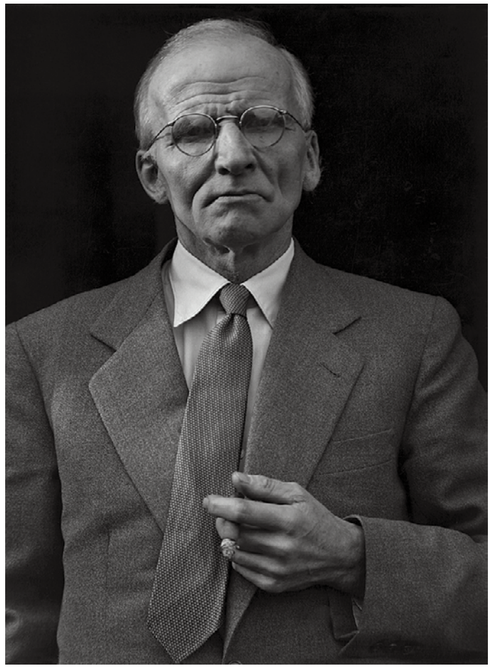
La perspectiva de las cosas

SÉRGIO MAH



Sabine Renger-Patzsch
Albert Renger-Patzsch, 1957

Además de por su monumental obra, realizada a lo largo de cuatro décadas y media, Albert Renger-Patzsch (1897-1966) es considerado una de las grandes figuras de la historia de la fotografía por su énfasis permanente en un asunto tan simple como necesario: ¿cuáles son las cualidades únicas y distintivas de la fotografía y cuál es su función singular dentro del panorama de las prácticas de la imagen en su tiempo? Es esta una cuestión que debe ser analizada, como es lógico, dentro de un contexto histórico concreto, teniendo en cuenta las circunstancias sociales, culturales y políticas de Alemania en las décadas de 1920 y 1930, así como las dinámicas y las tendencias —conceptuales, estéticas, técnicas— de un campo artístico en plena transformación, lo que favorecerá la comprensión del ámbito específico de la fotografía, que atraviesa un momento de vertiginosa difusión entre varios sectores de la sociedad moderna: de la prensa a la publicidad y a la propaganda política, así como, naturalmente, del arte a las diversas aspiraciones vinculadas a la práctica *amateur*, confirmando la absoluta democratización de la fotografía.

En efecto, en su extrema sencillez y originalidad, la excepcional calidad de la obra de Renger-Patzsch es también el resultado del modo en que el artista supo reinterpretar en su tiempo el alcance de un realismo fotográfico capaz de combinar sus extraordinarias habilidades realistas y objetivas con sus resonancias estéticas, poéticas y fenomenológicas, contribuyendo así a la ampliación del horizonte perceptivo y creativo de la imagen fotográfica.

Volver sobre un fotógrafo como Renger-Patzsch se hace aún más relevante y necesario cuando, en los últimos años, han proliferado libros, exposiciones y conferencias que anuncian el "fin de una era", "la fotografía después de la fotografía" o la "post-fotografía", expresiones que resumen una ruptura fundamental: la que, de la mano de la (r)evolución tecnológica, concreta el paso definitivo hacia una era dominada por los dispositivos digitales y, en consecuencia, el surgimiento de una nueva fase en la historia de las imágenes en la que no tiene sentido seguir dotando de un valor único a la fotografía. Hoy somos testigos de la tendencia de las tecnologías de la imagen a combinarse de modo inter/trans/multimedia, y vemos también cómo los fotógrafos y los artistas en general están cada vez menos limitados a un solo medio.

Renger-Patzsch fue un fotógrafo inmensamente prolífico y su obra reúne un conjunto peculiar de temas, tipos y géneros. Sin embargo, si se observa la cronología de su trabajo fotográfico, es posible detectar tres grandes períodos en su trayectoria profesional y artística.
De manera resumida, la fase inicial abarca la etapa en la que colabora con Ernst Fuhrmann —primero en la editorial Folkwang y después en la editorial Auriga— hasta la publicación de su libro seminal *Die Welt ist schön* [El mundo es bello] en 1928. Le sigue su traslado a Essen, que da inicio a un período de intensa producción fotográfica sobre la región del Ruhr, donde surgen muchas de las más célebres fotografías del artista sobre escenarios urbanos e industriales (infraestructuras, arquitectura, maquinaria, objetos). En la última etapa, tras la guerra, Renger-Patzsch se instala en Wamel, donde continúa con los encargos fotográficos sobre temas industriales y urbanos, y produce además un importante trabajo en torno a la naturaleza y el paisaje: un conjunto de imágenes que constituye el corolario de su profunda reflexión acerca de la fotografía como medio de representación y de percepción.

• • •

Las fotografías de los libros *Orchideen* [Orquídeas] y *Crassula* —ambos publicados en 1924 dentro de la colección "Die Welt der Pflanze" [El mundo de las plantas], coordinada por Ernst Fuhrmann— señalan dos tendencias que son estructurales en el trabajo fotográfico de Renger-Patzsch: su atracción por la naturaleza y la elección de una fotografía de gran rigor técnico, formal y compositivo que pone todo el énfasis en las posibilidades de una aproximación de origen documental, objetivo y realista. Por tanto, cabe señalar que las circunstancias profesionales que marcaron el inicio de su carrera como fotógrafo son absolutamente coherentes con el desarrollo posterior de su obra, especialmente su inclinación por una práctica fotográfica motivada por la expectativa de reconfigurar la visión de la naturaleza a través de su representación detallada, neutral y centrada en el tema —en este caso, en la estructura y la forma de las plantas, hojas, flores y brotes—. Se trata de una relación entre

tema y medio de representación que remite al legado de la cultura positivista y de la pulsión escópica que marcó la fascinación por la fotografía durante el siglo XIX, en concreto por la posibilidad de un tipo de reproducción acorde con los principios y la lógica de la ilustración científica.

