

# SECUENCIA

AÑO 1 / AGOSTO

77

2

RESPONSABLES

FERNANDO LA ROSA  
MARIO MONTALBETTI

TEXTOS

## EDITORIAL

En este número presentamos un manifiesto del fotógrafo americano Paul Strand (1890-1976) escrito en el año 1923 y presentado en una conferencia ante estudiantes de fotografía. Con extraordinaria claridad establece las bases de la fotografía pura como medio de expresión en el arte. Critica duramente a aquellos fotógrafos interesados en utilizar una serie de recursos artificiosos: Proceso a la goma, pigmentaciones, lentes de foco suave, etc. muy de moda en los años veinte. Si bien estos artificios o al menos la mayoría, han desaparecido, han surgido otros procesos en la actualidad equivalentes, así como ciertos clichés en el tratamiento de ciertos temas. Tal es el caso del fotógrafo inglés D. Hamilton que ha embelesado a la mayoría con recursos mediocres, viejos, al servicio de conceptos estáticos decadentes que no aportan nada nuevo. Tales recursos fueron usados magistralmente hace casi 90 años y abandonados por ser un falso intento de parecer pintura. Quizá lo más grave que encontramos es que comienza a ser imitado. Lo verdaderamente maravilloso comienza a ser confundido con lo falsamente maravilloso. Atrás de esto está una profunda ignorancia de la tradición fotográfica. Una de las tareas que se ha propuesto Secuencia Foto-Galería es dar a conocer la verdadera tradición fotográfica a través de exposiciones, textos conferencias sobre la Historia de la Fotografía general, así como sobre la Historia de la Fotografía en el Perú. Entre nosotros ha existido una rica tradición, tradición que ha sufrido como en todas partes, serias incomprendiones. Está la tradición de aquellos fotógrafos que siguieron la moda y brillaron fugazmente en nuestro medio, munidos de una habilidad que les permitió copiar mas o menos bien, la mala fotografía que se hacía en Europa y los Estados Unidos. Y está la otra tradición, la verdaderamente buena, y que naturalmente nunca fué famosa, que se mantuvo oculta. Caso, el del fotógrafo cuzqueño Martín Chambi (1891-1974) que fué capaz de mantener su propia búsqueda, sin artificios. De él existen 16,000 negativos cuyas copias esperamos exponer por partes. Para Diciembre de este año creemos será posible una primera muestra de este gran maestro peruano.

La muestra que actualmente presentamos corresponde a Mariella Agois, fotógrafo joven que nos presenta un trabajo original, muy sugestivo y muy fotográfico, que nos podría plantear problemas de orden visual interesantes si nos acercamos al trabajo directamente, visualmente, sin usar por esta vez nuestros conceptos a priori.

## MARIELLA AGOIS: MANIFIESTO

Tengo la sensación de haberme estado buscando cada vez que fotografiaba; de haber estado buscando sin encontrarla, una Forma detrás de las múltiples formas; de querer ordenar lo que había aprendido para poder continuar en la búsqueda.

Nunca antes consideré la posibilidad de trabajar sobre un mismo tema; quizás no era el momento. Una tarde hice dos de éstas imágenes; me sorprendió ver esas formas, ver las transformaciones que podían sufrir los cuerpos en el agua y sentir que fuera de ella, las estaba sufriendo yo.

## CRONOLOGIA

- |      |   |
|------|---|
| 1956 | Nace en Lima.   |
| 1973 | Estudios Generales, U. de Lima.   |
| 1975 | Estudia fotografía con Fernando La Rosa.<br>Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes.<br>Forma parte del Grupo Imagen x 10.  |
| 1976 | Primera Exposición Colectiva en la Galería del Banco Continental, con el grupo Imagen x 10.<br>Viaja a Nueva York, USA, para seguir un curso de fotografía en "Apeiron Workshops", y luego otro curso con Charles Harbutt.<br>Viaja a Europa. |
| 1977 | Participa en Lima de un grupo de trabajo con Aaron Siskind.<br>Primera muestra individual - SECUENCIA Foto Galería.   |

Paul Strand (1890-1976)

THE ART MOTIVE IN PHOTOGRAPHY

The British Journal of Photography, Vol.70, pp.612-15.  
1923.

