

Lee Friedlander

1.10.2020 – 10.1.2021

Las fotografías en blanco y negro presentes en la exposición son imágenes de plata en gelatina positivadas por Lee Friedlander. Las copias datan de varios períodos a lo largo de las seis décadas de trabajo del artista. Las imágenes en color han sido reproducidas digitalmente a partir de las diapositivas originales.

La mayoría de las fotografías de Friedlander desde los años sesenta hasta los noventa se tomaron con una cámara Leica de 35 mm y en general se imprimieron en papel de 27,9 × 35,6 cm.

En las décadas de 1990 y 2000 también utilizó una cámara de medio formato Hasselblad y en su mayor parte imprimió esas imágenes sobre papel de 50,8 × 40,6 cm. En los últimos años, Friedlander ha vuelto a fotografiar principalmente con la Leica de 35 mm.

Todas las obras son cortesía del artista y de la Fraenkel Gallery, San Francisco, excepto las que pertenecen a las Colecciones Fundación MAPFRE.

Lee Friedlander (Aberdeen, Washington, 1934) es uno de los artistas clave en la historia de la fotografía del siglo xx. Sus imágenes nos resultan siempre modernas; lo fueron especialmente aquellas que en la década de los sesenta hicieron parecer caducas o ingenuas las de muchos de sus contemporáneos, y lo son las actuales, en las que su mirada inteligente, lejos de caer en la repetición, sigue sorprendiendo. Cada nueva serie o cada ampliación de las precedentes aporta una visión del mundo que se expande y enriquece. Es una obra en la que aflora la propensión intuitiva de su autor, su necesidad de conocer y nombrar todo por primera vez, en un proceso de entusiasmo continuo.

Ese aire de novedad inunda toda su producción. Y esa suerte de desfase respecto a la tradición fotográfica llega con la misma mirada crítica y coherencia interna a retratos y autorretratos, a desnudos o fotografías de trabajadores, a paisajes y árboles, a lápidas o maniquíes... Porque la libertad de este fotógrafo no reside solo en su manera de acercarse al tema; la encontramos también cuando señala determinadas cosas en sí mismas transformando su aparente intrascendencia en un atractivo renovado.

Como sus maestros, Friedlander se liberó de los cánones formales dominantes que exigían la búsqueda de la perfección técnica y la belleza, y abordó una fotografía natural, directa, sin manipulación técnica, eliminando así la barrera entre lo bello y lo feo, lo importante y lo trivial. Al poner en evidencia las arbitrariedades de las normas impuestas, su obra cuestiona nuestra manera de ver el mundo a través de la cámara. Si el arte es una manera de experimentar, el extrañamiento que experimentamos ante las fotografías de Friedlander nos permite volver a contemplar el mundo con una mirada fresca, liberar nuestra capacidad de percepción y descubrir lo que el encasillamiento de la tradición había vuelto invisible; en definitiva, nos ofrece renovar nuestra experiencia del mundo.

Para Friedlander, el mundo contemporáneo, con toda su riqueza, vitalidad e incongruencias, encuentra su quintaesencia en el paisaje social norteamericano. Con la cámara más popular en aquellos años sesenta, una Leica de 35 mm, rápida, ágil, como una extensión del ojo, el artista crea un paisaje cuya originalidad radica en la libertad con que lo enmarca. Porque su intención es mostrarnos cómo funcionan las imágenes: la magia no reside para él en el «instante preciso» de Cartier-Bresson, sino en el «encuadre preciso», en cómo el mundo ofrecido a la cámara se convierte en fotografía.

A partir de los años noventa, el fotógrafo se sirve de una Hasselblad para seguir investigando las posibilidades del medio fotográfico. El desafío que se plantea Friedlander para mantener viva su fotografía responde a lo que Willem de Kooning dijo en una ocasión: «Hay que cambiar para seguir siendo el mismo». Mantener este imperativo a lo largo de una carrera tan prolongada requiere afrontar riesgos y mucho trabajo, energía y resistencia. Pero eso no es un problema para quien disfruta del acto de ver y posee una extraordinaria habilidad de observación.

La exposición, organizada de manera cronológica, realiza un recorrido extenso por las seis décadas de trabajo ininterrumpido de Friedlander en el que vemos desplegadas sus principales series. También sus libros, más de cincuenta contando solo sus monografías, acompañan esta muestra de unas trescientas cincuenta fotografías. Una selección amplia pero que busca, más que la exhaustividad, el «encuadre preciso» sobre el artista.

Jazz

La relación de Lee Friedlander con el *jazz* va más allá de su afición por este tipo de música. Desde muy joven ya seguía a las bandas de *jazz* a lo largo del país, y era capaz de recorrer miles de kilómetros para ver alguna actuación. Profesionalmente, hizo numerosas portadas de discos, sobre todo por encargo de Marvin Israel, director artístico del sello discográfico Atlantic Records; también retrató a muchos de los grandes del *jazz* norteamericano durante esos viajes. Son reveladoras sus palabras al recordar la primera vez que escuchó a Charlie Parker con dieciséis años: «Me quedé atónito. De alguna manera sabía exactamente de dónde venía. Me hizo entender que todo era posible». Se ha establecido, y resulta plausible, un paralelismo entre la libertad inherente a la interpretación jazzística, basada en la improvisación, y la libertad gestual de la fotografía de Friedlander, un rasgo que hace identificable su estilo visual. Es ese «todo es posible» como punto de partida para construir una obra que, sin ser ajena a la tradición, rompe con ella con la misma inteligencia e intuición que Parker y que, como a él, le lleva a nuevos planteamientos de enorme repercusión para la historia del medio. Sus imágenes, que en ocasiones podrían parecer fallidas en confrontación con lo normativo del lenguaje fotográfico, son capaces de reactivar nuestra forma de mirar: nos devuelven al origen de toda percepción para ver el mundo tal y como es.