En 1925, Renger-Patzsch se traslada a Bad Harzburg, donde abre su estudio e inicia su labor como fotógrafo independiente. Ese mismo año realiza su primera exposición y comienza a trabajar para varias empresas e instituciones. Este último dato es particularmente relevante porque nos permite señalar una característica que atraviesa toda su carrera de fotógrafo: la conjugación, en una misma línea creativa y programática, del trabajo fotográfico de ámbito más "personal" con el de fines comerciales. No obstante, para Renger-Patzsch esas dos facetas nunca fueron realidades disociadas, separadas o contradictorias.

En realidad, la articulación, el cruce y la yuxtaposición entre la autoría creativa y los objetivos funcionales inherentes a cada encargo son clave para la comprensión de una parte significativa de su trabajo fotográfico. En primer lugar, porque muchas de las imágenes hechas en el contexto de un encargo fueron integradas a posteriori en libros y exposiciones; y luego, porque, aunque estuviera sujeto a los intereses específicos del cliente, el impulso artístico siempre fue la motivación primera de la producción fotográfica de Renger-Patzsch. Podemos afirmar que tanto su trabajo "personal" como el trabajo por encargo fueron realizados con la aspiración de explorar las posibilidades creativas inmanentes a la representación y percepción fotográficas. En este sentido, es necesario recordar que, en esta época, la expansión del sector editorial (periódicos, revistas y libros) y de la publicidad —fuertemente impulsada por la industria— tuvo gran impacto sobre el arte, sobre todo por la creación de innumerables oportunidades de trabajo para artistas y fotógrafos. Llamados precisamente a plasmar un enfoque creativo, esos artistas y fotógrafos contribuyeron a diluir parcialmente la frontera entre la práctica artística y la actividad con fines comerciales[1].

Además de publicar su más ambicioso libro hasta la fecha, *Die Halligen*, en 1927 Renger-Patzsch ve impreso

Cubierta de *Die Welt der Pflanze - Crassula* [El mundo de las plantas - Crassula], de Ernst Fuhrmann, con fotografías de Albert Renger-Patzsch, Berlín, Auriga-Verlag, 1924

Cubierta de *Die Halligen* [Las islas Halligen], con texto de Johann Johannsen y fotografías de Albert Renger-Patzsch, Berlín, Albertus-Verlag, 1927

Heinrich Kühn
En la ladera (Un estudio de valores), 1910
The Art Institute of Chicago. Colección Alfred Stieglitz.
N.º INV. 1949.866.

Karl Blossfeldt
Planta bulbosa con espinas, 1928-1932
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

también su ensayo "Ziele" [Metas]. Si la correlación entre el trabajo artístico y el trabajo comercial es un dato importante para entender la amplitud de temas y géneros fotográficos que constituyen su imaginario, lo mismo se puede decir de la relación entre su trabajo práctico y teórico. A lo largo de su vida escribió más de una treintena de textos[2], en muchos de los cuales expuso de forma programática su visión de las cualidades únicas y excepcionales de la fotografía. En "Ziele", Renger-Patzsch empieza subrayando que "el arte se encuentra en un punto de inflexión. Desde el cambio de siglo hubo un notable esfuerzo en el sentido de evitar caminos ya recorridos para descubrir *nuevas leyes*". Más adelante señala: "el secreto de la buena fotografía, que puede tener cualidades artísticas al igual que cualquier obra de arte visual, estriba en su realismo. La fotografía es la herramienta más precisa para plasmar nuestras impresiones de la naturaleza, plantas, animales, del trabajo de arquitectos y escultores, y de los inventos de los ingenieros". Y concluye: "por tanto, dejemos el arte para los artistas y, con los medios de la fotografía, tratemos de crear fotografías que puedan existir por sus cualidades fotográficas, sin tomar nada prestado del arte"[3].

Con este discurso, Renger-Patzsch justificaba una tendencia fotográfica que determinaba la necesidad de distanciarse del legado del pictorialismo y prefiguraba una topología del arte basada en áreas de competencia —a partir de la especificidad de cada medio de expresión— que contradecía los impulsos transdisciplinares que animaron a las vanguardias modernas de principios del siglo XX y marcaron el primer acercamiento de las artes plásticas a la fotografía.

La crítica al pictorialismo venía radicalizándose desde el inicio de la década de 1920 con la emergencia de una nueva ola de fotógrafos que abogaba por vincular la imagen a las cualidades intrínsecas de la fotografía. En Alemania, una parte significativa de esa renovación fotográfica se reunió en torno al movimiento de la nueva objetividad *(Neue Sachlichkeit)*, denominación acuñada por el historiador del arte Gustav Hartlaub en 1925 para designar una tendencia artística que se popularizó en diversas disciplinas (pintura, cine, arquitectura y fotografía). La nueva objetividad

—presente en un amplio espectro ideológico y artístico— surge como reacción a las diversas formas de expresionismo y atavismo culturales, y reivindica el arte en clave realista, con vocación crítica respecto a la situación política y social de Alemania a raíz de la Primera Guerra Mundial.

En fotografía, la nueva objetividad promovía la capacidad del medio fotográfico para ofrecer un lenguaje universal, susceptible de representar con rigor, sobriedad y sencillez los más diversos temas del mundo empírico. Precisión técnica y representación exacta del tema; contención psicológica y ausencia de estilizaciones pictóricas; sentido compositivo y atención a las estructuras y formas; construcción clara y nítida de la imagen. Estas eran algunas de las premisas fundamentales de una tendencia que ve en la fotografía un medio privilegiado, capaz de promover un cambio de estilo, o mejor, de realizar un cambio a la vez artístico y perceptivo: la perspectiva de un nuevo tipo de imagen, coherente con un momento histórico de difusión generalizada de la tecnología, que vuelve absolutamente anacrónica la concepción antitécnica del arte y la pertinencia de un elitismo artístico, de inspiración romántica y demiúrgica, que explica el alejamiento del ámbito del arte respecto a la fotografía a lo largo del siglo XIX.

