



Now & Then

WALKER EVANS

CASTELLANO

AHORA Y ENTONCES

De entre todos los fotógrafos más aclamados del siglo pasado, Walker Evans (San Luis, Misuri, 1903 -New Haven, Connecticut, 1975) sigue siendo uno de los más relevantes e influyentes hoy en día. Sus imágenes, realizadas dentro de lo que él denominaba «estilo documental», se encuentran entre las más conocidas de la historia del medio. Su forma de fotografiar —directa y generosa, analítica pero lírica y con composiciones cuidadas pero no forzadas— abrió la puerta a muchos otros fotógrafos.

Durante algún tiempo, su reputación se basó en las fotografías que había realizado en el sur de Estados Unidos en la década de 1930, pero sus logros fueron mucho más amplios. Trabajó con todos los formatos de cámara y fotografió numerosos temas de maneras muy diferentes, desde subrepticias tomas callejeras hasta meticulosos y exigentes estudios de arquitectura. Incorporó los avances artísticos y técnicos, y al final de su vida exploró las posibilidades de la cámara Polaroid. Lo que daba unidad a todo ello era su profundo interés y su aprecio por el aspecto y la sensación de la vida cotidiana. En una cultura cada vez más obsesionada con lo nuevo, Evans apreciaba las cosas que resistían el paso del tiempo, ya fuera una cara o la fachada de un almacén.

También le preocupaba la relación del significado de una fotografía con el contexto, el texto y las conexiones entre las imágenes, ya sea en las paredes de una galería o en las páginas de un libro o una revista. Tener el control de sus fotografías significaba tener el control de cómo se presentaban y circulaban en el mundo. Así pues, además de ser un extraordinario creador de imágenes, Evans también fue editor, escritor y diseñador, y dio forma a la manera en que su obra llegaba al público.

Esta exposición nos ofrece la posibilidad de ver la variedad de temas y enfoques de Evans, y pone de manifiesto su discreta resistencia a los excesos y la superficialidad de gran parte de la cultura estadounidense.



Un joven moderno

Walker Evans pasó la mayor parte de 1926 en París, estudiando en la universidad de la Sorbona y luchando por convertirse en escritor. Charles Baudelaire y Gustave Flaubert eran sus modelos, pero también prestaba atención a autores contemporáneos como James Joyce o Blaise Cendrars. Con una cámara de bolsillo hizo algunas fotografías, en particular una serie de autorretratos.

De regreso a Nueva York, Evans comenzó a tomarse en serio la fotografía. Conocía las imágenes urbanas de Ralph Steiner, Charles Sheeler y, sobre todo, Paul Strand. Las audaces composiciones de estos fotógrafos presentaban Manhattan como la metrópolis moderna por excelencia. También estaba familiarizado con el movimiento de la Nueva Visión en la fotografía europea y su entusiasta adopción de las formas modernas, especialmente en arquitectura. Evans publicó un portfolio en la revista *The Architectural Record* y contribuyó con tres fotografías de los alrededores del puente de Brooklyn a una edición de lujo del poema épico de Hart Crane *El puente* (1930).

La crisis financiera de octubre de 1929 y la consiguiente agitación cultural agudizaron la creatividad y el pensamiento político de los artistas más ambiciosos de su generación. Evans no tardó en abandonar la celebración de la ciudad para concentrarse en la atenta observación de las vidas de quienes la habitaban.

Un pasado sin nostalgia: la arquitectura del siglo XIX

En 1931, Lincoln Kirstein, un acaudalado amigo de Walker Evans y mecenas de las artes, le encargó que fotografiara las casas victorianas de Boston y sus alrededores. Dos años más tarde, esas imágenes se exhibieron en la sala de arquitectura del recién fundado The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Aunque Evans fue acreditado como autor, el contexto y la forma de presentar las fotografías ponían claramente el acento en la arquitectura antes que en su autoría. No obstante, en el comunicado de prensa de la exposición, Kirstein señalaba:

Las fotografías de Walker Evans son perfectas. Han sido tomadas durante los últimos cuatro años y marcan el comienzo de una historia fotográfica de la arquitectura nacional estadounidense durante su periodo más fantástico, imaginativo y efímero. Muchas de las casas, descuidadas y menospreciadas, han desaparecido en el corto periodo transcurrido desde que se hicieron estas fotografías. Evans trabajó a plena luz del día, esforzándose por plasmar los detalles con la máxima claridad. El enfoque es tan nítido que algunas de las casas parecen existir en una atmósfera sin aire que recuerda las pinturas de Edward Hopper de temas similares. Las casas fueron fotografiadas en Nueva Inglaterra y Nueva York.