Buena parte de estas fotografías están recogidas en tres publicaciones que rinden tributo a su pasión por el jazz, a sus músicos y a la ciudad de Nueva Orleans, donde viajó en numerosísimas ocasiones: *The Jazz People of New Orleans*, 1992; *American Musicians*, 1998, y *Playing for the Benefit of the Band*, 2013.

bo

En los años sesenta, Friedlander irrumpía en el pequeño panorama de la fotografía artística como un torbellino de ingenio y novedad. Había tomado nota de las innovaciones formales y conceptuales aportadas por fotógrafos como Walker Evans y Robert Frank, pero este joven artista culminaría el camino emprendido por la generación anterior para romper con los modelos tradicionales de representación e interpretación de la realidad, contribuyendo con ello a renovar nuestra visión del mundo.

Durante esta década, para él extraordinariamente creativa y productiva, Friedlander empezó a poner las bases de una obra monumental que supuso una renovación reflexiva de las funciones de la fotografía, subvirtiendo las prácticas dominantes. Un claro ejemplo son sus autorretratos, en los que hay una clara ruptura con la tradición, de forma que el propio sentido del género se ve trastocado. Si en algunos de los primeros trabajos vemos una extraña densidad marcada por la fuerza de los negros y el contraste tonal, junto a un encuadre más convencional que reafirma la presencia de los objetos en sobrios escenarios —como en las ingeniosas *Little Screens*—, con esa ambigüedad, humor y yuxtaposición de ideas que lo sitúa en la órbita de los dadaístas o los surrealistas, en las fotografías de calle empezamos a descubrir ese universo fragmentado y reconstruido en la imagen fotográfica donde cada elemento mantiene su identidad y lucha por ser reconocido: escaparates, reflejos, cortes, obstáculos... Un paisaje vernáculo complejo, impersonal, a veces caótico, que le aproxima más al movimiento pop.

Friedlander se mantiene en esta época gracias a los encargos que le llegan de las revistas ilustradas, pero empieza al mismo tiempo a reunir un amplio conjunto de fotografías «personales» que lo alejan del mundo repetitivo de la fotografía comercial; casi todos los temas que le ocuparán en las décadas siguientes van surgiendo, así, en paralelo y le sirven como herramienta para investigar las posibilidades del medio fotográfico.

En 1963 tiene su primera exposición individual en la George Eastman House de Rochester, Nueva York. A lo largo del año siguiente, y gracias a una beca Guggenheim, viaja por Europa con su familia; algunas de las fotografías que tomó entonces en España se presentan aquí por primera vez. Su participación en exposiciones individuales y colectivas es ya muy importante en estos años; baste recordar las cruciales *Toward a Social Landscape*, también celebrada en la GEH de Rochester en 1966, y *New Documents*, donde su obra se exhibió junto a la de Diane Arbus y Garry Winogrand en el MoMA de Nueva York en 1967.

The Little Screens

En 1963, Lee Friedlander publicó por primera vez sus fotografías de la serie *The Little Screens* en la revista *Harper's Bazaar* con un breve texto de Walker Evans, quien le definía como «uno de los más dotados e incisivos de la nueva generación de fotógrafos norteamericanos» y decía de sus imágenes que eran «fenomenales poemitas de odio, hábiles y agudos». No estaba nada mal para un fotógrafo que empezaba a mostrar entonces el trabajo no expresamente destinado a los encargos que eran su fuente de ingresos, realizados principalmente para las revistas ilustradas o los álbumes de *jazz*. Friedlander había comenzado a reservar las imágenes que consideraba interesantes, «personales», como se decía entonces. Curiosamente, una fotografía de esta serie —*Filadelfia, Pensilvania, 1961*— fue su primera venta, por veinticinco dólares, ante su asombro por el interés de alguien en adquirirla.

A comienzos de los años sesenta, la televisión solo empezaba a formar parte del mobiliario de nuestras casas, pero era ya un miembro más de las familias norteamericanas, «alguien» que demandaba una constante atención con su discurso incesante y omnipresente; alguien que, una vez aceptado en el seno familiar, no se conformará con compartir la intimidad doméstica, sino que exigirá un papel protagonista y convertirse en la bisagra entre la familia y el mundo: los iconos de la cultura popular, las figuras políticas o las celebridades menores se acomodarán en los salones gracias al nuevo anfitrión. No es de extrañar que las pantallas de televisión sirvan de tema a Friedlander: casi nada en nuestra experiencia doméstica ocupaba un lugar tan preeminente como la televisión, ningún objeto como este nos obligaba a mirarlo, aunque fuera distraídamente. Basta mirar intensamente una cosa para que se vuelva interesante, decía Flaubert: lo que está ahí delante de nosotros y que nuestro ojo aparentemente no percibe toma su lugar en el espacio en el momento en que es observado de forma individualizada. Ese repentino protagonismo puede crear imágenes poderosas y dar lugar a interesantes asociaciones con el entorno, tan fugaces que solo la fotografía es capaz de desvelarlas.

Filadelfia

1961

Colecciones Fundación MAPFRE

Construida en un espacio común, con elementos sencillos, esta imagen se presenta como un maravilloso bodegón compuesto por elementos perfectamente dispuestos. La mujer nos mira con una expresión natural y parece hacerlo desde la propia habitación, no desde el mundo «emitido» a través de la pantalla. Nos da la impresión de que está esperando a que nos sentemos a charlar y compartamos con ella ese ambiente que nos produce una singular inquietud: precisamente por estar vacío al mismo tiempo que lleno de su preeminente presencia, la presencia de alguien que realmente no está ahí. Esa ambigüedad tiñe de cierto sentimiento de soledad y melancolía esta y las demás fotografías de *The Little Screens*, donde los personajes de las pantallas forman parte de la construcción de la imagen y son protagonistas de la escena. Como decía Susan Sontag, «el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica», desde el momento en que se crea un duplicado del mundo, una realidad de segundo rango, abierta al escrutinio más exigente y que, a diferencia de la otra, permanece. Como estas pantallas, la fotografía es un objeto extraño, ese que está ahí con toda su presencia, sin estarlo realmente.