La nueva objetividad, así como la expresión más amplia de nueva visión, representan en los años veinte y treinta esa creciente actitud prospectiva que apunta a las oportunidades de una nueva alfabetización perceptiva liderada por la fotografía, dirigida a un nuevo espectador, el espectador moderno. Es en este contexto en el que, en Alemania, Renger-Patzsch y László Moholy-Nagy (1895-1946) se erigen como exponentes de dos actitudes distintas —aunque no totalmente antagónicas— de promoción de la fotografía como medio privilegiado para representar del mundo moderno. Renger-Patzsch llega a escribir: "ya no se puede concebir la vida moderna sin la fotografía"[4].

Tanto Moholy-Nagy como Renger-Patzsch eran conscientes de la asimetría entre la cámara fotográfica y el ojo humano. Ambos fueron protagonistas de una misma cultura de transformación cognitiva del mundo cotidiano. Los dos reconocían la desnaturalización de

László Moholy-Nagy
Los excéntricos, 1927
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Cubierta de *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch* [El mundo es bello. Cien instantáneas fotográficas de Albert Renger-Patzsch], Múnich, Kurt Wolff-Verlag, 1928

la relación entre la percepción humana y la percepción fotográfica, de modo que la representación mecánica ofrecía las mismas posibilidades a la fotografía objetiva y no-objetiva. Renger-Patzsch optó por la objetividad; Moholy-Nagy, por un *ethos* no objetivo. Mientras el último busca nuevos puntos de vista, inusitados y dinámicos, así como las posibilidades expresivas de la luz, Renger-Patzsch mantiene su enfoque en una imaginación hiperfigurativa, estática y estable; no obstante, en su obra existen innumerables imágenes que presentan variaciones de la mirada, perspectivas dinámicas, encuadres ajustados y asimétricos, así como primeros planos cerrados, revelando puntos de convergencia con el imaginario de Moholy-Nagy.

Si Moholy-Nagy es considerado el *artista que usa la fotografía*, que experimenta toda su amplitud para expandir sus límites, Renger-Patzsch personifica al *fotógrafo-artista*, que posee elevado nivel de conocimiento técnico y vocación para producir imágenes que reajustan el sentido de la naturaleza y de la identidad de la fotografía: imágenes que no buscan simular o disimular, que no pretenden ser ni más ni menos que fotografías.

• • •

Todo este énfasis en lo específicamente fotográfico encuentra su expresión máxima con la publicación, a finales de 1928, de *Die Welt ist schön*. El libro ocupa un lugar central en la obra de Renger-Patzsch, no solo por el conjunto de características que forman su espectro visual —temas, géneros fotográficos, opciones formales y compositivas, el montaje de una cosmovisión—, sino también por haber provocado variadas reacciones que marcarían la imagen pública del fotógrafo.

Die Welt ist schön revela en toda su extensión los principios y las características de la obra de Renger-Patzsch: su deseo de representar la esencia atemporal de un objeto o tema y, a la vez, de evidenciar la capacidad duplicadora y perceptiva del medio fotográfico. El autor dirige toda su atención —por ejemplo, la perspectiva fotográfica— hacia las características materiales, estructurales y formales de un tema concreto. Encuadres sencillos, neutralidad deliberada, ausencia de marcas

expresivas y de contenido narrativo y psicológico. Es como si las cosas se presentaran por sí mismas, aparentemente sin la mediación del artista.

La abundancia de temas es otra importante característica del libro: una colección de fragmentos del mundo circundante, cosas, partes de cosas, objetos apropiados, motivos extraídos de su entorno original y reubicados en otro marco interpretativo. Asuntos diferentes tienen el mismo valor —real, formal, simbólico— en esta constelación de temas que trata de establecer un diálogo, una plataforma de intersecciones y reapreciaciones entre los dominios de la naturaleza y de la tecnología. Se trata también de una manera de reflexionar sobre las posibles conexiones y analogías entre el mundo dado (de la naturaleza) o heredado (del pasado y de la tradición) y el ineluctable mundo nuevo (transformado por el hombre) que emerge con los nuevos designios de la cultura moderna e industrial.

La elección de ciertos temas nace también de la intención de explotar las cualidades metonímicas de la fotografía. En muchos casos, las vistas genéricas e inclusivas ceden protagonismo al enfoque de la parte, de lo particular: una ola representa el mar; un animal simboliza su especie; la repetición de ciertos objetos (hormas y planchas para la fabricación de calzado [cats. 44, 54], cacerolas) remite a la producción industrial en serie; una estatua evoca la memoria histórica. El arte de la fotografía reside también en la capacidad de provocar el juego de alusiones potenciado por las imágenes, incitar conexiones inesperadas e ilógicas que funcionan como epifanías perceptivas destinadas a buscar otra comprensión de la realidad.

En este contexto es importante subrayar la secuencia a través de la que Renger-Patzsch diseña en el libro una progresión temática y conceptual: empieza por el mundo de la naturaleza, las plantas, los animales y las personas, los paisajes; sigue con el mundo construido por el hombre, sus objetos, la arquitectura, la ciudad, las máquinas, las estructuras y los espacios industriales. Pero hacia el final de la obra vemos de nuevo algunas imágenes de naturaleza, y la centésima fotografía con la que termina el libro es la de dos manos unidas y elevadas sobre un fondo negro —un gesto cargado de fervor simbólico, emocional y meditativo [cat. 57].

Consciente de la creciente mundanidad y banalización de la fotografía y, consecuentemente, de una mayor fragilidad de la experiencia perceptiva ante una realidad en acelerada transformación, Renger-Patzsch propone en contraposición, mediante *Die Welt ist schön*, un imaginario que proyecta una oportunidad para el sujeto moderno de reconexión con las cosas que le rodean, a través de una temporalidad difusa y calmada: la temporalidad de la tradición y del mito. Un indicio de esta visión es precisamente la imagen final del libro.

Die Welt ist schön marca el primer reconocimiento público de Renger-Patzsch. El libro tuvo una muy buena acogida por parte de la crítica en casi todos los periódicos alemanes[5], y fue ampliamente elogiado por críticos de arte y por escritores como Thomas Mann. Con todo, también fue blanco de críticas, entre las que destaca la que escribe Walter Benjamin en dos de sus textos más conocidos, "Breve historia de la fotografía" y "El autor como productor", publicados en 1931 y 1934 respectivamente. Se trata de un caso que merece atención porque ejemplifica las implicaciones que un título puede tener en la comprensión de un trabajo visual.

