expande desde un punto central.

Theodore Andrea Cook examinando las formaciones espirales en las plantas y flores y su conexión con los fenómenos de la vida y crecimiento llama este punto central, “punto de desarrollo”¹⁵⁹. Las pautas espirales de la planta siguen un movimiento que es tanto centrífugo como centrípeto. Estas pautas de la espiral expresan para Cook “movimientos de desarrollo” que son “absolutamente radiales”¹⁶⁰. Es decir que se traducen como símbolos de desarrollo y de la vida. La espiral se experimenta como un ritmo, un movimiento, una *energía* que es “solamente detectable observando las cosas capturadas en su consecuencia (...) La espiral no es tanto una forma como la evidencia de una forma en formación”¹⁶¹.

¹⁵⁷ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, Nueva York, Aperture y The J. Paul Getty Museum, 1993, p. 68.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁹ Theodore Andrea Cook, *The Curves Of Life*, Nueva York, Dover Publications, 1914, 1979, p. 99.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶¹ Benjamin Aranda y Chris Lasch, “Introduction”, en *Pamphlet Architecture 27: Tooling*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2006, p. 12.

En *Sempervivum Tabulaeforme*, nuestra mirada está sumergida en el movimiento de círculos concéntricos que la estructura de la planta forma en cuya repetición se da la impresión de que se extienden infinitamente. La fusión o más bien la coexistencia de lo orgánico (simétrico) y lo mecánico (repetición de pautas) que habita en el organismo natural de la planta es la que atrae y distrae nuestra atención, la que dirige la mirada hacia un centro y hacia una superficie descentralizada similar a una abstracción geométrica *allover* en que parece que no hay nada para ver.

El detalle en Renger-Patzsch se comporta como una *parte* componente de la estructura que posibilita la inteligibilidad de la representación y simultáneamente al comportarse como una *masa* o fuerza mecánica repetitiva que se extiende en toda superficie, dificulta el grado de su lectura. La misma simetría y expansión infinita la encontramos en *Kauper, von unten gesehen* (*Chimenea, vista desde abajo*), mientras la estructura de la última se repite de modo ejemplar en *Natterkopf* (*La cabeza de la serpiente*) pero esta vez bajo su forma orgánica, natural¹⁶².

La técnica de Renger-Patzsch será aplicada a todos sus temas y es esta igual importancia que el artista rinde a “cada detalle” de sus objetos que según Brian Stokoe: “Proporcionó la técnica ideal para la totemización de las nuevas estructuras industriales y artefactos presentándolos en una forma abstracta diagramática (...) El *Die Welt ist Schön* redujo el mundo a un inventario de objetos y personas vistos como objetos (...) sugiriendo un orden y una armonía cuya existencia el fascismo naciente muy pronto impugnaría”¹⁶³.

Dicha armonía y orden, sin embargo, no olvidemos que fue la promesa de la nueva tecnología. Renger-Patzsch veía en el símbolo de la máquina “la esperanza que Hitler inicialmente dio a muchos alemanes. Hitler reconstruiría el país, acabando con el desempleo y la inflación que casi completamente lo había abrumado en la década después del final de la Primera Guerra Mundial”¹⁶⁴.

¹⁶² Cabe añadir que la fotografía de Renger-Patzsch *Kauper, von unten gesehen* (*Chimenea, vista desde abajo*), aparece en el libro de Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (1927) yuxtapuesta a otra imagen que no se especifica su origen, pero nos encontramos, sin embargo, con el siguiente comentario: “Chimenea de fábrica que nos recuerda el poder de las formas de los animales”. Citado por Ute Eskildsen, “Photography and the Neue Sachlichkeit movement”, op. cit., p. 87.

¹⁶³ Brian Stokoe, “Renger-Patzsch: New Realist Photographer”, en *Germany-The New Photography 1927-33*, op. cit., pp. 98-99.

¹⁶⁴ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, op. cit., p. 71.