Autorretratos

Friedlander publicaba *Self Portrait* en 1970; era su segundo libro, pero su primera monografía y el volumen que inauguraba la editorial que creó para hacerlo posible, Haywire Press. Así introducía el fotógrafo la edición: «Estos autorretratos abarcan un período de seis años y [...] surgieron como una ampliación periférica de mi trabajo. Comenzaron como retratos directos pero enseguida empecé a encontrarme a veces a mí mismo en el paisaje de mi fotografía. Podría decirse que soy un intruso. [...] Me veía como un personaje o un elemento cuya presencia cambiaba a medida que mi trabajo cambiaba de dirección. [...] Sospecho que es por interés propio que uno mira a su entorno y a sí mismo. Esta búsqueda [...] para mí es, de hecho, la razón y el motivo para hacer fotografías. La cámara no es simplemente una superficie reflectante y las fotografías no son exactamente el espejito, espejito mágico que habla con lengua viperina. Se da testimonio y las piezas del puzle encajan en el momento fotográfico, que es muy simple y completo. El dedo mental aprieta el disparador de la máquina tonta y detiene el tiempo y sujeta lo que sus mandíbulas pueden abarcar y lo que la luz manchará. Ese momento en el que el paisaje habla al observador».

Con los autorretratos, Friedlander sigue investigando las posibilidades del medio fotográfico. Es en ellos donde se produce una mayor ruptura con las reglas de la fotografía: la función convencional del autorretrato pierde sentido por la anulación de todo narcisismo. El extenso catálogo de ellos a lo largo de su carrera supone un desafío, una reinención del género que nada tiene que ver con el aburrido y sonrojante mundo del selfi actual, como tampoco con los clásicos autorretratos de la historia de la pintura. Siempre son más que un autorretrato; tan importante como la imagen del fotógrafo es el lugar donde está tomada la fotografía; las imágenes son vestigios de su paso por la vida y por sus paisajes, en su expresión más cotidiana y real, y él un elemento incidental más de la creación de la imagen, en la que nos obliga a introducirnos, a verla a través de su sombra o su reflejo, desde un lugar privilegiado que nos hace confundirnos con él.

Self Portrait se reeditó con algunos añadidos en 1998 y 2005, y en el año 2000 apareció una publicación con la nueva serie de autorretratos del fotógrafo, realizados ya con la Hasselblad.

España

1964

Durante 1964, Lee Friedlander viajó con su familia por Europa gracias a la segunda beca que recibió de la John Simon Guggenheim Foundation. En esta ocasión visitó por primera vez España, en concreto Madrid y Barcelona, y también el sur (Málaga, Fuengirola y Mijas), donde tenían unos amigos. Es evidente que donde Friedlander se encuentra cómodo y adonde ha dirigido su interés durante décadas es al paisaje social que mejor conoce, con el que se identifica; la densidad y la intensidad de sus fotografías están ligadas a su entorno habitual. Pero, buceando en su archivo, en las varias cajas de fotografías con la etiqueta «Spain», hallamos un grupo de buenas imágenes que precisamente son «muy Friedlander» y que podrían estar tomadas casi en cualquier lugar. En su obra, forma y significado van de la mano. Aunque la realidad que vemos en muchas de sus imágenes parezca fortuita, no hay en su fotografía nada fruto del azar, y siempre presenta elementos definitorios de la cultura del lugar. En esta fotografía tomada en ese viaje a España, un escaparate acoge el reflejo de la propia imagen del fotógrafo; su autorretrato se confunde con el reflejo de la calle que se encuentra a su espalda. Pero también podemos mirar al interior de lo que probablemente sea una agencia inmobiliaria. Si en fotografías de escaparates tomadas en Estados Unidos hay botellas de Coca-Cola o retratos de Mickey Rooney o J. F. Kennedy, aquí vemos la maqueta de un edificio de apartamentos en venta al inicio del *boom* turístico de sol y playa. Se trata de una promoción de Sofico, empresa apoyada por el franquismo que un decenio más tarde quebró tras años de fraude continuado: un ejemplo de nuestro paisaje social.



Cañón de Chelly, Arizona

1983

No es esta una fotografía fácil y, sin embargo, se trata simplemente de un autorretrato formado por la sombra del fotógrafo, esa sombra que nunca queremos que salga en nuestras fotos. Resulta por ello hasta cierto punto divertida, aunque no tanto como otros autorretratos en los que, con un notable desinterés hacia su propia imagen y cargado de humor e ironía, se presenta a sí mismo interpretando múltiples papeles. ¿Qué es entonces lo que hace esta imagen tan irresistiblemente atractiva?: ¿los órganos del cuerpo representados por las piedras que rellenan la sombra, y las hierbas secas como mechones de pelo en la cabeza o en la ingle?, ¿la perfecta silueta que identifica al fotógrafo cámara en mano con la mochila al hombro?, ¿esa superficie desértica que parece compuesta a la manera de un Pollock?, ¿la luz diáfana y cortante del desierto en contraste con la sombra matizada?, ¿esos bellos grises Friedlander? Sí, todo eso y más. Es una imagen etérea y a la vez contundente, extraña y sencilla, elaborada y espontánea, sin artificio alguno; uno de esos momentos en los que estamos extraordinariamente cerca del fotógrafo. Se trata de un autorretrato bisagra entre los primeros de los sesenta (de formato menor y tonos más oscuros y contrastados) y los de las últimas décadas (más ligeros, con mayor continuidad tonal); es menos artificioso e irónico que los anteriores, más «serio» y reflexivo, como lo serán los de las décadas siguientes, aunque sin abandonar la seducción de los primeros. Tomada en el condado de Apache, al norte de Arizona, esta imagen es una de las primeras incursiones de Friedlander en el desierto, un paisaje al que volverá con frecuencia en los años siguientes.