Los artefactos culturales amenazados por el gusto contemporáneo eran ya entonces un tema fundamental para Evans, al que volvería en repetidas ocasiones.

TEXTO DE LA REVISTA

Walker Evans, «Before They Disappear» [Antes de que desaparezcan], *Fortune*, marzo de 1957

Las conocidas insignias de los vagones de mercancías son como viejas tonadas que resuenan en lo más profundo de nuestra mente. Hubo un tiempo en que nos las sabíamos de memoria, nos acompañaban como la lluvia y el sol, como los lomos de los libros que colecciónábamos o las calles que recorriámos a pie.

Al seleccionar algunos de estos intrépidos e ingenuos emblemas y ponerlos en primer plano, uno casi espera que emitan el propio sonido del ferrocarril: los quejidos del hierro, los acerados chirridos y los amortiguados gemidos nocturnos del transporte a vapor.

No lo hacen del todo. Pero merece la pena fijarse en ellos, no solo por los pensamientos conmemorativos que suscitan, sino también porque algún día desaparecerán del paisaje estadounidense. Basta con observar la nueva y extremadamente distinguida rotulación en los costados de los vagones del New Haven, o el rediseño del distintivo del Boston & Maine, para advertir que la mano implacable del diseñador comercial contemporáneo acecha ya, escuadra en ristre.

Cuando ya no podamos divisar el doble gran renacuajo chino rojo y negro del Northern Pacific, o la vieja y sencilla cruz del Santa Fe, se habrá borrado todo un mundo de asociaciones entrañables. No cabe mayor impiedad.

Signos de imágenes, imágenes de signos

Sofisticados rótulos comerciales, letreros autóctonos hechos a mano, señales para orientarse en la ciudad, vallas publicitarias, carteles y escaparates: si algo define el tiempo y el lugar de una situación urbana es el uso de todo tipo de señales. Mientras la mayoría de los fotógrafos de la generación de Walker Evans evitaba o restringía la presencia de este tipo de señales en sus imágenes (en busca de una especie de «pureza»), él las incorporó sin reservas. Su fascinación por ellas, y su convicción de que revelaban mucho sobre una sociedad y sus valores, sintonizaban tanto con el arte pop surgido a finales de la década de 1950 como con las artes posmodernas de cita y apropiación que aparecieron justo cuando Evans se acercaba al final de su vida en 1975.

Las fotografías de signos de Evans parecen muy reflexivas y cuestionan la propia fotografía como medio de representación, al tiempo que difuminan la distinción entre palabra e imagen.

La fotografía puede ser un arte, pero también un instrumento para crear documentos con una función concreta y una herramienta vital para el comercio. Independientemente de las pretensiones estéticas del medio, Evans entendió que la fotografía sería siempre tendría que lidiar con su lugar en la cultura popular.

Cuba

En 1933, Walker Evans recibió el encargo de fotografiar La Habana y sus alrededores para el libro de Carleton Beals *The Crime of Cuba*. Beals era un periodista comprometido con la denuncia de la corrupción del brutal régimen de Gerardo Machado y la complicidad de Estados Unidos. Cuba había conseguido la independencia en 1902, pero Estados Unidos se reservaba el derecho de interferir en sus asuntos, supervisando sus finanzas y sus relaciones exteriores.

Evans no era ingenuo en cuestiones políticas. Sus fotografías callejeras ofrecen un contrapunto a la elevada retórica de Beals sobre la fuerza política abstracta y la conspiración sin rostro. No obstante, la cautelosa autoconciencia de Evans hace que sus imágenes de personas resulten difíciles de evaluar. Su trabajo en Cuba sigue desafiando a críticos e historiadores: ¿debemos interpretarlo como las instantáneas de un turista curioso con un gran ojo para la composición y el detalle social o es posible que registre los ligeros temblores, el «tono de la calle», de una sociedad tensa que vigila sus espaldas? Una vez pasado su momento, Evans rara vez mostró sus fotografías de Cuba.