La posición de Renger-Patzsch hacia la tecnología es ambivalente. En sus fotografías, por un lado, se observa un entusiasmo hacia la máquina, su orden estructural, en fin, hacia la energía mágica del objeto, y una crítica del orden social y político, por otro lado. Entre 1927 y 1932 Renger-Patzsch documentó el mundo de la técnica con un entusiasmo que parecía glorificar la fuerza y la belleza de la tecnología en términos de progreso.

Sus fotografías de la nueva tecnología al lado de la antigua, evidencian la ideología del nuevo comienzo y del nuevo hombre, como por ejemplo insinúan las fotografías de las minas Victoria Mathias en Essen (5) producidas entre 1929 y 1931. En estas fotografías “un complejo de fábrica moderno sustituye los edificios antiguos, sugiriendo su inconsecuencia. Pertenecen a un pasado inútil, muerto; las fábricas señalan el valiente mundo nuevo del presente y supuestamente el futuro”¹⁶⁵. La oposición que se implica entre lo nuevo y lo antiguo pone en manifiesto la necesidad de Patzsch en creer en el presente y en el futuro, en el nuevo orden social que prometía la nueva tecnología.

En sus fotografías de los complejos industriales *Ilsender Hutte: Eine Reihe von Stromerzeugern*, 1925-1926 (*Fundición Ilsender: una serie de generadores*) (6), *Kauper von unten gesehen. Hochofenwerk, Herrenwyk*, 1928 (*Alto horno Herrenwyk, vista desde abajo*) (7), en las de los productos industriales distribuidos de modo serial *100,000 Rasierklingen*, 1930 (*100,000 hojas de afeitar*) (8) o en sus ampliaciones de los detalles de máquinas *Machinendetail*, 1930 (*Detalle de maquina*) (9), se subraya el poder de la disciplina técnica con sus pautas geométricas.

Renger-Patzsch capturó la ‘magia’ de los objetos, que solamente la fotografía es capaz de hacer justicia al registrar fielmente “las líneas rígidas de la tecnología moderna, el entramado de rejas ligeras de grúas y puentes, la dinámica de máquinas de 1000 caballos”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Ibid., p. 71.

¹⁶⁶ Albert Renger-Patzsch, “Aims” (1927), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era...*, op. cit., p. 105. (Originalmente publicado como “Ziele”, en *Das Deutsche Lichtbild*, Berlín, pp. xviii).

Incluso sus fotografías de las calles y del ferrocarril que forman parte del paisaje industrial en *Hohenburgstrabe am Bahndamm des Hauptbahnhofs in Essen*, 1928 (*Calle en Essen, en la estación de tren*) (10), *Landstrabe bei Essen*, 1929 (*Carretera provincial cerca de Essen*) (11), o en *Bei Oberhausen*, 1931 (*Cerca de Oberhausen*) (12), indican una coexistencia armónica entre la regularidad mecánica y el paisaje natural, configurada de ritmos geométricos que en palabras de Kuspit “más que calles ordinarias” son “camino de progreso”¹⁶⁷.

Las analogías entre formas naturales y constructivas, entre fuerzas orgánicas y mecánicas o la tensión entre la simetría y la repetición, lo singular y la serie, lo central y lo descentralizado¹⁶⁸, se desarrollan, en general en toda la obra de Renger-Patzsch.

En sus fotografías a principios de los años treinta nos encontramos con la comparación de lo natural y lo industrial en sus paisajes de la región Ruhr en Alemania. La industria y la noción del progreso en Ruhr se hacen evidentes en las fotografías de Renger-Patzsch una vez más. Sin embargo, la presencia de las minas y fábricas que cada vez se multiplicaban y se expandían en el paisaje natural de Ruhr es documentada bajo una mirada escéptica que se contrasta con sus fotografías de los años veinte.

En los paisajes de Ruhr, las huellas del mundo industrial ponen en evidencia una aproximación diferente. Por ejemplo, en *Industrielandchaft bei Essen*, 1930, (*Paisaje industrial cerca de Essen*) (13), el puente, esta estructura rígida *interrumpe* la irregularidad del paisaje natural, mientras que en *Landschaft bei Essen*, 1930 (*Paisaje cerca de Essen*) (14), las siluetas de fábricas y minas que emergen en el fondo, por detrás de las casas rurales, imponen su presencia de un modo subliminal. En dichas fotografías la fusión entre la naturaleza y la industria impide cualquier glorificación del progreso. Al contrario, nos encontramos con *formas orgánicas que se contrastan con la rígida geometría* de las formas industriales.