Retratos

En el acercamiento de Friedlander al retrato, uno de los géneros artísticos más sólidos, volvemos a encontrar una suerte de desfase respecto a la tradición tanto del arte en general como del medio fotográfico. Aunque se cuenten por cientos, no existe en sus retratos ninguna ambición catalogadora como la de August Sander, como tampoco una mirada estetizante o romántica; su práctica se acerca más al poco pretencioso álbum familiar (salvo en los encargos que le llevaron a fotografiar a personajes del mundo del *jazz* y algún retrato casual de calle, los retratados suelen ser amigos o familiares). Aunque con la intervención de su avezado ojo, de la definición de sus lentes y de su técnica deslumbrante a la hora de imprimir, la mayoría de los retratos describen un ritual conocido. En ese sentido, como comenta Peter Galassi con humor, un retrato de Friedlander es «la misma canción que cualquiera de nosotros podría cantar en la ducha, pero Sarah Vaughan le saca más partido a su potencial latente». Las personas conocidas y las anónimas no se distinguen ante su cámara; la importancia del personaje está supeditada a la imagen que se crea. Los retratados están en sencillos entornos familiares, pero son fotografiados con inusuales perspectivas o iluminación, con expresiones fugaces o posturas informales que enriquecen el contexto.

En uno de sus primeros libros de retratos, *Lee Friedlander: Portraits*, de 1985, personas desconocidas aparecen junto a famosos escritores, músicos o colegas como Walker Evans, Diane Arbus o su buen amigo Garry Winogrand, a quien está dedicado el libro. El pintor Kitaj, también retratado aquí y protagonista de un volumen años más tarde, escribió en la introducción: «Estos rostros son vestigios impresos de los roces de Friedlander con la vida, pequeñas huellas fósiles, así de naturales, sin las numerosas intervenciones causadas por el arte manual».

En las siguientes décadas, el trabajo de Friedlander en el campo del retrato se mantiene en esas mismas coordenadas, si bien, en los años noventa, el cambio de la cámara Leica a la Hasselblad, con su poderosa capacidad de descripción, hace que la presencia de los retratados gane en elocuencia.

70

Con una sorprendente solidez, Friedlander empezaba ya en la década de los setenta a sentar las bases de lo que iba a ser su obra, desplegando al mismo tiempo la mayoría de las estrategias que irá desarrollando a lo largo de su dilatada carrera. La complejidad, riqueza y contradicciones del mundo contemporáneo los encuentra sintetizados en el paisaje social norteamericano. La popular cámara Leica de 35 mm, que le permite captar los temas casi con la agilidad de su propia mirada, será la aliada perfecta para crear un paisaje original que no deja de ser el mismo que contemplaban otros fotógrafos o nosotros mismos, pero sus fotografías no son las que haríamos. En sus imágenes, el mundo cobra la naturalidad que le es propia, y ello nos causa extrañeza precisamente por la libertad con que el fotógrafo lo enmarca, devolviéndonos un mundo distinto al que estamos habituados a ver «codificado» en la obra de arte. Su intervención es mínima; mantiene un máximo respeto hacia lo que ve. La novedad no está solo en los temas elegidos, sino también en la forma de describirlos, no sometida a los cánones tradicionales de lo bello y armonioso, y sí volcada en dar un poderoso sentido formal al desorden del paisaje, a veces desolado, lleno de elementos disruptivos como los tendidos eléctricos, las señales de tráfico o de publicidad.

El fuerte contraste tonal de las imágenes de la década anterior se relaja en esta época; lo que era más denso es ahora más ligero. Todo es más legible en la escala de grises; una descripción más fluida en la que la presencia del fotógrafo pasa desapercibida. Sus obsesiones siguen progresando, junto a otras nuevas que conviven con las anteriores; no dejamos de encontrar efectos de *collages*, cortes y obstáculos, aunque percibimos mayor flexibilidad y una nueva amplitud en la descripción de los motivos. Lo vemos en *The American Monument*, una de las series más importantes de su trabajo, donde encontramos diversos e inesperados puntos de vista, encuadres sorprendentes para abordar el tema, con más información de la que podríamos imaginar relevante. El volumen nacido de esta serie, publicado en 1976, es, sin duda, uno de los grandes libros de la fotografía del siglo xx.

Friedlander es un maestro del oficio, y en estas décadas va refinando su técnica en el cuarto oscuro y explotando las posibilidades de su cámara hasta límites a los que solo él ha llegado. En estos momentos se va centrando cada vez más en su obra personal y responde solo a encargos interesantes, como los que le llevaron al proyecto *Factory Valleys*, el primero de los numerosos libros que dedicó al tema de los trabajadores norteamericanos. Sus exposiciones, becas y reconocimientos empiezan a ser incontables y su abierta pasión por los libros queda manifiesta en la creación de la editorial Haywire Press, donde publicó alguno de sus primeros volúmenes, como *Self Portrait*, en 1970, o *Flowers and Trees*, en 1981.