Las críticas se centran particularmente en el título elegido para el volumen —*Die Welt ist schön* [El mundo es bello]— por Carl Georg Heise, quien, además de ser el autor del texto introductorio, tuvo una influencia decisiva en la selección de las imágenes y en el orden de presentación. Años más tarde, y en varias ocasiones, Renger-Patzsch manifestaría su descontento por la incomprensión derivada del título, sobre todo porque él siempre había querido que la obra se llamara *Die Dinge* [Las cosas], con objeto de subrayar las motivaciones pedagógicas que guiaron la concepción del proyecto[6].

En plena posguerra, en un contexto de marcada convulsión social, política y económica, no es de extrañar que un título tan optimista generara críticas como la que le dirigió Walter Benjamin, para quien las fotografías de Renger-Patzsch eran ejemplos flagrantes de un "arte por el arte" que supuestamente transfiguraba la realidad del sector industrial al ignorar u obviar las condiciones precarias y el desempleo devastador que asolaba a la población obrera. Y si todo era bello —una planta o una fábrica—, el libro acabaría por neutralizar el análisis crítico sobre dicha realidad. La inocencia y neutralidad de las imágenes serían, por tanto, una especie de traición a una convicción cada vez más acuciante: la del valor del uso del arte como medio para indagar los procesos y las dinámicas de poder y sus efectos sobre el tejido social.

La crítica de Walter Benjamin planteaba cuestiones oportunas que perduran en la actualidad, porque son fundamentales para emitir un juicio ético y estético sobre la práctica fotográfica, sobre todo cuando se trabaja sobre temas y realidades afectadas por la pobreza y la desigualdad social. Sin embargo, la distancia histórica nos permite reconocer que las críticas de Benjamin fueron desproporcionadas o incluso injustas. Con igual argumento hubiera sido posible dirigir el mismo tipo de crítica a muchos de los más notables artistas de la época, algunos incluso públicamente elogiados por el propio Benjamin. Al calor de su militancia marxista y revolucionaria, y aferrado al papel político del arte, se comprende que el filósofo dedujo a partir del título —recordemos, no elegido por el fotógrafo— un indicio revelador de la supuesta actitud reaccionaria y conservadora de Renger-Patzsch, lo que acabó contaminando su observación y percepción de las imágenes[7]. Por otro lado, también cabe la hipótesis de que la reacción de Benjamin se debiera a que Renger-Patzsch era un artista que desarrollaba una actividad fotográfica de perfil comercial, es decir, que era un autor *comprometido* con la lógica del capitalismo industrial.

Pero, si observamos de nuevo las imágenes tomando como referencia el título "Las cosas", es cierto que la idea de embellecimiento y optimismo se relativiza. Renger-Patzsch no fue un fotógrafo con aspiraciones ideológicas; su imaginario remite a un universo en retirada: el de la posibilidad de renovar, a través de las excepcionales capacidades técnicas y estéticas de la fotografía, la experiencia de la percepción sobre la diversidad de cosas que rodeaban el mundo del fotógrafo. Y en caso de que ese embellecimiento existiera, no debería ser entendido como una manera de encubrir la realidad, sino como una estrategia para captar y fijar la atención del espectador, de conducirlo por una experiencia de inmersión en la imagen en la que sea posible confrontar el significado estético y el valor simbólico de las cosas.

• • •

Renger-Patzsch fotografiaba con una cámara de gran formato, equipo complejo que requería tiempo de preparación y un uso prudente y perspicaz. Era un tipo de aparato técnico que obligaba al fotógrafo a ralentizar sus movimientos, a pensar y a idear la imagen antes de tomarla. No hay casualidades, imprevistos o accidentes. El fotógrafo se mantiene fiel a la simplicidad y al rigor, y toma fotografías cuya composición y organización de formas nace de una doble habilidad para construir la imagen. En primer lugar, el control del encuadre como uno de los primeros gestos del ejercicio fotográfico. El encuadre marca la estrategia de la representación, entre la prioridad del tema —como en *Euphorbia grandicornis. Cuerno de vaca*, de 1922-1923 [cat. 34]— y la de una perspectiva estetizante destinada a explicitar una expresión formal —como manifiesta el plano hacia arriba en *Papayo brasileño visto desde abajo*, de 1923 [cat. 35], o el punto de vista diagonal en *Ola*, de 1926 [cat. 39]—. En este caso, el corte de la fotografía contribuye a reconstituir la naturaleza formal del tema de manera elocuente.

En esta secuencia es importante subrayar el enfoque en el detalle como una característica notable del imaginario de Renger-Patzsch, tanto en *Die Welt ist schön* como en otras fases de su obra. Para el fotógrafo, la perspectiva del detalle —mediante acentuados planos cerrados o a través de reencuadres a posteriori— era un modo de fragmentar, aislar y acercar la mirada a ciertas cosas —plantas y objetos, pero también espacios urbanos, edificios, paisajes— con la expectativa de transformar el conocimiento de la propia cosa, de inducir a una sensación de renovación o de renacimiento. Así, la cosa no es únicamente el tema de la fotografía; reificada en su condición fija, muda y ahistórica, la cosa se convierte en elemento mediador de su propia autotransformación y recreación.