-----  
Una discusión sobre las ramificaciones de los métodos fotográficos en la vida moderna requiere de más tiempo y conocimiento del que dispongo. Deberá incluir todos los diversos usos al servicio de los cuales se coloca la fotografía en una civilización esencialmente industrial y científica. Algunas de las aplicaciones de la máquina, la cámara y los materiales que van con ella, son maravillosas. Mencionaré solamente algunos ejemplos como los rayos-X, la micro-fotografía, la utilización de la fotografía en astronomía, así como los varios procesos fotomecánicos que le han permitido al mundo acceder a la comunicación pictórica de una manera tan revolucionaria como cuando la imprenta hizo posible y sencilla la comunicación verbal extensiva.

De menor importancia en su relación con la vida, en tanto es menos claramente entendida, está esa otra fase de la fotografía que yo he particularmente estudiado y trabajado y a la que me circunscribiré. Me refiero al uso de los medios fotográficos como vehículos de expresión de la misma forma en que la pintura, las piedras, las palabras y los sonidos son empleados con tal propósito. Concretamente, como otro conjunto de materiales, que en las manos de unos pocos individuos que se encuentran bajo el control de la más intensa necesidad interior combinada con conocimiento, pueden convertirse en un organismo con vida propia, tal como un árbol o una montaña tienen vida propia. Digo unos cuantos individuos porque ellos, los verdaderos artistas, son generalmente tan raros entre pintores, escultores, compositores, como entre fotógrafos.

Ahora, la producción de tales organismos vivientes en términos de cualquier material, es el resultado del encuentro de dos cosas en el trabajador. Envuelve primero y sobre todo, un gran respeto y entendimiento de los materiales con los cuales él o ella deberá trabajar, y un grado de dominio sobre ellos, que es la técnica. Y segundo, aquello indefinible, el elemento vital que se une a la técnica, el elemento que relaciona al producto con la vida y debe por lo tanto ser el resultado de una profunda experiencia y sentimiento de la vida.



La técnica es la base fundamental que uno puede aprender y desarrollar si uno comienza con un respeto absoluto por los materiales que, como estudiantes de fotografía, son, una cámara y la química de la luz y otros agentes sobre metales. El elemento viviente, el plus, uno también puede desarrollarlo si está potencialmente ahí. No se puede engañar ni entregar. Su desarrollo está acondicionado por el propio sentimiento, que debe ser una manera libre de vivir. Por una manera libre de vivir yo entiendo el arduo proceso de encontrar cuáles son los propios sentimientos hacia el mundo, desenredándolos de los sentimientos e ideas de otras personas. En otras palabras, este querer ser lo que verdaderamente puede llamarse un artista es la última cosa en el mundo de qué preocuparse. O lo eres o no lo eres.

Ahora, la noción popular de artista es un asunto distinto. Esta noción utiliza la palabra para describir a cualquiera que tiene un poco de talento y habilidad, particularmente en el empleo de la pintura, y confunde este talento, la cosa más común del mundo, con la extremadamente infrecuente habilidad para usarlo colectivamente. Así, cualquiera que se lanza a pintar es un artista, y la palabra, como muchas otras que han sido utilizadas acríticamente, deja de tener significado como símbolo comunicativo.

Sin embargo, cuando uno le echa una ojeada a la historia de la fotografía, cuando miras lo que se está haciendo hoy en día en nombre de la fotografía en el libro del año de los fotógrafos pictóricos, es evidente que ésta-generalmente errónea - concepción del artista, ha sido y es principal preocupación de los fotógrafos y sus descarríos. Ellos también desean ser aceptados en educadas sociedades como artistas, así como cualquiera que pinta lo es, y entonces tratan de convertir a la fotografía en algo que no es; introducen un sentimiento pictórico. De hecho, conozco muy pocos fotógrafos cuyos trabajos no son evidencia que en el fondo preferirían pintar si supieran como hacerlo. Con frecuencia tal vez, no son conscientes de su subyugación a la idea de pintar, de la ausencia de todo respeto y entendimiento de sus medios que aquello implica y esteriliza sus trabajos. Sin embargo, ya sea por sus puntos de vista acerca de las cosas que fotografían, (más frecuentemente) acerca del manejo de cierto material no-fotográfico, ellos traicionan su endeudamiento con la pintura, generalmente una pintura de segunda. Porque el lado pa-