Albuquerque, Nuevo México

1972

Friedlander no recurre al conocido «instante preciso» que aporta la visión de Cartier-Bresson, a la fugacidad inherente al hecho fotográfico que tan maravilloso resultado había dado a Helen Levitt o a su colega y amigo Garry Winogrand. Si, en la fotografía de estos, tenemos la sensación de que todo ocurre en un instante, que en un abrir y cerrar de ojos lo que vemos ya será otra cosa, que nada se repetirá en su forma presente, cuando Friedlander toma una fotografía como esta, imaginamos que un segundo más tarde todo seguirá igual, pero también sabemos que la imagen dejaría de ser la que es si alguno de sus elementos desapareciera. No es el «instante preciso» la clave para Friedlander, sino el «encuadre preciso»; su trabajo se centra en cómo el mundo frente a la cámara deviene fotografía. Estamos ante una imagen simple y compleja a la vez. Semáforos, postes, construcciones, vehículos, diferentes pavimentos, toma de agua para bomberos y... el perro: no vemos nada especial en la fotografía y, sin embargo, es redonda, un milagro de diseño. Esa proliferación de elementos cristaliza en un complicado puzzle que encaja a la perfección. Si eliminamos el perro, o el semáforo, o la toma de agua..., la foto se descompensa. Porque la imagen se crea en una confluencia de pequeñas decisiones, casi instantáneas, con las que el fotógrafo va configurando el resultado final. Es el encuadre escogido por él de entre los muchos potenciales que tiene ante sí el que realza los elementos haciendo que cobren vida, que se cree una relación nueva entre ellos y que cada uno tenga tanto sentido como cualquier otro, sin jerarquías; todos toman cuerpo asombrosamente en la imagen creada.



Fotografías familiares

La fotografía dedicada al ámbito familiar es un capítulo central en toda la producción de Friedlander. Pero su acercamiento a este «tema» es bien diferente al que realiza en los demás y nos sitúa por tanto, como espectadores, en otro lugar: ese extrañamiento que solemos sentir ante sus imágenes, derivado de la distancia, en cierta medida irónica, que adopta el autor respecto al tema, no lo experimentamos frente a estas fotografías. Aquí, Friedlander, como hacen los intérpretes musicales dotados de genio, desaparece para ofrecernos una relación directa con la obra. No hay artificio alguno: el fotógrafo parte de su propia experiencia y no necesita ni inventar ni transformar, tan solo mirar. Las primeras fotografías de su mujer, Maria, son más íntimas, más clásicas, podríamos decir. Luego aparecen los hijos, Erik y Anna, y finalmente los nietos, Giancarlo y Ava.

Si bien diríamos que estas fotografías se acercan al álbum familiar, pues captan momentos cotidianos, comunes en cualquier lugar del mundo, se hace necesario señalar que, además de manifestar espontaneidad y sentimiento, están dotadas de una elegancia formal decisiva; es decir, están claramente inscritas en la esfera del arte, aunque no sean intencionadamente artísticas. Sí comparten con las de nuestro álbum la finalidad: seguir el curso del tiempo y robarle esos momentos compartidos para preservarlos en la memoria.

No encontramos romanticismo ni sentimentalismo en estas imágenes, pero sí admiración; en concreto, en los retratos de Maria, que son una constante en la obra de Friedlander. La vemos en el papel de madre, abuela, esposa, como compañera de viaje (en sentido real y figurado), al mando de la casa, de las cuentas, de la educación de los hijos, pero también tumbada al sol o dormitando en la cama; y siempre, en cualquier situación, atractiva, inteligente y amada. Aparte de dedicarle muchos de sus libros y convertirla en tema de uno de ellos en 1992, Maria es protagonista destacada de otros dos: *Family*, de 2004, y *Family in the Picture, 1958-2013*, de 2013.

Maria, Las Vegas

1970

Estamos ante uno de los retratos más bellos que Friedlander hizo de Maria. En realidad, es también un autorretrato, pues el fotógrafo posa su sombra sobre el cuerpo de su mujer. Comparten con nosotros una intimidad que no es tan habitual: la cama revuelta, Maria de pie apoyada en la pared medio desnuda, la presencia de Lee confundiendo con ella... Lee y Maria DePaoli se conocieron en 1957 y se casaron al año siguiente, cuando tenían veinticinco y veinticuatro años respectivamente. La extraordinaria colección de retratos de su mujer realizados por Friedlander se inicia desde ese momento y abarca toda su vida. En ellos, lo real tiene el matiz de la memoria, del pensamiento que se hace visible; una densidad que los trasciende y enriquece en sí mismos y en sus significados. El artista nos narra su historia en primera persona y a la vez es capaz de difuminarse para transformar su autobiografía en un retrato universal con el que podríamos identificarnos cada uno de nosotros. Si pensamos en las imágenes que algunos otros grandes fotógrafos tomaron de sus parejas, en los retratos de Maria no encontramos a la lejana e idealizada Eleanor captada en evocadoras poses de musa clásica por Harry Callahan, como tampoco hallamos similitud con los intensos y poéticos retratos de Edith hechos por Emmet Gowin. Podemos decir que, más próximo a Nicholas Nixon cuando retrata a Bebe, Friedlander nos presenta a una mujer real, sin sentimentalismos y desde un profundo sentimiento de valoración y respeto.



The American Monument

Publicado en 1976, *The American Monument* es uno de los grandes proyectos y libros de fotografía del siglo xx. Segunda monografía de Friedlander, es el libro en el que por primera vez la magnitud y el vigor de su obra se ponen plenamente de manifiesto. El título suena rotundo, serio, trascendente, pero el conjunto de imágenes, tomadas en su mayoría entre 1971 y 1975, supera el estrecho margen de la fotografía documental para situarse en el campo de la expresión artística. Eugène Atget sigue siendo el guía, pero lo que hace Friedlander no son documentos, sino fotografías. Con un lenguaje propio y sobrevolando la trivialidad de los temas, aporta una nueva perspectiva de la iconografía ya familiar del arte norteamericano y, con un gesto en apariencia más espontáneo, conecta con los movimientos artísticos del momento como el pop, con cuyos integrantes comparte una nueva manera de reflexionar sobre el mundo visual de lugares comunes.

