



Now & Then
WALKER EVANS

CATALÀ

ARA I ADÉS

De tots els fotògrafs reconeguts del segle passat, Walker Evans (Saint Louis, Missouri, 1903-New Haven, Connecticut, 1975) continua sent avui un dels més rellevants i influents. Les seves imatges, creades en el que ell anomenava «estil documental», són de les més conegudes en la història de la fotografia. La seva manera de fotografiar, directa i generosa, analítica i alhora lírica, amb una composició acurada però no forçada, va obrir una porta per a molts altres.

Durant un temps, la reputació d'Evans va basar-se en les fotografies que havia fet al sud dels Estats Units a la dècada del 1930, però la seva aportació va anar molt més enllà. Va treballar amb tots els formats de càmera i va fotografiar una gran diversitat de temes de maneres molt diferents: des de preses furtives de vianants fins a estudis meticulosos i acurats d'arquitectura. Va seguir els nous avenços artístics i tècnics i, al final de la seva vida, va explorar les possibilitats de la càmera Polaroid. El fil conductor de tot plegat era un gran interès, i també una gran estima, per l'aspecte i la sensació de la vida quotidiana. En una cultura cada vegada més obsessionada per la novetat, Evans apreciava allò que resistia al pas del temps, fos un rostre o la façana d'un magatzem. També li interessava la idea que el significat fotogràfic anés lligat al context, al text i a les relacions entre imatges, tant a les parets d'una galeria com a les pàgines dels llibres i les revistes. Per tenir el control de les pròpies fotografies cal tenir el control de la manera com es presenten al món i com hi circulen. És per això que, a més d'un creador d'imatges excepcional, Evans també va ser editor,

escriptor i dissenyador, i va poder modelar la manera com la seva obra arribava al públic.

Aquesta exposició ens ofereix la possibilitat de veure la diversitat de temes i enfocaments d'Evans i posa de manifest la seva subtil resistència als excessos i a la frivolitat d'una gran part de la cultura nord-americana.



Un jove modern

Walker Evans va passar una bona part de l'any 1926 a París, estudiant a la universitat de la Sorbona i maldant per ser escriptor. Els seus models eren Charles Baudelaire i Gustave Flaubert, tot i que es fixava també en autors contemporanis com James Joyce i Blaise Cendrars. Va fer algunes fotografies amb una càmera de butxaca, en particular una sèrie d'autoretrats.

Quan va tornar a Nova York, va començar a prendre's la fotografia seriosament. A més de descobrir les imatges urbanes de Ralph Steiner, Charles Sheeler i, en especial, Paul Strand, que en les seves composicions audaces presentaven Manhattan com la metròpolis moderna per excel·lència, era coneixedor de la Nova Visió europea en fotografia, que aplicava amb entusiasme les formes modernes, sobretot en arquitectura. Evans va publicar un portafolis a la revista *The Architectural Record* i va contribuir a una edició de luxe del poema èpic *The Bridge* (1930), de Hart Crane, amb tres fotografies de l'entorn del pont de Brooklyn.

El crac borsari d'octubre del 1929 i el subsegüent desgavell cultural van refinar la creativitat i el pensament polític de tots els artistes en potència de la generació d'Evans, i ell ben aviat es va desmarcar de l'exaltació de la ciutat per centrar tota l'atenció en la vida dels qui l'habitaven.

Un passat sense nostàlgia: l'arquitectura del segle XIX

L'any 1931, Lincoln Kirstein, un amic adinerat de Walker Evans i mecenes de les arts, va encarregar-li que fotografiés cases victorianes de Boston i els voltants. Dos anys després, aquelles fotografies es van presentar a la sala d'arquitectura del recentment fundat Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. Tot i que el seu nom va constar als crèdits, el context i el muntatge clarament posaven l'accent en l'arquitectura més que no pas en l'autoria d'Evans. Tot i així, a la nota de premsa de l'exposició, Kirstein afirmava:

Les fotografies de Walker Evans són perfectes. Han estat fetes durant els darrers quatre anys i marquen l'inici d'una història fotogràfica de l'arquitectura nacional nord-americana en el seu període més fantàstic, imaginatiu i efímer. Moltes de les cases, ja abandonades i menyspreades, han desaparegut en el breu lapse de temps transcorregut des que es van fer aquestes fotografies. Evans va treballar sota un sol intens, esprement els detalls amb una claredat extrema. L'enfocament era tan afinat que algunes de les cases semblen existir en una atmosfera asfixiant, com la que evoca Edward Hopper en les seves pintures de temes semblants. Aquestes cases van ser fotografiades a Nova Anglaterra i a Nova York.

