

ARTE / Críticas

El compulsivo fotógrafo Winogrand

Disparó su cámara con singular ahínco por las aceras de Estados Unidos y rechazó las etiquetas. Una gran retrospectiva esquiva el orden temático y reencuadra su búsqueda

Por Alberto Martín

"WINOGRAND ES A TODAS LUCES un anarquista de derechas". Así se expresaba Martha Rosler en los años ochenta, en uno de sus textos dedicados a la crítica de la fotografía documental. Contraponía allí la figura de Garry Winogrand a la de Robert Frank, ambos de tendencia "anárquica", según ella. Mientras la obra de Frank sugeriría un anarquismo de izquierdas —por su inclinación a hacer visible y dejar ver el significado en sus imágenes—, Winogrand, por su parte, sugeriría con sus fotografías la aparente inaccesibilidad de significado y la imposibilidad de un saber social. Aunque el primero que se encargó de dejar claro este último aspecto fue el propio autor a través de sus radicales y provocadoras afirmaciones, algunas de las cuales se citan una y otra vez como verdaderos aforismos (epigramas los llamó su mentor John Szarkowski). El más conocido y mencionado es su declaración de que hacía fotografías para tratar de averiguar el aspecto que tendrá algo al ser fotografiado.

Su posición explícita consistió en llevar la explicación o la interpretación de su trabajo hacia un territorio puramente formalista. Negaba cualquier vertiente de crítica social y rechazaba entrar a valorar, o interpretar, el significado de sus obras. Esto le acarreo duras críticas desde posiciones muy diferentes. De hecho, es difícil encontrar un fotógrafo tan influyente y, a la vez, tan cuestionado como Winogrand. Desde el frente de crítica política del documental, subrayaron su *voyeurismo* y la espectacularización de la temática social: desde posiciones más tradicionales, se discutió la calidad de sus fotografías, calificadas a menudo como meras instantáneas o malos reportajes, y se reprochó al autor su propuesta deshumanizadora.

Entre una y otra posición, lo cierto es que persiste a lo largo del tiempo la fuerza y el atractivo inevitable de la obra de Garry Winogrand, quizá por su capacidad para interpelar al público, a pesar de que su principal interés como fotógrafo residiera en los problemas de construcción de la imagen fotográfica. O quizá

fuera precisamente por esto, por llevar al límite su obsesión por explorar cómo se transforma en fotografía la realidad, por lo que su obra, brusca, directa, compulsiva e intensamente descriptiva, llega a pulsar en el espectador un instintivo reconocimiento. Algo que se percibe con

La decisión de no organizar por ejes temáticos esta retrospectiva es un acierto que permite centrar el discurso sobre el método fotográfico más que sobre los contenidos específicos de las imágenes. La exposición rompe con la clásica articulación que ofrecen los libros de Winogrand (espe-



Nueva York en 1960, fotografía de Garry Winogrand.

claridad entre los visitantes de la extensa exposición que recorre sus 30 años de trayectoria, desde la década de los cincuenta hasta su prematura muerte en 1984 a la edad de 56 años.

La muestra reúne algo más de doscientas imágenes y tiene una estructura extremadamente sencilla, organizada en tres únicas secciones. Las dos primeras cubren un mismo periodo, desde sus inicios en 1950 hasta el año 1971. Una está destinada a presentar el trabajo que Winogrand realizó en las calles de Nueva York, titulada *Bajando por el Bronx*; y otra, más centrada en las fotografías que tomó fuera de esta ciudad, en diferentes lugares de Estados Unidos, denominada *Un estudio de Norteamérica*. La tercera y última parte lleva el significativo título *Auge y crisis*, y está dedicada a la obra realizada por el fotógrafo en sus últimos 13 años de vida.

cialmente *The Animals*, *Women Are Beautiful* o *Public Relations*) y con los capítulos ('The Street', 'Women', 'Zoo', 'On the Road', 'Airport...') en que se dividía la canónica exposición *Figments from the Real World* organizada por John Szarkowski después de su muerte. Esos bloques temáticos están presentes en la nueva muestra —así como sus imágenes más conocidas—, pero se presentan repartidos y diluidos a lo largo de las tres secciones.

Encontramos la fotografía de calle dentro de la gran ciudad, la dialéctica entre humanidad y animalidad, su exploración del país a través del viaje y la carretera, la teatralidad de los actos públicos y de la vida social o su focalización sobre las mujeres. Pero lo que destaca y sirve de hilo conductor es la continua búsqueda de Winogrand en torno a la forma fotográfica y la captación de lo real, sus estrategias, sus recursos, sus soluciones, sus

continuidades: los encuadres anárquicos, la ampliación del campo de visión —gracias a la utilización del gran angular—, la multiplicación de la información dentro de la toma, la subversión de la estética y las convenciones fotográficas, el basculamiento de la imagen, el aprovechamiento creativo del accidente y la eventualidad, o la articulación de las miradas.