tético del asunto, es que la idea que los fotógrafos han tenido de la pintura es tan acrítica y rudimentaria como la noción popular del artista. Es muy clara la evidencia en sus trabajos de que no han seguido el desarrollo completo de la pintura así como no han percibido el desarrollo de su propio medio.

No tienen que creer todo lo que digo. Sólo tienen que verlo ustedes mismos. Ustedes pueden ver por sí mismos todo el pasado fotográfico, su tradición, en esa extraordinaria publicación que es Camera Work<sup>+</sup>. Porque la fotografía tiene una tradición, aunque muchos de los que hoy en día están fotografiando no son conscientes de ella. Esta es por lo menos una de las razones por las que son víctimas de las debilidades y falsas concepciones de esa tradición y son incapaces de clarificar o añadir una jota en su desarrollo. Así que, si quieres fotografiar y no estás viviendo en una isla, observen ésta tradición críticamente; averiguen que ha significado la fotografía para otra gente; donde es que sus trabajos han fallado o no averiguen si pueden colgar una fotografía en la misma pared que un grabado de Durero, una pintura de Rubens o inclusive Corot, sin que la fotografía se haga pedazos. Porque esta es la prueba, no del Arte, sino de la vitalidad.

Mi propio examen de la tradición fotográfica me ha revelado, y creo que puede demostrarse, que son muy pocas las fotografías que pasan la prueba. Y no la pasarán porque, a pesar de que muchos trabajos son el resultado de un sentimiento sensible por la vida, están basados en esa falsa concepción fundamental de que los medios fotográficos son un atajo para llegar a la pintura. Pero desde el punto de vista de la genuina y entusiasta experimentación, aún por el camino errado, estos trabajos tendrán una gran importancia histórica y serán invalorable para el estudiante. Las copias de goma de los alemanes, Henneberg, Watzek, los Hofmeisters y Kuhn, y aquellas de Steichen, no aparecerán más. Nadie estará deseoso de emplear su tiempo y energía o tener la convicción necesaria para producir esas cosas. Y es cuando uno encuentra hoy en día que fotogra-

<sup>+</sup>Camera Work.- Revista publicada por Alfred Stieglitz (fotógrafo norteamericano 1864-1946) entre los años 1903 al 1917.

grafos por todo el mundo, en Inglaterra, Bélgica, Alemania y aún en este país (Estados Unidos) continúan avanzando como si nada hubiera pasado, usando éste y aquél proceso manipulativo sin ni siquiera una milésima de la intensidad o habilidad con las que sus predecesores trabajaban, que tales trabajos dejan de tener significado y se vuelven meramente absurdos.

Detengámonos un momento antes de seguir discutiendo el pasado y presente fotográfico, para determinar cuales son los materiales de la fotografía; que pueden hacer cuando no se pervierten. Tenemos una cámara, una máquina que la ciencia ha puesto en nuestras manos. Con su así llamado ojo muerto, la representación de objetos puede ser registrada sobre una emulsión sensitiva. De este negativo se puede obtener un positivo (una copia) que sin interferencia manual extrínseca registrará una escala de valores tonales en blanco y negro más allá del poder de la mano o del ojo humanos. También puede registrar la diferenciación de la textura de objetos tal como no podría hacerlo la mano del hombre. Más aún, un lente ópticamente corregido puede trazar una línea que, siendo distinta de una línea hecha con la mano, digamos una línea de Ingrés, por ejemplo, puede ser sin embargo igualmente sutil y forzada. Estas, las formas de los objetos, sus relativos valores cromáticos, texturas y trazos, son los instrumentos estrictamente fotográficos de tu orquesta. Esto es lo que el fotógrafo tiene que aprender a entender, controlar y armonizar. Pero la cámara no puede evadir los objetos que tiene frente a ella. Y menos el fotógrafo. El puede escoger estos objetos, ordenarlos, y excluirllos, antes de la exposición. Este es su problema, estos instrumentos expresivos que le permiten solucionarlo. Pero cuando selecciona el momento, la luz, los objetos, debe ser fiel a ellos. Si incluyen su espacio un pedazo de césped, éste debe sentirse como la cosa viviente que es, y como tal debe ser registrada. Debe tomar su propio pero no menos, importante lugar como forma y como textura, en relación a la montaña, árbol o lo que se halla incluido. Uno debe usar y controlar la objetividad a través de la fotografía porque uno no puede evadirse utilizando métodos no fotográficos.