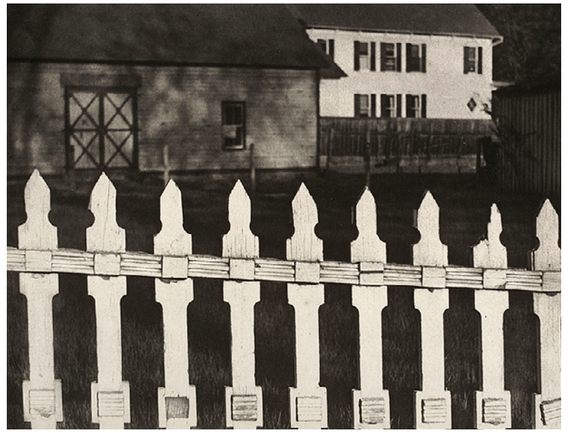
Las fotografías protagonizadas por el primer plano evidencian la condición bidimensional de la imagen, su naturaleza *superficial*, cerrada y opaca, sin profundidad u horizonte —especialmente en imágenes como *Leña de haya*, de 1922 [cat. 43], o *Galena*, de hacia 1935 [cat. 162]—. Este *aplanamiento* de la imagen permite destacar algo

que es más propio del diseño, en un plano conceptual y en la experiencia de las formas; algo que debe ser asimilado como presencia matricial y equilibradora en todo proceso de representación.

En efecto, muchas de estas fotografías representan planos en los que se muestra y se revela el diseño —el ya mencionado *Papayo brasileño visto desde abajo*, de 1923 [cat. 35]; *Sin título (Nevasca)*, de 1925 [cat. 160]; *Carretera en Essen*, de 1929 [cat. 58]; *La savia brotando en las hayas*, de 1952 [cat. 137]; *Mecanismo del plegamiento*, de 1961 [cat. 175]—. Tal diseño, obra de la naturaleza o de la acción humana, es una realidad que precede a la imagen. El artista actúa y define la *arquitectura* de la imagen para que su forma aparezca como si no hubiese más mediación que la mirada.

Se podría decir que, en este caso, el arte reside en saber propiciar un movimiento caótico, enfatizando el carácter único de las cosas, pero también suscitando correlaciones formales insospechadas y fecundas entre los más diversos temas: por ejemplo, imágenes ordinarias del carácter repetitivo de la naturaleza —*Bosque de montaña en invierno*, de 1926 [cat. 41]—, y de la industria —*Hormas en la fábrica Fagus, Alfeld*, de 1928 [cat. 44]—. En otros casos, las relaciones surgen de dimensiones diferentes, como la verticalidad, composiciones diagonales, estructuras radiales —*Cactaceae* [cat. 10], de 1922-1923; *Un nodo del puente de celosía de Duisburgo-Hochfeld*, de 1928 [cat. 112]—. Cabe señalar que la búsqueda de similitudes y analogías formales entre los motivos de la naturaleza, del arte y de la industria estaba muy en boga en este período.

Generalmente es posible hablar de observación y composición cuando los objetos son tan cercanos que el acto de contemplación del espectador es similar al proceso de modelado de un escultor. En muchas de las fotografías de Renger-Patzsch —desde las imágenes de plantas en su fase inicial a las de estructuras y objetos industriales— queda patente que las cosas existen para que la mirada las recorra. Modelado y modulación son términos idóneos para describir el carácter de esta mirada comprometida y conectada, porque no es una mirada que se conforma con fijar su objeto desde la distancia; se trata en realidad de una mirada que



Paul Strand
Valla blanca, 1916
Publicado en *Camera Work*,
n.os 49-50, junio de 1917
Museum of Modern Art (MoMA),
Nueva York. Donación anónima.
N.º INV. 233.1966

Edward Weston
Hoja de col. California (EE. UU.), 1931
Museum of Modern Art (MoMA),
Nueva York. Donación de
T. J. Maloney.
N.º INV. 123.1952.1.

demanda un tipo de implicación y de contacto tanto físico como visual.

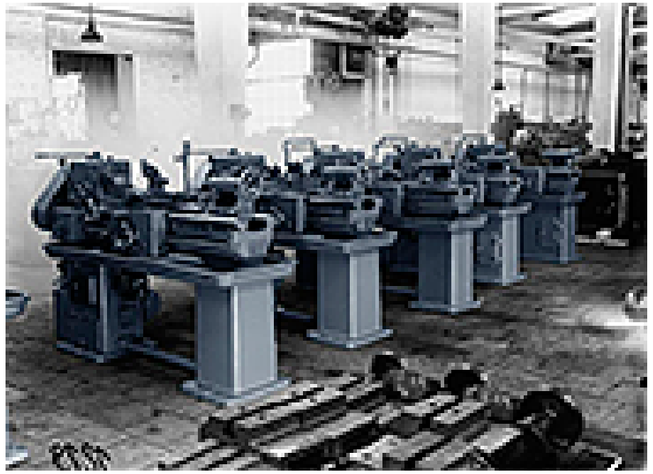
Hay que tener en cuenta que este trabajo sobre el detalle no debe ceñirse solamente al marco de un proceso de ampliación. Sería posible incluso darle la vuelta a los términos de este proceso con el fin de destacar el efecto de atomización de la realidad que la fotografía propicia. Véase, por ejemplo, el caso de las imágenes de paisajes naturales y de infraestructuras industriales, cuya dimensión espacial y volumétrica sufre un efecto de reducción espectacular y radical, quedando restringidas a un rectángulo bidimensional que, sin embargo, logra evidenciar la organización —o desorganización— formal del tema fotografiado.

En un texto publicado en 1937, Renger-Patzsch afirma que "el ojo es subjetivo; ve con placer las cosas esenciales e ignora lo que no tiene importancia. La cámara, por otra parte, reproduce la imagen completa y en un tamaño determinado; registra lo esencial y lo secundario con igual claridad"[8]. Esta inclinación representativa y perceptiva permite destacar también una de las más indiscutibles cualidades de la fotografía: la capacidad para inducir y dotar de significado estético y simbólico a los temas más sorprendentes y banales, a aquello que en realidad no es propiamente un "tema".