Friedlander dignifica estos sencillos monumentos con sus fotografías, pero, como ocurría en los autorretratos, incorpora la ironía y el humor, las yuxtaposiciones de ideas y objetos; estrategias ya inherentes a esta nueva mirada al mundo. Cada monumento forma parte del paisaje como un elemento más, tratado con la misma deliberada indiferencia, como lo veríamos en nuestro paso diario por ese lugar. La variedad de encuadres y puntos de vista resulta imprevisible; a veces, el monumento queda medio escondido entre los árboles o sumergido en visiones fragmentarias entre las señales y los elementos publicitarios que colman nuestras ciudades.

El paisaje norteamericano, pese a la familiaridad con él a la que hemos llegado de la mano de varias generaciones de fotógrafos, nos es un tanto ajeno, unas veces incomprensible, otras sorprendente. Y apreciamos estos monumentos no por lo que conmemoran, sino por esa visión irreverente y escéptica de la cultura estadounidense que compartimos libremente, con la misma distancia frente al tema que el propio Friedlander. Su coherencia y riesgo permanentes se dirigen a esa renovación de los modelos previos que participa en la dialéctica entre lo real y su representación.

8

0

Trabajadores

Aunque dejara de trabajar para las revistas en los años setenta, Friedlander realizó varios encargos en las décadas siguientes, y entre ellos, los dedicados al mundo de los trabajadores le interesaron especialmente. Su primer acercamiento al tema fue en 1979, cuando el Akron Art Museum le invitó a fotografiar uno de los centros industriales más importantes del país, el Ohio River Valley. El proyecto, que en 1982 se materializaría en el libro *Factory Valleys*, le llevó durante un año a viajar a Ohio y Pensilvania fotografiando los suburbios, las industrias y a los trabajadores. Ellos son los verdaderos protagonistas de las fotografías; por aparatosas que sean las máquinas que vemos parcialmente, el denso encuadre y el uso del *flash* aíslan a los personajes, cuyo tratamiento individualizado aleja este trabajo del reportaje de corte social. En este, como en los siguientes proyectos, los trabajadores permanecen ajenos al fotógrafo e irán cobrando mayor protagonismo mediante un progresivo acercamiento de la cámara.

Dos de los proyectos que siguieron a *Factory Valleys* tienen que ver con el mundo de los ordenadores. *Cray at Chippewa Falls*, aparecido como libro en 1987, fue la respuesta a un encargo del fabricante de supercomputadoras para grandes empresas Cray Research, localizado en el entorno rural en Wisconsin. De las tripas de los ordenadores pasamos a sus usuarios ante las pantallas en otro proyecto, en este caso financiado por el MIT, que invitó al fotógrafo a trabajar sobre tecnología. El último de los cinco proyectos sobre el tema del trabajo está realizado en un centro de telemárquetin en Omaha; las imágenes se desbordan ahora con primeros planos tomados con la Hasselblad que dan una apariencia imponente a las cabezas de los teleoperadores, no distraídos por ello de sus persuasivas conversaciones.

Todos estos proyectos se publicaron reunidos en el volumen *At Work*, de 2002. Las cerca de doscientas fotografías realizadas durante dieciséis años configuran un retrato lúcido y penetrante del paisaje social contemporáneo de Norteamérica; un trabajo diferente a cualquier otro de enfoque similar gracias al ingenio y la aguda percepción de su autor.

Desnudos

Si Friedlander nos sorprende en sus retratos con esa naturalidad ajena a toda convención, su actitud es aún más crítica con la tradición en el caso de los desnudos. Juega en ellos con la forma y el encuadre, pero su manera de mirar, lejos de la del *voyeur*, es directa. Tampoco las poses de las modelos son convencionales, y no encontramos atisbo alguno de erotismo. De nuevo, son imágenes que esencialmente nos invitan a mirar la creación de una imagen fotográfica que obvia los estereotipos y desmonta nuestras ideas preconcebidas a la hora de enfrentarnos a un desnudo, un territorio especialmente trillado en fotografía.

El inicio del fotógrafo en esta temática se sitúa en 1977, cuando un colega de la Rice University de Houston, donde enseñaba un semestre, invitaba a modelos a posar para sus estudiantes. Friedlander se dio cuenta pronto de que prefería fotografiarlas en el entorno cotidiano de sus casas, rodeadas de fragmentos de sus vidas que aportan una información desconcertante: lámparas, mesas, sillones o alfombras juegan un papel importante en la construcción de la imagen. La pose, el entorno, la iluminación, frecuentemente artificial, o la perspectiva son elementos a un mismo nivel que crean unas formas extrañas pero fascinantes en clara ruptura con la tradición del género. La fascinación de Friedlander por la realidad diluye toda la belleza esperada en un desnudo para hacerla aflorar en la propia creación de la imagen. Claramente, en sus desnudos no son las modelos lo único que importa; que una de ellas sea una joven Madonna, antes de ser famosa, no deja de ser una anécdota simpática.

El volumen *Nudes*, publicado en 1991, reúne quince años de trabajo sobre este tema y, bajo el título *The Nudes: A Second Look*, apareció en 2013 una revisión del mismo.

9

0

0

0

Tras más de tres décadas de uso de la Leica de 35 mm, en los años noventa Friedlander se reinventa con una nueva cámara que va a ser su leal compañera en adelante, una Hasselblad Superwide, con un negativo cuatro veces mayor que el de la anterior y una extraordinaria óptica de Zeiss que le cautivó. Encontramos los mismos temas junto a uno nuevo que será el desencadenante de este cambio, el paisaje natural. Comenzó a trabajar de manera intensa en el desierto de Sonora, en Arizona, a principios de los años noventa y, al intentar captar en profundidad la complejidad de ese intrincado lugar bajo una luz cegadora, comprobó las limitaciones de la Leica. Cuando completó este proyecto, *The Desert Seen* (1996), decidió seguir empleando esa nueva cámara que traduce de forma extraordinariamente fiel las cosas tanto en primer plano como en la distancia.