¹⁶⁷ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, op. cit., p. 73.

¹⁶⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari aluden a la tensión entre los ritmos naturales y mecánicos a partir de las observaciones de Wilhelm Worringer quien subraya su oposición en su estudio del ornamento inorgánico-gótico y ornamento orgánico- griego: “Worringer opone la potencia de repetición mecánica, multiplicadora, sin orientación fija, y la fuerza de simetría, orgánica, aditiva, orientada y centrada”. Deleuze y Guattari extienden aún más dicha oposición añadiendo a la tensión entre lo óptico y lo háptico, lo próximo y lo abstracto. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Minuit, 1980 (ed. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 508).

Kohlengruben in Essen, Schonebeck, 1929 (Minas de carbón en Essen, Schonebeck) (15), es otro ejemplo donde se evidencia la falta de fe que Renger-Patzsch tenía en el progreso industrial y social. Aquí el paisaje es inhabitado, desolado y representado en un contraste intenso: la absoluta simetría de las torres halladas en el fondo apenas reconocidas a causa de su matiz gris parecen enfrentarse con la simetría orgánica de los árboles capturados en primer plano. Entre ellos una línea horizontal interviene en el plano operando como un horizonte artificial que diferencia, separa los niveles de su realidad. La monumentalidad de la industria en estas imágenes muestra los cambios, la transformación del paisaje rural al igual que en *Industriellandschaft bei Oberhausen, 1930 (Paisaje industrial cerca de Oberhausen)* (16).

Renger-Patzsch documentó el paisaje en la región Ruhr, uno de los mayores complejos industriales en Alemania de un modo que enfatiza su carácter deshumanizado. Si sus fotografías de los años veinte el mundo de la industria corresponde al progreso, a los ritmos acelerados, a una realidad que parecía ser un ‘mundo nuevo’, en las fotografías de Ruhr predomina una “realidad desigual de la vida que es la consecuencia de la industrialización”¹⁶⁹. De modo similar Kuspit sostiene que se trata de “naturalezas muertas con toda la siniestralidad del concepto que conlleva dicho término: son *natures mortes*”¹⁷⁰.

Lo mismo sugieren sus fotografías de productos masivos, máquinas o edificios arquitectónicos de la modernidad producidas por encargo durante los años treinta cuando Renger-Patzsch fue comisionado por arquitectos, editores y la industria. Algunas de las fábricas de sus proyectos encargados fueron las de cristal Schott de Jena, las de hiladoras Schubert & Salzer en Ingolstadt o las fábricas de Fagus en Alfeld. Aceptó estas comisiones tras dimitir en 1934 como profesor de fotografía en Folkwangschule cuando los nazis empezaron a imponer una enseñanza concreta en las escuelas de arte. Durante este período trabajó por encargo hasta que en 1944 se fue de Essen para trasladarse con su familia a Wamel, el mismo año en que la mayoría de sus archivos se destruyeron por un bombardeo aéreo. En sus fotografías de este período aparentemente portadoras de la seducción de consumo Renger-Patzsch hace de la estética un “instrumento de depresión”¹⁷¹.

¹⁶⁹ Thomas Janzen, “Photographing the ‘Essence of Things’”, op. cit., p. 19.