Els objectes culturals amenaçats pels gustos contemporanis eren ja en aquesta època un tema central per a Evans, que després va reprendre en diversos moments.

Signes d'imatges, imatges de signes

Rètols comercials, cartells locals fets artesanalment, senyals per orientar-se a la ciutat, tanques publicitàries, pòsters i façanes de botigues: si alguna cosa defineix el temps i el lloc d'una situació urbana són els seus rètols i senyals. Mentre que la majoria dels fotògrafs de la generació de Walker Evans els evitaven o limitaven en les seves imatges (a la recerca d'algun tipus de «puresa»), ell va incorporar-los plenament. La seva fascinació pels senyals, i el seu convenciment que deien molt d'una societat i dels seus valors, sintonitzava perfectament tant amb l'art pop de finals dels anys cinquanta com amb la postmodernitat, i les seves característiques citacions i apropiacions, sorgida just quan Evans s'acostava al final de la seva vida (va morir l'any 1975).

Les fotografies de signes d'Evans semblen profundament reflexives i qüestionen la fotografia mateixa com a mitjà de representació, alhora que difuminen la distinció entre paraula i imatge.

La fotografia, tot i ser una de les belles arts, és també un instrument per crear documents funcionals i una eina essencial per al comerç. Així, malgrat les seves aspiracions estètiques, Evans va entendre que la fotografia seriosa havia de conviure amb el lloc que ocupava dins de la cultura popular.

Walker Evans, «Before They Disappear» [Abans no desapareguin], *Fortune*, març de 1957

Els senyals distintius dels vagons de càrrega són com aquelles velles cançonetes que ens ressonen dins del cap. Una vegada apreses de memòria, es quedaven amb nosaltres com el temps, com les contracobertes dels llibres que vam col·leccionar, com els carrers pels qual vam caminar. Destacats mitjançant una tria, gairebé esperes que aquests emblemes atrevits i cànids emetin el sons exactes del ferrocarril: els xerrics del ferro, els escarritxos de l'acer i els atenuats brams nocturns del transport a vapor.

No ho fan pas, però val la pena examinar-los, no tan sols pels pensaments rememoratius que comporten, sinó també perquè un dia desapareixeran del paisatge dels Estats Units; només cal fixar-se en la nova tipografia tan distingida dels laterals dels vagons de la New Haven, o en el redisseny de la firma Boston & Maine, per veure que la mà funesta del dissenyador comercial contemporani està a l'aguait, amb l'escaire a punt.

Quan ja no puguem veure el gran doble capgròs xinès vermell i negre de la companyia ferroviària Northern Pacífic, ni l'antiga creu grega de la Santa Fe, aleshores tot un món de preuades associacions haurà quedat destruït. La irreverència no pot arribar més lluny.

Cuba

El 1933, Walker Evans va rebre l'encàrrec de fotografiar l'Havana i els entorns per al llibre de Carleton Beals *The Crime of Cuba*.

Beals era un periodista compromès que volia posar al descobert la corrupció del règim brutal de Gerardo Machado i la complicitat dels Estats Units. Cuba havia aconseguit la independència el 1902, tot i que Estats Units s'havia reservat el dret d'intervenir en els seus afers i en supervisava les finances i les relacions exteriors.

Evans no era pas ingenu en temes polítics. Les seves escenes de carrer són un veritable contrapunt a la retòrica elevada de Beals sobre el poder polític en abstracte i les conspiracions fantasmes, però alhora, per la seva cautelosa autoconsciència, les imatges protagonitzades per persones són difícils de qualificar. El treball que va fer a Cuba encara avui és tot un desafiament per a crítics i historiadors. Hauríem d'interpretar-lo com les instantànies d'un turista curiós amb molt bon ull per a la composició i el detall social? O potser registren les lleus palpitations, el «batec del carrer», d'una societat tensa en estat d'alerta? Evans va mostrar molt poques vegades les seves fotografies de Cuba una vegada que el seu moment havia passat.