El paisaje social norteamericano ha sido el tema central de la fotografía de Friedlander y lo sigue siendo en estas últimas décadas; incluso somos más conscientes de ello ante las series que encontramos en este capítulo de la exposición, como las conocidas *America by Car* o *Sticks and Stones*: una actualización de ese paisaje que es también una recopilación de las obsesiones que comparte con nosotros desde hace tantos años: espacio natural, monumentos, reclamos publicitarios, vallas metálicas, retratos, autorretratos... Un entorno siempre cambiante y cada vez más atractivo para la Superwide en manos de Friedlander, que es capaz de sacar partido tanto de esos paisajes abrumadores de los parques nacionales estadounidenses como de los escenarios desolados que se encuentran a lo largo del país: aparcamientos, restaurantes de carretera, edificios modestos o rascacielos..., incluso los remolques de los *pickup* pueden ser un interesante depósito de objetos diversos donde meter las narices. Todo está ahí, delante de nosotros, con la misma densidad y presencia, gracias a su magistral encuadre y a la voracidad de su cámara. También los retratos adquieren una corporeidad casi escultórica ante esta nueva mirada.

La fotografía de Friedlander es, así, un profundo medidor de ese paisaje social de su país, de su identidad a veces extravagante. Lo continúa siendo en su trabajo más actual, fruto de la misma mirada inteligente y con capacidad de sorprenderse y sorprender con cada nueva imagen, enriqueciendo nuestra visión del mundo. Como comenta Nicholas Nixon en las páginas del catálogo de esta muestra: «Cuando entornas los ojos para ver una de sus imágenes, las formas, los espacios y la energía general parecen inevitables, equilibrados pero llenos de fuerza, y a menudo de alegría. Todo en sus encuadres importa. La forma eleva el tema hacia el significado».

Clínica Cleveland, Cleveland

2011

Mientras realizaba las fotografías de la serie *Tallos*, Friedlander comenzó una nueva serie de autorretratos, uno de los géneros que, pese a ser uno de los más fructíferos en su carrera, había dejado aparcado, salvo contadas excepciones (*Cañón de Chelly, Arizona, 1983*), desde que apareció su primera monografía en 1970. Su nueva mirada es menos «traviesa»; el fotógrafo abandona su anterior juego de sombras y reflejos: «Sí, no es tan ingenioso. Es otra fase. Una especie de "quería ver qué aspecto tenía..."», lo más diferente del autorretrato, estás más viejo aquí, y más autorreflexivo». Dirige la cámara sobre sí mismo como siempre, sin abandonar el humor, pero su mirada sobre la vida y la fotografía es ahora, en efecto, más fría y reflexiva. A lo largo de esta nueva serie de autorretratos, realizados ya con la Hasselblad, lo encontramos en el momento de apretar el disparador, un gesto que ha realizado tantísimas veces; pensativo frente a su sombra y la de su cámara proyectadas en la pared; despertando de nuevo en un hotel durante uno de sus constantes viajes por el país; afectuoso rememorando su vida ante antiguas fotos de carnet y recuerdos de los hijos y nietos; fijando su mirada en su siempre elegante y atractiva compañera de viaje y de vida, o en esta sorprendente imagen, recién salido de la UCI, felicitándose a sí mismo por seguir vivo o, mejor, por poder continuar registrando la riqueza visual del mundo que le rodea. Este es uno de sus últimos autorretratos; el conjunto de los anteriores se recogió en otro libro aparecido en el año 2000.



Paisajes

Aunque en las décadas anteriores Friedlander ya había realizado fotografías de paisajes y naturaleza en su país —algunas recogidas en uno de sus primeros libros, *Flowers and Trees*, 1981— y fuera él —los cerezos en flor de Japón—, no será hasta los años noventa cuando se enfrente de manera intensa al tema del paisaje. Hasta entonces había llevado al límite la capacidad descriptiva de la cámara Leica como ningún otro fotógrafo. Pero ahora le resultaba insuficiente para captar el cegador paisaje del desierto de Sonora. Friedlander se reinventa tres décadas después y prueba una nueva cámara, la Hasselblad Superwide, con unas lentes de extraordinaria definición y amplitud.

Una amplia selección de esas fotografías se publicó en 1996 bajo el título de *The Desert Seen*, un libro que incluye uno de los textos más interesantes de Friedlander sobre su obra. En él leemos: «Visto desde lejos, el desierto es tan tranquilo como cualquier otro paisaje, excepto por la luz. A medida que me acerco, el lugar se vuelve salvaje. Todo lo que se ve se mueve rápido y se agita en mil ramas, un millón de espinas que forman los bordes de la cholla, el saguaro y el ocotillo, y el mezquite y el palo verde, formando todos ellos un laberinto de un orden nuevo y más loco a cada paso, bañado en una luz que desafía toda descripción. Me pasaba casi todos los días trabajando ahí fuera y los ojos se me irritaban con la luz». Friedlander tuvo que calibrar de nuevo su estilo de impresión para acomodarse a esa luz tan brillante, casi dolorosa. La nueva cámara era capaz de traducir vívidamente la complejidad de la escena y el formato cuadrado resultaba perfecto para incluir mucho material dentro del encuadre. La alta luminosidad se intensifica con el uso del *flash* sobre un paisaje ya de por sí brillante, reforzando los detalles de las sombras y ayudando a iluminar el primer plano. El resultado fue tan fructífero que el fotógrafo seguirá utilizando esta cámara en otros temas y durante las décadas siguientes.