La fotografía así entendida y concebida recién comienza a emerger, recién comienza a ser usada conscientemente como un medio de expresión. En aquellas otras fases del método fotográfico que he mencionado, esto es, registros científicos y similares, ha existido al menos, tal vez por necesidad, muy poco de ese entendimiento o control de las cualidades puramente fotográficas. Por eso he dicho que estas otras fases estaban mas cerca a la verdad que todo el así llamado pictorialismo, especialmente ese pictorialismo no original y no experimental que actualmente llena salones y libros del año.

Comparado con la así llamada fotografía pictórica que no es sino una evasión, toda hecha en nombre del arte y dios sabe que; en el National Geographic Magazine, un simple registro, una reproducción de una pintura o una fotografía aérea son imágenes no contaminadas pero chatas. Estas son honestas, directas, y a veces nutridas de belleza, aunque sin intención. Un simple registro. Bueno, no son tan simples de hacer, como muchos de los fotógrafos pictóricos lo encontrarían si arrojaran sus óleos pigmentados y sus lentes de focos suaves, ambos de los cuales cubren una multitud de pecados, mucha ausencia de conocimientos y una técnica pobre. En realidad no lo encubre para cualquiera que vea. Todos estos procesos son los peores enemigos, no de la fotografía, que puede vindicarse a sí misma fácil y naturalmente, sino de los fotógrafos. Todo el pasado y presente de la fotografía, con pocas excepciones, ha sido debilitado y esterilizado por el uso de éstas cosas. Sin embargo, recuerden que en el pasado éstos métodos extrínsecos, eran necesarios como parte de la experimentación y clarificación fotográficas. Pero hoy día ya no hay excusa para su continuo uso. Hombres como Kuhn y Steichen, que fueron maestros de la manipulación y difuminación abandonaron ellos mismos ésta interferencia, porque descubrieron que el resultado era una mezcla sin sentido, no era pintura, y ciertamente no era fotografía. Estos procesos no tienen nada que hacer con fotografía, nada que hacer con pintura, son un producto de una falsa concepción de ambas. Introducen una sensación de pintura. Al introducir las texturas pigmentosas uno mata la extraordinaria diferenciación de texturas posibles sólo en fotografía.



Y uno destruye la sutileza de las tonalidades. Con el foco suave uno destruye la solidez de las formas, y la línea difusa ya no es más una línea, porque una línea significativa, ésto es, una línea que realmente tiene una intensidad rítmica emocional no vibra lateralmente sino hacia atrás en una tercera dimensión. Como se ve, no es una cuestión de fotografía pura odirecta desde un punto de vista moral. Simplemente que los resultados físicos, demostrables de los usos de métodos no-fotográficos, no satisfacen, no viven, por las razones que he mencionado.

La fotografía, su filosofía, por así decirlo, recién comienza a emerger con el trabajo de un hombre, Alfred Stieglitz, de quien hablaré luego.