¹⁷⁰ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, op. cit., p. 72.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

Los productos de consumo son aislados de su contexto como en la mayoría de sus fotografías de objetos, pero son representados de un modo en que se enfatiza aún más su anonimidad. Su posición hacia el objeto se caracteriza más bien por una pasividad que una actividad. Algo que subraya su adaptación en el mundo de la industria sin que eso signifique su glorificación.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Renger-Patzsch volverá a la naturaleza buscando en ella una especie de esperanza alejándose del paisaje industrial. Más tarde el artista dirá que ya no espera nada más de la “moderna sociedad masiva”¹⁷². La unicidad o esta energía existencial de los objetos en sus fotografías de los años veinte parece ser suprimida durante los años treinta (algo que él mismo experimentó mediante las comisiones comerciales) del mismo modo que el comportamiento de los nazis sugería. Como sostiene Donald Kuspit: “Los nazis animaban una actitud a los objetos, por así decirlo, aludiendo a ellos más como instrumentos indiferentes que como fines preceptuales en sí mismos. (...) La única arma de Renger-Patzsch contra esta corrupción de la modernidad era la fotografía, que utilizó para mantener en vivo su sentido de las diferencias radicales entre los objetos, su unicidad existencial. Pero sabía que sus fotografías debían ser comerciales, y, pero aún, someterse a una actitud totalitaria”¹⁷³.

No obstante, para Walter Benjamin las fotografías de Renger-Patzsch constituían nada más que neutros escenarios de la realidad, imágenes creativas reclamadas por la sociedad moderna. Sus comentarios polémicos de la publicación “El mundo es bello” parten de la neutralidad política y de su contenido sujeto a la moda del mercado capitalista. La creencia de Benjamin en la fotografía como una herramienta de uso revolucionario se expone en su artículo “Der Autor als Produzent” (1934), (“El autor como productor”) y toma como su principal ejemplo las fotografías de John Heartfield, quien hizo del fotomontaje un “instrumento político”¹⁷⁴.

¹⁷² Carta de Renger-Patzsch a Helmut Gernsheim, 27 de enero 1960. Citado por Donald Kuspit, *Ibid.*, p. 73.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁴ Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent” (1934), en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1980. El artículo de Benjamin se concibió originalmente como un discurso para el “Instituto para el estudio del fascismo”, en París, el 27 de abril de 1934. (ed. cast., “El autor como productor” (1934), en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 304).

La existencia de la fotografía debía reflejarse en su uso político, revolucionario, en su uso contra el poder del capitalismo. De nuevo Benjamin en el artículo mencionado explica sus creencias dejando claro la distinción que ve entre el uso de la fotografía con fines de reducir el objeto a un fetiche, a un “objeto de goce” y su uso revolucionario con fines de activar la acción social:

*El mundo es bello es el título del conocido libro de fotografía de Renger-Patzsch, en el que la fotografía de la nueva objetividad ocupa la cumbre. En efecto, esta corriente ha logrado transformar incluso la miseria en un objeto de goce al captarla de una manera perfeccionada y elegante*¹⁷⁵.

Mientras que en “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), (“Pequeña historia de la fotografía”), Benjamin describe la fotografía de Renger-Patzsch con el siguiente modo:

*En la fotografía lo creativo es su sumisión a la moda. “El mundo es bello”: este es precisamente su lema. En él se desenmascara la actitud de una fotografía capaz de situar mediante un montaje cualquier lata de conservas en el todo universal, pero que en cambio no sabe captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece, y que, por tanto, hasta en los temas más alejados de lo real es más precursora de su propia venalidad que de su valor cognitivo. Y, así como el verdadero rostro de esta fotografía “creativa” lo constituyen el anuncio o el procedimiento asociativo, su legítima contrapartida es la labor de desenmascarar y construir*¹⁷⁶.

En el título del libro *El mundo es bello* (un título que sin embargo, el propio artista lo consideraba erróneo), Benjamin vio una fotografía capaz de transformar cualquier cosa en un objeto de consumo, en fin una posición antirrevolucionaria, neutra, superficial sin fines políticos, desconociendo sin embargo, por completo la percepción de Renger-Patzsch hacia la fotografía.

¹⁷⁵ Ibid., p. 304.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), en *Die Literarische Welt*, 1931 (ed. cast., “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 50).

En palabras de Kuspit esta crítica fue algo sorprendente teniendo en cuenta la lucidez de sus observaciones: “Renger-Patzsch era obsesionado con objetos como tales; Benjamin era obsesionado con la revolución. Es como si Benjamin olvidase que la fotografía tiene algo que ver con la percepción”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Donald Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy Before the Object*, op. cit., p. 66.