Todo ello para construir una mirada dominada por un duro y seco humor negro, por el patetismo y lo grotesco, por la farsa y la teatralidad, la alienación y el miedo, el ruido y el caos, pero también la espera, el encuentro, el refugio e incluso el amor. Sin lugar a dudas, sigue sobresaliendo la fotografía de calle que desarrolló en la ciudad de Nueva York, organizada en torno al flujo, el cruce, la sorpresa, las miradas y las actitudes.

Winogrand fotografiaba incessantemente y acumulaba imágenes, y este carácter compulsivo con el que desarrollaba su trabajo —bien visible a lo largo de la muestra— se fue acentuando y radicalizando con los años, hasta el punto de dejar, al final de su vida, un ingente volumen de material sin revisar, positivar o ni tan siquiera revelar. El tratamiento y valoración de estos registros —muchos de ellos nunca vistos por el autor— se convierte, en cierto modo, en uno de los argumentos de esta muestra. De hecho, una considerable parte de las obras expuestas corresponden a imágenes contenidas en los múltiples carretes que dejó sin revelar o sin positivar, o a imágenes señaladas en hojas de contacto pero nunca ampliadas en vida del autor. Es esta una decisión siempre controvertida, pero que sin duda merece tenerse en cuenta, en la medida en que ofrece

posibilidades para conocer y evaluar mejor a un autor, aunque sea por la vía de preferir quedarse, en último caso, con el Winogrand canónico y conocido.

Si hay un concepto que quizá pueda sintetizar el retrato global de una época y una sociedad construido a lo largo de los años por este controvertido autor es el de ansiedad. Un concepto bastante acorde al sentir de Winogrand cuando afirmaba en los sesenta que "sólo puedo llegar a la conclusión de que nos hemos perdido". *La edad de la ansiedad*, como tituló su largo poema W. H. Auden, ofreciendo sentido y explicación a todo un periodo y un estado de cosas: la ansiedad de un fotógrafo desarrollando compulsivamente su práctica fotográfica y la ansiedad de una sociedad y una nación. •

Garry Winogrand. Fundación Mapfre. Bárbara de Braganza, 13. Madrid. Hasta el 3 de mayo.

Rosler / Renau

Por Ángela Molina

LA POLITIZACIÓN DE LAS prácticas artísticas, hoy tan denigrada como institucionalizada, tiene su origen en las primeras ferias dadas de 1920, con la impregnación fotográfica del mundo visual. Hannah Höch y John Heartfield inventaron los fotomontajes como estrategias de oposición y resistencia.

Hasta 1956, con la brusca llegada de la Guerra Fría, esta técnica no volvió a ser popular: el pequeño *collage* de Richard Hamilton *Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes*, tan atractivos es un obús crítico y un delirante cruce de fetichismos que se burla de la cultura de masas o, en el mejor de los

casos, no la toma muy en serio. Con el fotoconceptualismo de autores como Allan Sekula y Martha Rosler se abre un debate sobre el estatus de la fotografía misma. Rosler emprende la serie *House Beautiful. Bringing the War Home* (1967-1972), casi literalmente derivada del modelo de Heartfield, en la que las imágenes de la devastación de Vietnam se insertan en las revistas de moda y la decoración de interiores burgueses norteamericanos. La autora neoyorquina (1943) afirma que en aquella época no conocía la obra del artista alemán, y que en cualquier caso su trabajo implica reconsiderar el legado de las tradiciones documentalistas estadounidenses y las culturas vernáculas antes que las eu-

ropeas. Rosler tampoco supo de la trayectoria de Josep Renau (1907-1982) y, sin embargo, su afinidad con el cartelista y muralista valenciano es sorprendente.

Hay que agradecer al nuevo director del IVAM, José Miguel Cortés, la iniciativa de esta alineación plástico-planetary entre dos activistas. *Tristes armas* responde eficazmente a la transformación americana (los fotomontajes de Renau fueron hechos durante su periodo mexicano, entre 1939 y 1958) del fotoconceptualismo desde posiciones antiimperialistas y feministas.

Rosler siguió abordando la fetichiza-



1808-1936 (1937), obra de Josep Renau.

ción de la guerra en sus series, ya no tan notables, sobre la invasión de Afganistán e Irán. La atrocidad beligerancia de los Gobiernos norteamericanos no cesa, es preciso seguir produciendo imágenes que contrarresten el espectáculo casi pornográfico de las nuevas guerras de precisión que hoy es consumido por el primer mundo —y buena parte del tercero— a través de pantallas táctiles y ordenadores domésticos. •

Tristes armas. Josep Renau y Martha Rosler ante la guerra. Comisariada por Juan Vicente Aliaga. IVAM. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 5 de julio.

18 EL PAÍS BABELIA 18.04.15