Anònim i incògnit

Walker Evans va iniciar-se en el món de la fotografia just quan l'anonimat es convertia en un element distintiu de l'era moderna. Obrers en cadenes de producció. Figures aïllades al carrer. Multituds enmig de les quals un passejant podria passar desapercebut o bé ser objecte de mirades suspicaces. Els primers retrats de carrer d'Evans tenien molt en comú amb els d'Eugène Atget a França i els d'August Sander a Alemanya a la dècada del 1920. Les càmeres lleugeres aviat van fer possibles retrats més espontanis i va començar a experimentar fent fotografies seriadades de passatgers del metro de Nova York i de gent als carrers de diverses ciutats.

Evans va treballar en un període marcat per una vigilància creixent i també per una presència creixent de la fotografia i dels fotògrafs en la vida quotidiana. Això li va generar un cert recel respecte a la idea que la gent es pogués jutjar ràpidament per la seva aparença. Els textos de reportatges seus com «Labor Anonymous» [Treballadors anònims] (*Fortune*, octubre del 1946) i «The Unposed Portrait» [El retrat no posat] (*Harper's Bazaar*, març del 1962) inciten el lector a repensar els límits de la fotografia.

La cultura automobilística

El 1903, any de naixement de Walker Evans, hi havia 4.000 cotxes als Estats Units. El 1930 ja n'eren 26,7 milions: un per cada 4,5 habitants. La transformació va ser vertiginosa. Vora les carreteres proliferaven tanques publicitàries, benzineres i motels. Els pobles i les ciutats es dissenyaven o adaptaven tenint en compte l'ús de l'automòbil.

A Evans li agradava conduir, i per a una gran part de la fotografia que va fer fora de Nova York necessitava cotxe. Ara bé, els canvis tan ràpids que estava imposant aquest nou mitjà de transport en l'aspecte i el funcionament de la societat li generaven un sentiment ambivalent. Als mitjans de comunicació de masses, els automòbils encarnaven l'optimisme i la mobilitat, mentre que els residus i la degradació de l'entorn quedaven amagats rere el gran escenari del progrés. La imatge d'Evans d'uns cotxes rovellant-se en un camp (*El cementiri de cotxes d'en Joe*, 1936) mostra el que passava entre bambolines. Va tractar aquest tema al llarg de tota la vida: el 1962 va publicar a la revista *Fortune* un assaig fotogràfic titulat «The Auto Junkyard» [El desballestament], i als anys setanta també va fer moltes fotografies de cotxes i camions rovellats en camps amb la seva Polaroid SX-70.

Walker Evans, «The Auto Junkyard» [El desballestament], *Fortune*, abril del 1962

La degradació més absoluta del paisatge als Estats Units són les grans piles de ferralla automobilística. Com si es tractés d'una broma macabra, aquestes obscenes perversitats sorgeixen del camp gairebé arreu, sovint enmig d'idíl·lics entorns rurals. [...]

Visualment, el resultat és un caos abstracte que té un considerable i curiós interès en si mateix. Dins de tot home civilitzat s'amaga un dimoniet que fa que trobi plaer en les sorpreses i les burles que impliquen les formes de destrucció. De vegades, no hi ha res que porti més alegria que la completa destrucció dels nostres ginys més extravagants. Escenes com aquesta ens suggereixen múltiples possibilitats tragicòmiques sobre la caiguda de l'home del seu elevat pedestal.

Tres famílies d'arrendataris agrícoles

L'estiu del 1936, l'escriptor James Agee va rebre l'encàrrec de fer un reportatge sobre l'arrendament de granges de cotó al sud dels Estats Units i va triar Walker Evans com a fotògraf. Tots dos van emprendre el projecte amb molt d'entusiasme però, mentre hi treballaven, gairebé no van coincidir, tal com recordava Evans uns anys més tard: «Hi vam conviure [amb les tres famílies d'arrendataris agrícoles] durant tres setmanes, segons recordo. Els vam explicar exactament què fèiem, i vam treballar amb intensitat i separadament. Ni vaig veure Agee. Ell treballava tot el dia entrevistant i prenent notes, i jo fotografiava».

El text d'Agee va acabar sent deu cops més llarg del que s'havia previst, de manera que la revista *Fortune* va renunciar al reportatge i Evans i ell van decidir donar al projecte la forma d'un llibre. Evans va muntar una discreta seqüència de trenta-una fotografies que anirien separades del text, sense peus de foto. La radical separació de la paraula i la imatge s'allunyava de les pràctiques documentals més convencionals. El llibre *Let Us Now Praise Famous Men* es va publicar finalment l'any 1941. La seqüència d'Evans demostra que estava perfeccionant un enfocament estoic i inescrutable, associatiu i alhora antinarratiu, amb unes imatges que amb el temps es van convertir en les més conegudes d'aquella època, i també de la seva carrera.