Para Renger-Patzsch, el trabajo fotográfico está ontológicamente vinculado a una promesa de figuración. La reproducción es el origen y el destino de la fotografía. Esta es su vocación en el contexto del arte moderno. Y también esta fue la divisa que animó a la nueva ola de fotógrafos que tenía como protagonistas en los Estados Unidos a Paul Strand y Edward Weston. Para estos fotógrafos-artistas era fundamental instaurar la idea de que la fotografía tenía una identidad congénita, exclusiva y autónoma, inmune a las tendencias de la pintura. Es interesante señalar que uno de los mejores comentarios acerca del rumbo de la fotografía lo hizo precisamente una de las figuras más relevantes e influyentes para la formulación de la pintura moderna, el crítico Clement Greenberg, cuando escribió en la década de 1940 un célebre texto sobre las imágenes de Edward Weston: "La fotografía es el único arte que todavía puede darse el lujo de ser naturalista y que, de hecho, alcanza su

Bernd y Hilla Becher
Mina de carbón Dahlhauser-Tiefbau, Bochum, Ruhr, Alemania, 1963
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Michael Schmidt
Sin título, de *Berlin, Stadtbilder* [Berlín, imágenes urbanas], 1981
Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt



Thomas Ruff
Maquinaria 1219, 2003
Cortesía del artista

máximo efecto a través del naturalismo. A diferencia de la pintura y la poesía, la fotografía puede poner todo el énfasis en un tema, hecho o mensaje explícito; al artista se le permite, mediante este medio todavía relativamente mecánico y neutral, identificar el 'interés humano' de su tema, de un modo en que no podría hacerlo a través de otras artes sin caer en la banalidad"[9].

Para Greenberg, los fotógrafos-artistas deberían aspirar a un estado de pureza en el que el medio se reifica. Tal como venía sucediendo en la pintura moderna, los fotógrafos tendrían que poner en valor lo que es único e irreductible para la fotografía; deberían poner de relieve los efectos que le son privativos. De aquí vendría la idea no solo de un área de especialización, sino también de un ámbito propio.

• • •

En 1929, Renger-Patzsch se traslada con su familia a la ciudad de Essen, en el Ruhr, la mayor zona industrial de Alemania. Allí entabla relación comercial con arquitectos, industrias, empresas y editoriales. Sin embargo, en ese período su ocupación más excepcional no es la respuesta a un encargo, sino la continuación de un proyecto iniciado dos años antes de la mudanza, y que durará aproximadamente hasta 1935. Se trata de un proyecto de carácter estrictamente personal sobre el paisaje —natural y urbano— en la región del Ruhr, un territorio único y peculiar, mezcla de campo y ciudad, naturaleza y espacios industriales, con una enorme diversidad de casas burguesas y barrios obreros, patios, terrenos baldíos, minas, talleres de fundición, vías de trenes, carreteras, vertederos, calles, jardines y parcelas agrícolas. Renger-Patzsch se interesó no tanto por los centros urbanos como por las áreas intermedias entre las ciudades y también por las zonas entre el campo y la ciudad: espacios en proceso de transformación.

En estas imágenes se percibe un cambio en la mirada fotográfica de Renger-Patzsch. Los encuadres se amplían hasta convertirse en panorámicas en algunos casos. Las fotografías se centran ahora en diversos elementos y exploran las relaciones y asociaciones interpretativas que se generan entre ellos. La preferencia por imágenes más abiertas, que muestran el entorno de los objetos y no solo su plano general, es el síntoma de una objetividad más inclusiva. A veces aparecen personas, figurantes de un determinado contexto socioespacial que contribuyen a revelar la escala de las cosas.

El paisaje surge como un género que hace posible incorporar y contraponer elementos muy diferentes entre sí y jugar con los límites entre territorio rural y territorio industrial, entre ciudad y periferia. Lo vertical y lo horizontal, lo bajo y lo alto, lo cercano y lo lejano, se mezclan y se yuxtaponen. La relación entre los planos —del primero hasta el fondo— se intensifica para mostrar de qué modo la industria ha moldeado el paisaje y lo ha convertido en un territorio heterogéneo. Véanse las imágenes *Paisaje de Essen y mina de carbón Rosenblumendelle* y *En la desembocadura del Ruhr en Duisburgo*, respectivamente de 1928 y 1930 [cats. 91, 92]; ambas transmiten la idea de un *collage* de dos capas —dos realidades, dos zonas—, el conflicto entre la serenidad idílica del mundo rural y el carácter masificado y descomunal de los nuevos complejos industriales, representando el dilema entre tradición y modernidad. Un dilema que ya estaba presente en *Die Welt ist schön* y que es un indicador de la postura ambivalente y paradójica de Renger-Patzsch con respecto a la industrialización.

Además de desarrollar su estudio sobre la transformación del paisaje del Ruhr, Renger-Patzsch siguió trabajando para diferentes empresas, especialmente del sector industrial. Este volumen de trabajo se debe a que, desde mediados de la década de 1920, la industria alemana había comenzado a descubrir e invertir en el enorme potencial publicitario y de comunicación de la fotografía. En este contexto, Renger-Patzsch produce numerosas fotografías para carteles, folletos y catálogos.

Pese a este carácter comercial, Renger-Patzsch entendía la representación de temas técnicos e industriales como una razón más para la afirmación de autonomía de la fotografía con respecto a la pintura, partiendo de la certeza de que se trata del medio más adecuado de la tecnología moderna para representar la realidad —material, espacial, estética—. Para el fotógrafo existía una correspondencia extraordinaria entre el método y el objeto, en el sentido en el que la precisión, la nitidez y el valor documental de la fotografía

—característicos de su objetividad— casaban a la perfección con la racionalidad y funcionalidad de una cultura técnica e industrial en crecimiento. Tanto es así que llega a afirmar en "Ziele": "La fotografía es la única capaz de plasmar en la imagen el rígido entramado de líneas de la técnica moderna, los vaporosos enrejados de grúas y puentes, el dinamismo de máquinas de mil caballos de potencia"[10]. En suma, el mundo de los temas técnicos pertenece en cierto modo a las imágenes técnicas, a la fotografía.

En este sentido, hay que tener presente que, en las décadas de 1920 y 1930, los fenómenos de la industrialización y urbanización en Europa occidental favorecieron la promoción de una cultura fotográfica que era parte fundamental de una nueva y amplia cultura tecnocrática. Especialmente en la Alemania de los años veinte, donde las innovaciones tecnológicas daban cuerpo a la promesa de una modernización global, la fotografía tenía una fuerza emancipadora y utópica.