America By Car

America by Car, publicado en 2010, es uno de los libros y proyectos más interesantes en los últimos años de la trayectoria de Friedlander. Ya antes había fotografiado desde el coche, y tampoco era nuevo en sus imágenes el recurso del espejo retrovisor —presente en memorables fotografías de los años sesenta y setenta—, pero ahora el encuadre es mucho más amplio. Ante el salpicadero de plástico del coche de alquiler, asumimos el punto de vista del fotógrafo. Es frecuente que la imagen esté partida en dos por la estructura del vehículo: a un lado el parabrisas y al otro la ventana del conductor, como dos marcos dentro del marco de la foto; a ello se suma, dentro de la ventana, un submarco, el del espejo retrovisor, que aporta complejidad con su escena, ajena a lo que tenemos enfrente. Este sencillo esquema compositivo se repite en la mayoría de las fotografías.

Pese a la abrumadora presencia del salpicadero e interiores del coche, nuestra vista se dirige en primera instancia hacia donde iría la del conductor, y fotografía tras fotografía miramos el paisaje enmarcado. Cuando conducimos, o bien miramos por el retrovisor, o a través del parabrisas, o al salpicadero, y solo vemos eso; lo demás está ahí, flotando, pero lo intuimos más que vemos. Con la cámara que ahora emplea Friedlander, la mencionada Hasselblad Superwide, y gracias a su formato cuadrado y a su potente objetivo, la distorsión es prácticamente nula y la imagen tiene definición hasta en las esquinas, donde también se reduce considerablemente la pérdida de luz. A diferencia de nuestra visión cuando estamos realmente dentro del coche, en estas fotografías todo está simultáneamente ante nosotros, con la misma nitidez.

En su conjunto, este trabajo supone una actualización del paisaje norteamericano en la tradición de los grandes libros de fotografía del siglo xx, pero es también un recorrido por los temas de la obra de Friedlander: paisajes, monumentos, reclamos publicitarios, retratos, autorretratos... Un recorrido inagotable, variado y siempre interesante, como un brillante *collage* en el que todo tiene peso y presencia.

Western Landscapes

«El Oeste es para mí donde está el paisaje»; así se refería Lee Friedlander al paisaje del Oeste americano, donde se crió y adonde viajó en numerosas ocasiones en los años noventa y dos mil. Las cerca de doscientas fotografías del proyecto *Western Landscapes* —que tomó forma de libro en 2016— no solo manifiestan la grandeza de esos paisajes, también la devoción del fotógrafo por ellos y su extraordinaria y depurada técnica, que los hace impecables. Después del trabajo que a principios de los noventa le llevó al desierto de Sonora, donde empezó a experimentar con la cámara de medio formato, alcanza la plenitud con estos paisajes dominados por el placer de mostrar lo concreto y lo etéreo, lo más íntimo y lo más expansivo.

En este sentido, comenta Friedlander: «Eso es algo que aprendí a hacer, a tratar con el primer plano... Y ese objetivo en particular (38 mm Biogon) era muy bueno para eso. Tiene una gran profundidad de campo y te permite sacar un primer plano verdaderamente loco, lo cual me gusta. Probablemente, mi adicción al paisaje es una adicción al primer plano». Los grandes paisajistas del siglo XIX nos dejaron extraordinarias vistas de Yosemite o Yellowstone; Muybridge o Watkins desafiaron cualquier obstáculo físico y nos enseñaron esos lugares por primera vez, forzando al máximo las posibilidades de sus pesadas cámaras. Ahora, cuando la tradición del paisajismo parecía haber cerrado la puerta tras Ansel Adams, y tras su vuelta, de una manera más sobria y fría, con la mirada de los Nuevos Topógrafos (New Topographics) como Robert Adams, Friedlander desafía esa tradición que tenemos asociada a los paisajes del Oeste americano y nos ofrece en un mismo plano las majestuosas montañas conocidas y la filigrana de la vegetación próxima en una increíble promiscuidad de planos, juegos de luces y sombras, efectos de proximidad y lejanía; todo cobra nueva vida. A veces, aprehendemos la escena de un vistazo; otras, la imagen desafía nuestro ojo con un delirio de intrincadas formas que complica su lectura. La Hasselblad Superwide hace que el fotógrafo, y nosotros con él, nos situemos en el centro de la imagen, si no dentro, ante el reto de recomponer las leyes de la perspectiva.

Publicaciones

Los libros son una vía de expresión natural para Lee Friedlander. La cifra de más de cincuenta volúmenes con sus fotografías —cerca de noventa si incluimos catálogos de exposiciones y libros colectivos— publicados desde que apareció en 1969 el primero, *Work from the Same House* (con grabados de Jim Dine), da idea de su importancia. *Self Portrait*, de 1970, fue su primera monografía y el origen de la editorial Haywire Press que creó para autoeditar su obra. En 1976 publicó su tercer volumen, *The American Monument*, considerado uno de los libros de fotografía más importantes del siglo xx; en él trasciende los límites de la fotografía documental para situarse plenamente en el campo de la expresión artística. Le siguió en 1978 *Lee Friedlander: Photographs*, libro que recoge buena parte de sus obras tempranas más conocidas junto a un incipiente grupo de temas que irá desarrollando a lo largo de su carrera y que se agruparán a menudo en respectivas monografías: naturaleza, familia, retratos, pantallas de televisión, desnudos, trabajadores...

El otoño pasado apareció *Friedlander First Fifty*, una edición que recorre sus primeros cincuenta libros con reseñas de los mismos e interesantes conversaciones —entre Lee y Maria Friedlander, su hija Anna y su nieto Giancarlo— sobre su contenido y sobre cómo se originaron los proyectos. Desde entonces ya ha salido algún libro más y otros esperan en imprenta.