Chicago

A finals del 1946, Walker Evans va inaugurar una important exposició individual a l'Art Institute of Chicago. El mes de febrer del 1947, la revista *Fortune* va publicar un ambiciós fotoassaig titulat «Chicago: a camera exploration» [Chicago: una exploració fotogràfica]. Al llarg de deu pàgines, Evans va evitar els «preuats i notables grans monuments de postal» de la ciutat per mostrar-ne vistes que satisfessin «una mirada ociosa i sense cap lligam», tal com va expressar al text que acompanyava les imatges. La composició de les pàgines semblava festiva, però no ho era: «Chicago es descompon, com en tot el que fa, de manera espectacular i ràpida». La quarta doble pàgina és la més destacable i mostra ciutadans a la cantonada dels carrers State i Randolph: consumidors de postguerra, caucàsics, asiàtics i afroamericans. Evans se situa directament al mig del pas. Captats amb afany sota la intensa llum del sol, els seus rostres insinuen el malestar que s'amaga rere el decòrum de la classe mitjana.

Més enllà dels retrats de carrer, a Chicago Evans va realitzar un estudi fotogràfic exhaustiu de l'arquitectura extremament heterogènia de la ciutat, que li va permetre reprendre l'interès pels edificis com una mena de retrat indirecte de la societat. Aquest assaig fotogràfic per a *Fortune* va ser, de llarg, el seu treball més important per a una revista fins a aquell moment, i li va donar la confiança necessària per desenvolupar i perfeccionar el que volia fer amb la pàgina impresa en els anys següents.

Petites ciutats i barris

Tot i que Walker Evans va començar a fotografiar a Nova York i va fer un substancial retrat fotogràfic de Chicago, sempre va estar convençut que les ciutats petites oferien la imatge més precisa del país. Les principals ciutats dels Estats Units sempre són excepcionals i tendeixen a creure-s'ho. Evans va centrar la seva atenció en les coses típiques, com també en la manera tan pràctica en què la fesomia i configuració de les ciutats petites creix i evoluciona. Lluny de l'intens progrés modern, els objectes del passat hi perviuen fins que deixen de funcionar, en comptes de ser substituïts senzillament perquè sí. Algunes de les fotografies més apreciades i complexes d'Evans van sorgir d'aquest compromís amb els llocs típics.

«The U.S. Depot» [L'estació nord-americana], *Fortune*, febrer del 1953

Qui viatja amb tren per les línies secundàries dels Estats Units retorna entre xerrics i batzegades a la seva infantesa. La majoria de les estacions de tren de les poblacions petites arreu del país tenen avui uns cinquanta anys. En conjunt, cada vegada semblen més de joguina, mentre que les maquetes de trens semblen cada vegada més reals. Amb una mica d'imaginació, aquests petits edificis envellits es transformen en escenografies en miniatura, i la gent que hi ha a dins en ninos perfectament caracteritzats. Se't desperta un sentiment entranyable quan veus com el cap d'estació mou la palanca de bloqueig dins de la seva oficina, que escalfa amb carbó. I què diu aquella nota de paper verd que, penjada d'un bastonet amb llaç, s'entrega al maquinista quan el tren de les 3:52 s'atura? Diu: «Tren cinc, locomotora vuit, quatre, quatre, nou, sis, retard a Millerton per escalfament de la caixa de coixinets», o diu «Digues a la Jeanie que li portaré costelles de porc»?

Missatge des de l'interior

El viu interès de Walker Evans per les estances concorda molt amb el seu ritme d'observació pausat i minuciós. Quan no hi ha ningú present, una escena d'interior pot convertir-se en un retrat d'una persona, d'una família o d'una comunitat. A més a més, la càmera, quan registra la realitat, fa que tot el que hi apareix prengui la seva importància, com passa en una natura morta. Detalls de la decoració. Objectes preuats. Objectes casuals. Mobles. Teixits. Fins i tot pot comunicar-se l'atmosfera d'una habitació.