• • •

En 1944, tras la destrucción de la mayor parte de sus archivos del Museum Folkwang por los bombardeos aliados, Renger-Patzsch deja la ciudad de Essen y se marcha a vivir a la zona rural, en Wamel. En los años siguientes sigue realizando trabajos comerciales para empresas ligadas a la industria, y a la vez empieza una nueva obra. Regresa a los temas de la naturaleza, pero ahora se centra en el paisaje. Esta decisión, si bien va en contra de las tendencias de la época, guarda, en cambio, coherencia con su obra. Las vanguardias artísticas de los años veinte y treinta del pasado siglo rechazaban, incluso más que el retrato, el paisaje natural, en parte por haber sido un género asociado a la pintura clásica y, además, por considerarse uno de los temas preferidos por los pictorialistas. La nueva objetividad tampoco valoraba el paisaje: el tema era incompatible con la configuración gráfica que los fotógrafos buscaban en los grandes planos de los objetos, y también con su intención de conjugar objetividad con sensibilidad pictórica, figuración y abstracción.

En esta nueva incursión en la naturaleza, Renger-Patzsch se interesa por lugares sin vestigios de presencia o

Thomas Struth
Camino a través de los campos con granero cerca de Welsikon, n.º 28, Winterthur, 1993
Cortesía del artista

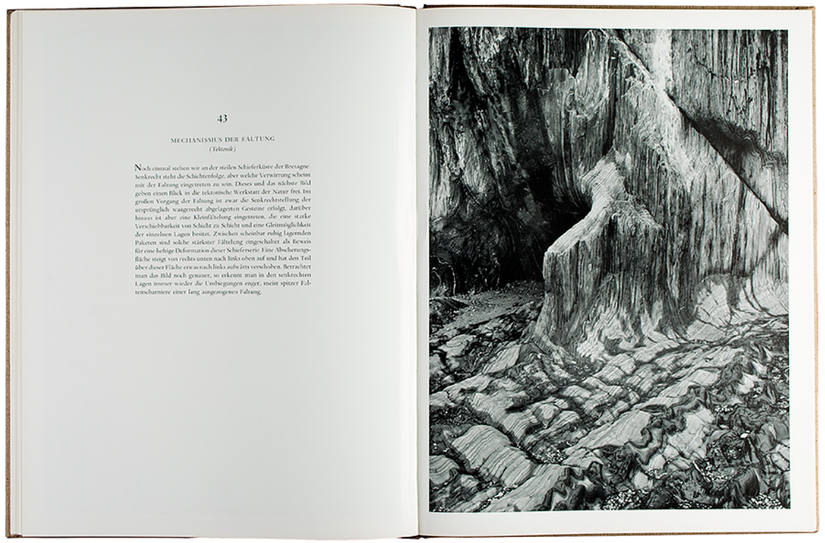
Jitka Hanzlová
Sin título, #11, 2005
De la serie *Forest* [Bosque], 2000-2005
Cortesía del artista

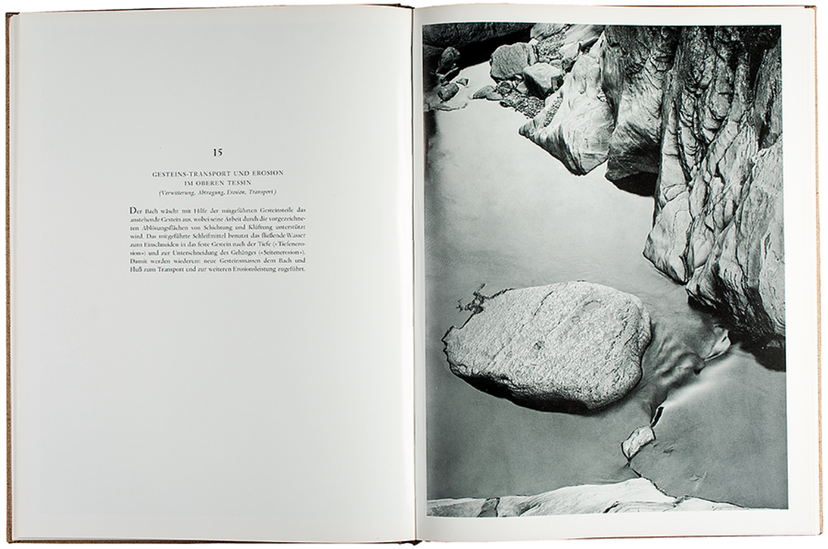
intervención humana, como bosques, el mar, acantilados y formaciones rocosas, pero también por otros transformados por el hombre, como canteras o zonas rurales. La aproximación al detalle cede ahora paso a una perspectiva más englobadora y sintética con el fin de provocar conexiones entre elementos concretos y el medio natural en que se encuentran.

El paisaje se convirtió en un género fecundo para Renger-Patzsch en este período tardío de su vida; le ofreció la posibilidad de una práctica más contemplativa y meditativa. Por ello no es de extrañar que las dos publicaciones que mejor representan esta mirada renovada y renovadora sobre la naturaleza —*Bäume* [Árboles], de 1962, y *Gestein* [Rocas], de 1966— incluyeran ensayos del escritor Ernst Jünger, con quien el fotógrafo mantuvo una intensa y regular relación epistolar entre 1943 y 1966. El paisaje se impuso como un conglomerado de sentidos, afectos y sensaciones, una red de rasgos y signos por experimentar y descifrar. En los árboles, en los bosques, en las piedras y ante escenarios rocosos, el fotógrafo encuentra una energía vital que dirige la mirada hacia un tiempo difuso, contrario a la linealidad de la historia, fuera de la modernidad. Son imágenes que evocan un tiempo inmanente, heterogéneo y predominantemente visual, un tiempo especulativo y sensible a mutaciones plásticas, fenomenológicas y mentales.