Anónimo e incógnito

Walker Evans llegó a la fotografía justo en el momento en que el anonimato se estaba convirtiendo en una piedra de toque de la era moderna. Obreros en cadenas de producción. Figuras aisladas en la calle. Una multitud en medio de la cual un transeúnte puede pasar desapercibido o ser objeto de la mirada suspicaz de los demás. Los primeros retratos callejeros guardaban muchas similitudes con los realizados por Eugène Atget en Francia y August Sander en Alemania en la década de 1920. Las cámaras ligeras permitían realizar retratos más espontáneos y Evans comenzó a experimentar con series de fotografías de pasajeros del metro de Nueva York y de personas en las calles de diversas ciudades.

Evans trabajó durante una época caracterizada por una creciente vigilancia y una mayor presencia de la fotografía y los fotógrafos en la vida cotidiana. Esto le llevó a desconfiar de la idea de que se pueda juzgar rápidamente a las personas por su apariencia. Los textos que acompañaban a reportajes como «Labor Anonymous» [Trabajadores anónimos] (*Fortune*, octubre de 1946) o «The Unposed Portrait» [El retrato no posado] (*Harper's Bazaar*, marzo de 1962) obligan al lector a replantearse los límites de la fotografía.

La cultura del automóvil

En 1903, año en que nació Walker Evans, había 4.000 automóviles en Estados Unidos. En 1930 esta cifra había aumentado a 26,7 millones, lo que suponía un coche por cada 4,5 habitantes. La transformación fue impresionante. Los bordes de las carreteras quedaron redefinidos con vallas publicitarias, gasolineras y moteles. Pueblos y ciudades se diseñaron o replantearon para adaptarse al uso del automóvil.

A Evans le gustaba conducir, y gran parte de las fotografías que hacía fuera de Nueva York dependían del coche. Sin embargo, los rápidos cambios que estaba provocando el nuevo medio de transporte en el aspecto y el funcionamiento de la sociedad le producían sentimientos encontrados. En los medios de comunicación, el automóvil encarnaba el optimismo y la movilidad. El despilfarro y el deterioro que implicaba quedaban fuera de la vista, en los bastidores del progreso. La imagen de Evans de automóviles oxidados en medio del campo (*El cementerio de automóviles de Joe*, 1936) muestra la otra cara de la moneda. Este tema lo acompañó toda su vida. En 1962 publicó un fotoensayo en la revista *Fortune* titulado «*The Auto Junkyard*» [El desguace], y, en la década de 1970, también hizo muchas fotografías Polaroid SX-70 de coches y camiones oxidándose en los campos.

TEXTO DE LA REVISTA

Walker Evans, «The Auto Junkyard» [El desguace], *Fortune*, abril de 1962

El nadir de la escenografía paisajística lo representan las grandes pilas de chatarra automovilística de Estados Unidos. Como una broma diabólica, estas obscenas aberraciones asoman en mitad del campo casi en cualquier lugar, a menudo rodeadas de idílicos parajes rurales. [...]

Desde un punto de vista visual, el efecto es un caos abstracto que resulta curioso e interesante en sí mismo. En casi todo hombre civilizado se esconde un duendecillo que lo impulsa a disfrutar de las sorpresas y la burla que se esconden en las formas de la destrucción. A veces, nada resulta más alegre que el colapso total de nuestros más extravagantes artificios. Escenas como estas rebosan de sugerencias tragicómicas sobre la caída del ser humano de su elevado pedestal.

Tres familias de arrendatarios agrícolas

En el verano de 1936, el escritor James Agee recibió el encargo de hacer un reportaje sobre el arrendamiento de granjas algodoneras en el sur de Estados Unidos. Agee eligió a Walker Evans para que lo acompañase como fotógrafo y, aunque ambos se comprometieron con el proyecto de manera muy energética, apenas coincidían durante su realización. Años más tarde, Evans recordaría: «Convivimos con [tres familias de arrendatarios agrícolas] durante tres semanas, les dijimos exactamente lo que estábamos haciendo y trabajamos intensamente y por separado. No veía a Agee. Él trabajaba todo el día haciendo entrevistas y tomando notas, y yo fotografiaba».