Escultura africana: un art de la documentació

L'any 1935, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York va encarregar a Walker Evans que documentés gairebé cinc-centes escultures reunides per a una exposició sobre art africà. Al museu mateix, va fotografiar separatament cada objecte (només alguns va documentar-los per parelles) amb una exposició llarga, durant la qual de vegades es desplaçaven els llums al voltant de la peça per tal de produir una il·luminació uniforme i hiperfactual. Se'n van fer còpies destinades a produir material didàctic i per a una exposició itinerant. El catàleg d'*African Negro Art* (als crèdits del qual no figura Evans) va ser un intent rigorós d'estudiar l'origen i la complexitat d'aquells objectes, més enllà de les barroeres simplificacions i de l'exotisme que impregnaven les actituds dels artistes surrealistes i moderns europeus.

Tot i ser un encàrrec independent, és important entendre aquest treball dins del context de la feina prèvia que el MoMA li havia encomanat, de fotografiar arquitectura victoriana, i també d'altres encàrrecs com un de la Downtown Gallery de Nova York per documentar art popular, o el de la Workers' School de Nova York per fotografiar els murals polítics de Diego Rivera.

Dissenys vernacles, objectes comuns

Per a Walker Evans, les forces de la modernitat i la modernització —econòmica, política, social i estètica— van ser un tema que calia considerar amb cura. Aquestes forces es podien percebre amb més intensitat en els objectes que havien aconseguit sobreviure als estralls de la modernització o que eren a punt de sucumbir-hi. Fins i tot els títols que triava per a les seves col·laboracions a la revista *Fortune* denoten aquest recel envers el que era nou:

«The Wreckers» [Els enderrocadors], «These Dark Satanic Mills» [Aquestes fosques fàbriques satàniques], «Downtown: A Last Look Backward» [El centre de la ciutat: una darrera mirada enrere], «Before They Disappear» [Abans no desapareguin], «The Last of Railroad Steam» [L'últim vapor del ferrocarril] o «The Auto Junkyard» [El desballestament].

Això no obstant, seria precipitat descartar tota aquesta part com una forma de nostàlgia o una mirada sentimental al passat sabent que era impossible aturar la força del progrés. El 1956, Evans va afirmar: «La nostàlgia s'ha degradat fins al punt de convertir-se en una mena de xarop que assaboreixen les persones que s'autocompadeixen i evoquen dies millors, barrets divertits i una innocència que mai ningú va tenir». En un peu de foto per a una sèrie de fotografies d'aparadors de botigues d'antiguitats afirmava: «Sento desdeny per la nostàlgia: pregueu perquè em mantingui sempre ben lluny de qualsevol ambient d'ancians amb els ulls humitejats i a punt d'engegar a plorar en veure el joc de te de l'àvia. El disseny una mica antiquat interessa a tot artista. El disseny actual és sempre terrible.

Qualsevol que hagi provat de trobar una bona làmpada o un rellotge contemporanis sabrà què vull dir».



«Beauties of the Common Tool» [Les meravelles de l'eina corrent], *Fortune*, juliol del 1955

D'entre els productes barats i fabricats en sèrie, cap no resulta tan atractiu per als sentits com l'eina manual comuna. Per això, una ferreteria és com una mena de museu per a l'home sensible a unes bones formes, clares i «no dissenyades». Les alicates d'acer suec de la fotografia superior, amb una silueta que en certa manera recorda un cigne, i els objectes de les pàgines següents, amb tota la seva contundent senzillesa, ho demostren. Deixant de banda la seva funció —tot i estar-hi completament subordinades—, cadascuna d'aquestes eines atrau la mirada per resseguir-ne les corbes i els angles i convida la mà a provar-ne l'equilibri.

Qui embrutaria les línies de les tisores de xapa de la pàgina 105 amb un altre plec o una altra espiral? O qui vestiria de qualsevol manera la pura i despullada impressió de pes i de mossec de la clau anglesa de la pàgina 107? Per assegurar-se'n, hi ha fabricants apassionats pel disseny que han alterat alguns clàssics; així, la bonica plomada, que solia tenir aquella forma naïf i solemne similar a una baldufa infantil, sospitosament sembla ara una nau espacial de joguina, i ja no té aquell color bronze. Però poca cosa es pot fer per espatllar una palanca obrecaixes, ferotge i noble declaració d'acer negre, com la que es pot veure a la pàgina 104. De fet, estèticament parlant, gairebé totes les petites eines bàsiques encarnen l'elegància, la senzillesa i la puresa.