Renger-Patzsch acostumbraba a recorrer largas distancias para fotografiar un árbol determinado bajo condiciones de luz y meteorológicas específicas. Imágenes como *Haya tortuosa entre Hannover y el Weser* o *Tronco viejo de tejo en el bosque de Paterzell, Alta Baviera*, ambas de 1960 [cats. 131, 135], revelan una mirada escrutadora y al mismo tiempo entregada a las características físicas y visuales de un cuerpo orgánico. La naturaleza surge entonces como tema y escenario que permite pensar y vivenciar una mirada *primera*, original y fundacional, siendo también la condición de una mirada simultáneamente concreta y metafísica que nos permite redescubrir la naturaleza, su devenir, su mudez irreparable, sus ritmos, las formas y fuerzas que ella origina y acoge.

Las fotografías de *Bäume* y *Gestein* son el corolario lógico del extraordinario recorrido creativo de Renger-Patzsch.





Interior de *Gestein* [Rocas], con textos de Ernst Jünger y Max Richter, y fotografías de Albert Renger-Patzsch, Ingelheim am Rhein, C. H. Boehringer Sohn, 1966

Atestiguan su proverbial atracción por la naturaleza. Y a través de la desconcertante simplicidad y sobriedad de las imágenes, el fotógrafo pone también de manifiesto los aspectos fenomenológicos y psicológicos que forman parte de la experiencia de la imagen. Años antes, Renger-Patzsch reconocía: "el ojo no está aislado en su percepción del mundo, al contrario, sus conexiones con el cerebro y su apoyo de nuestros sentidos ante experiencias de calor, viento frío, ruido, olores crean una imagen extraordinariamente compacta del mundo, cuya plasticidad y densidad son quizás intensificadas por un estado emocional particularmente apropiado. La fotografía reduce este mundo de colores a un rectángulo en blanco y negro; y como el más modesto arte, requiere buen gusto, capacidad de abstracción, fantasía y concentración"[11].

Renger-Patzsch pasó a la historia como figura clave de la nueva objetividad. Sin embargo, más que cualquier otro fotógrafo de su generación, comprendió con anticipación el verdadero alcance y horizonte de experiencias que una imagen fotográfica ofrece —objetiva, documental, realista—. Ver la imagen de una cosa es distinto a ver directamente la cosa en sí, precisamente porque nos coloca ante una visión que convoca procesos perceptivos ajenos a nosotros. Por lo tanto, es importante comprender que la imagen nunca se fija en aquello que representa, ya que cada instante fotografiado está impregnado de vida, de igual manera que el ojo y la mente perciben siempre y cuando hayan sido concitados por la fijeza. El estatismo en las fotografías de Renger-Patzsch se puede entender como una exploración del potencial mutable de las imágenes. Y más allá de su valor específico, las imágenes cumplen una función heurística, la búsqueda de otra comprensión de la naturaleza de las cosas. Para Renger-Patzsch, la objetividad es, pues, el primer paso de un movimiento de tanteo en el que la vista identifica y simultáneamente se libera para estimular la imaginación y la rememoración que renuevan el conocimiento del mundo.

1. Véase Herbert Molderings, "Urbanism and Technological Utopianism, Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus", y Ute Eskildsen, "Photography and the Neue Sachlichkeit Movement", ambos en David Mellor, ed., *Germany: The New Photography. 1927-33*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.

2. El primer texto "Pflanzenaufnahmen" [Fotografías de plantas] fue publicado en 1923 en *Deutscher Camera-Almanach*, vol. 14.

3. Albert Renger-Patzsch, "Aims" (publicado originalmente en alemán bajo el título "Ziele" en 1927), en Christopher Phillips, ed., *Photography in the Modern Era. European documents and critical writings, 1913-1940*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, pp. 104-105.

4. Albert Renger-Patzsch, "Photography and art" (1929), ibíd., p. 143.

5. Véase Ulrich Rüter, "The Reception of Albert Renger-Patzsch's Die Welt ist schön", en Virginia Heckert, ed., *History of Photography*, Londres, Taylor & Francis, vol. 21, n.º 3, otoño de 1997, pp. 192-196.

6. En un texto de 1937, Renger-Patzsch aclara: "Ahora quisiera volver al extraño malentendido que surgió alrededor de mi libro *Die Welt ist schön*. Puedo afirmar que mi deseo era que el libro se hubiera entendido más en un sentido pedagógico —como un abecé que enseñara que la toma de decisiones fundamentalmente fotográficas era un camino válido para alcanzar soluciones pictóricas, y que el encanto de la fotografía podía residir en sus semitonos, composición y perspectiva— y menos en un sentido filosófico, como frecuentemente se entendió a partir del título"; Albert Renger-Patzsch, "Masters of the Camera Report" (1937), en Ann y Jürgen Wilde y Thomas Weski, eds., *Albert Renger-Patzsch: Photographer of Objectivity*, Cambridge, MA, MIT Press, 1998, p. 166.

7. Análisis detallados acerca de las críticas de Walter Benjamin pueden encontrarse en Ann y Jürgen Wilde, *Albert Renger-Patzsch, Ruhrgebiet Landschaften 1927-1935*, Colonia, DuMont, 1982; Donald Kuspit, "Albert Renger-Patzsch. A Critical-Biographical Profile", en *Albert Renger-Patzsch. Joy before the Object*, Malibú, Aperture / J. Paul Getty Museum, 1993, pp. 4-7 y 66-75; Ulrich Rüter, "The Reception of Albert Renger-Patzsch's Die Welt ist schön", cit.; Matthew Simms, "Just Photography. Albert Renger-Patzsch's Die Welt ist schön", en Virginia Heckert, ed., *History of Photography*, cit., pp. 197-204.

8. Albert Renger-Patzsch, "Masters of the Camera Report" (1937), cit., p. 166.

9. Clement Greenberg, "The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston" (1946), en John O'Brian, ed., *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose, 1945-49*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 60.

10. Albert Renger-Patzsch, "Aims" (1927), cit., p. 105.

11. Albert Renger-Patzsch, "Masters of the Camera Report" (1937), cit., p. 167.