Cuando el texto de Agee se alargó diez veces más de lo previsto, la revista *Fortune* abandonó el proyecto y Evans y él decidieron darle forma de libro. Evans creó una discreta secuencia de treinta y una imágenes que se presentarían separadas del texto, sin pies de foto. Esta separación radical entre palabra e imagen iba en contra de las prácticas documentales más convencionales del momento. El libro resultante, *Let Us Now Praise Famous Men* [edición en castellano: *Elogiemos ahora a hombres famosos*], se publicó finalmente en 1941. La serie de Evans revela que estaba perfeccionando una forma de ver estoica e inescrutable, asociativa pero antinarrativa, reflejada en imágenes que con el tiempo se convertirían en algunas de las más conocidas de la época y de su carrera.

Chicago

A finales de 1946, Walker Evans presentó una gran exposición individual en The Art Institute of Chicago. En febrero de 1947, la revista *Fortune* publicó su ambicioso fotoensayo «Chicago: A Camera Exploration» [Chicago: un estudio fotográfico]. A lo largo de diez páginas, Evans evitó los «preciados y notables colosos de postal» de la ciudad para mostrar «lugares de interés que salen al encuentro de una mirada ociosa y sin ataduras», como escribió en el texto que acompañaba a la pieza. El diseño parecía festivo, pero el tono no lo era: «Chicago decae como todo lo demás, espectacular y rápidamente». La cuarta doble página del reportaje es la más llamativa y muestra a diversos ciudadanos en el cruce de las calles State y Randolph: consumidores de la época de posguerra, caucásicos, asiáticos y afroamericanos. Evans se coloca directamente en su camino. La ansiedad que se refleja en sus rostros, captados bajo la intensa luz del sol, deja entrever la inquietud que late tras su respetabilidad de clase media. Más allá de los retratos callejeros, el fotógrafo realizó un exhaustivo estudio de la heterogénea arquitectura de Chicago, lo que le permitió retomar su prolongado interés por los edificios como una especie de retrato indirecto de una sociedad. El reportaje fotográfico de Chicago para *Fortune* fue, con diferencia, su trabajo más importante para una revista hasta ese momento, y le dio la confianza necesaria para desarrollar y perfeccionar lo que quería hacer con la página impresa en los años siguientes.

Pequeñas ciudades y barrios

Aunque comenzó haciendo fotografías en Nueva York y realizó un importante retrato fotográfico de Chicago, Walker Evans mantuvo su convicción de que las ciudades más pequeñas ofrecían una imagen más precisa del país. Las grandes ciudades de Estados Unidos siempre son excepcionales, y tienden a verse a sí mismas como tales. Evans, en cambio, se interesaba por lo típico y por cómo funcionan y crecen las pequeñas ciudades en la práctica. Lejos del intenso progreso moderno, los artefactos del pasado se conservan hasta que dejan de funcionar, en lugar de ser sustituidos sin más. Algunas de las fotografías más queridas y complejas de Evans surgieron de este compromiso con los lugares típicos.

TEXTO DE LA REVISTA

Walker Evans, «The U.S. Depot» [La estación norteamericana], *Fortune*, febrero de 1953

El traqueteo de los trenes que recorren las líneas secundarias de Estados Unidos transporta de lleno al viajero a su propia infancia. La mayoría de las estaciones de tren de las pequeñas localidades a lo largo y ancho del país tienen ahora alrededor de cincuenta años. En conjunto, parecen cada vez más de juguete, mientras que los trenes de juguete se parecen cada vez más a los de verdad. Con un mínimo esfuerzo de imaginación, estos pequeños y envejecidos edificios se convierten en decorados en miniatura y sus habitantes en muñecos correctamente ataviados. Uno siente un antiguo afecto por la manera en que el jefe de estación acciona la palanca de señales en su oficina calentada con carbón. ¿Y qué pone en esa nota de papel verde, entregada al maquinista mediante un palo con una cuerda en la punta cuando el tren de las 3:52 frena para detenerse? ¿Dice «El tren 5, locomotora 8496, retrasado en Millerton por una avería en los cojinetes del eje» o bien «Di a Jeanie que llevaré chuletas de cerdo»?

Mensaje desde el interior

El prolongado y profundo interés de Walker Evans por las estancias concordaba con su ritmo de observación lento y meticuloso. Sin personas presentes, una escena de interior puede convertirse en el retrato de un individuo, una familia o una comunidad. Además, la forma en que la cámara registra la realidad hace posible que todo lo que está presente adquiera importancia, como en una naturaleza muerta. Detalles de la decoración. Objetos preciados. Objetos cotidianos. Muebles. Telas. Incluso la atmósfera de una habitación se puede comunicar.

Escultura africana: un arte de documentación

En 1935, The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York encargó a Walker Evans que documentara las casi quinientas esculturas reunidas para una muestra de arte africano. Cada objeto se fotografió por separado (a veces en parejas) en el propio museo utilizando exposiciones largas durante las cuales, en ocasiones, se movían las fuentes de luz para conseguir una iluminación uniforme e hiperfactual. Se imprimieron copias de las fotografías para elaborar extensos folletos didácticos y para una exposición itinerante. El catálogo de *African Negro Art* (en el que Evans no aparece acreditado) fue un intento serio de analizar el origen y la complejidad de estos objetos más allá de las burdas simplificaciones y el exotismo de las actitudes de los surrealistas europeos y de otros artistas modernos de la época.

Aunque se trataba de un encargo independiente, puede incluirse en el contexto de otro anterior que Evans recibió del MoMA para fotografiar arquitectura victoriana, así como de otros trabajos en los que el artista documentó el arte popular expuesto en la Downtown Gallery de Nueva York y los murales políticos de Diego Rivera en la Workers' School, también en Nueva York.

Diseños vernáculos, objetos comunes

Walker Evans planteó las fuerzas de la modernidad y la modernización—económica, política, social, estética— como un tema que debía abordarse con cautela. Estas fuerzas podían percibirse con mayor intensidad a través de objetos que, de algún modo, habían sobrevivido a los embates de la modernización o estaban a punto de sucumbir a ellos. Los títulos de algunos de los fotoensayos de Evans para la revista *Fortune* revelaban su desconfianza hacia lo nuevo: «The Wreckers» [Los destructores], «These Dark Satanic Mills» [Estas oscuras fábricas satánicas], «Downtown: A Last Look Backward» [El centro: una última mirada atrás], «Before They Disappear» [Antes de que desaparezcan], «The Last of Railroad Steam» [El último vapor del ferrocarril] o «The Auto Junkyard» [El desguace].

Sin embargo, sería precipitado descartar todo esto como nostalgia o como una mirada sentimental al pasado, sabiendo que era imposible detener el implacable avance del progreso. En 1956 Evans observó: «La nostalgia se ha degradado hasta convertirse en una especie de jarabe paladeado por gente autocompasiva que evoca días mejores, sombreros graciosos y una inocencia que nadie tuvo jamás». En el pie de una serie de fotografías de escaparates de tiendas de antigüedades, Evans escribió: «Desprecio la nostalgia: rezad para que me mantenga siempre apartado de un ambiente de ancianos de ojos húmedos a punto de derramarse al ver el juego de té de la abuela. A cualquier artista

le interesa un diseño un poco anticuado. El diseño actual siempre es horrible. Cualquiera que haya intentado encontrar una buena lámpara o un reloj en la actualidad sabe a qué me refiero».



TEXTO DE LA REVISTA

Walker Evans, «Beauties of the Common Tool» [La belleza de la herramienta común], *Fortune*, julio de 1955

Entre los productos baratos fabricados en serie, ninguno resulta tan atractivo para los sentidos como las herramientas manuales comunes. De ahí que una ferretería sea una especie de museo poco convencional para quienes aprecian las formas buenas, claras y «sin diseño». Los alicates suecos de acero que se muestran arriba, con su forma que recuerda a un cisne, y los objetos que aparecen en las páginas siguientes, con su robusta simplicidad, son un buen ejemplo de ello. Cada una de estas herramientas, al margen de su función —aunque están ligadas a la funcionalidad de manera exclusiva—, atrae la mirada hacia sus curvas y ángulos e invita a la mano a probar su equilibrio.

¿Quién se atrevería a mancillar las líneas de las tijeras de cortar hojalata de la página 105 añadiéndoles un solo pliegue o remolino? ¿O a vestir de algún modo la delicada y desnuda impresión de solidez y agarre que transmite la llave inglesa de la página 107? Sin duda, algunos fabricantes aficionados al diseño han manipulado ciertas herramientas clásicas: la hermosa plomada, que solía tener la forma ingenua y solemne de un trompo infantil, ahora se parece sospechosamente a una nave espacial de juguete y ya no es de latón. Sin embargo, no se puede hacer mucho para estropear una palanca de desencofrar, esa noble y feroz declaración en acero negro que puede verse en la página 104. De hecho, casi todas las pequeñas herramientas básicas representan, desde el punto de vista estético, la elegancia, la honestidad y la pureza.