Si los fotógrafos hubieran estudiado pintura, esto es toda la pintura, críticamente como un proceso, sino se hubieran contentado con los aspectos superficiales de Whistler, Grabados Japoneses, los trabajos inferiores de paisajistas alemanes o ingleses, Corot, etc, hubieran podido descubrir que la solidez de las formas, la diferenciación de las texturas, el trazo y el color son usados como instrumentos significativos en todos los supremos logros de la pintura. Ninguna de las pinturas recién referidas entran en esa categoría. Los Fotógrafos como ya he dicho antes, han sido antes, han sido influenciados por y han buscado imitar ya sea consciente o inconscientemente las obras de pintores inferiores. Las obras de Rubens, Miguel Angel, El Greco, Cezanne, Renoir, Marin, Picasso, o Matisse no pueden ser tan fácilmente trasladadas a fotografías, por la simple razón de que ellos han utilizado su medio tan puramente, han construido tanto en sus cualidades inherentes, que una intromisión es casi imposible. Y ya se ha demostrado hoy en día que una fotografía construida sobre las cualidades básicas de la fotografía no puede ser imitada en ninguna forma por ningún pintor. Es algo con un carácter tan inalienablemente propio y con unas cualidades expresivas tan especiales, como cualquier producto plenamente realizado por otros medios artísticos.

La no inteligencia de los fotógrafos actuales, es decir de los así llamados fotógrafos pictóricos, descansa en el hecho de que ellos no han descubierto las cualidades del pasado, ya sea a tra-

vés del trabajo. Ellos no ven lo que está sucediendo o lo que ha sucedido, porque ellos no conocen su propia tradición. Esto se prueba por el continuo uso pueril que hacen de los métodos no-fotográficos que he mencionado, lo cual es evidencia de que siguen dominados por una rudimentaria y acrítica concepción de la pintura, y ellos ven en este mal cocido producto semi-fotográfico, un atajo hacia lo que ellos consideran lo que es la pintura y hacia el reconocimiento de ellos mismos como artistas. Pero sobre todo la falta de conocimiento de su propia tradición, se prueba por el hecho de que miles de números de "Camera Work" descansan ociosos hoy en los sótanos de almacenamiento.

Estos excelentes libros, que contienen el único registro completo del desarrollo de la fotografía y de su relación con otras fases de la vida, han sido abandonados. Los fotógrafos no tienen otro acceso a su propia tradición, que el trabajo experimental del pasado. Por que mientras el pintor puede conocer por sí mismo el desarrollo y los logros pasados de su medio, éste no es el caso para un fotógrafo interesado.

El ser humano parece incapacitado por alguna razón para aprender ya sea de los equívocos o de la sabiduría del pasado. Entonces la guerra. Pero sin embargo existen leyes a las cuales debe adecuarse o morir. Siendo la fotografía una manifestación de la vida, también está sujeta a tales leyes. Entiendo por leyes aquellas fuerzas que controlan la cualidad de las cosas, aquello que hace imposible que un olmo dé peras. Bueno, eso es lo que los fotógrafos han tratado que la fotografía haga - peras del olmo-, y usualmente peras viejas. No me interesa como fotograffen - usen el lavadero de la cocina si lo necesitan, pero si el producto no es fiel a las leyes de la fotografía, esto es, si no está basado en las cualidades inherentes que he mencionado, habrán producido algo que no será ni una nuez ni una pera, algo que está muerto. Evidentemente, esto no quiere decir que si hacen lo que se ha llamado una fotografía pura, habrán entonces, automáticamente creado un organismo viviente; pero al menos habrán hecho un trabajo honesto, algo que les puede dar el placer de la habilidad en el oficio.

Y si pueden averiguar algo sobre las leyes de vuestro propio desarrollo y visión, así como aquellas de la fotografía, podrán re

lacionar las dos, o crear un objeto que tenga vida propia el que trasciende la mera habilidad.

Este es un largo camino y, debiendo ser éste vuestro camino, nadie puede enseñárselos o encontrarlos para ustedes. No hay atajos, no hay reglas. Quizás ustedes dirán: pero y qué del diseño y la composición, o hablando en la jerga del pintor, organización y forma significativa? Mi respuesta es que éstas son palabras que, al ser formuladas, significan, como regla, cosas absolutamente muertas. Esto quiere decir que un verdadero creador encuentra la forma única en que se reviste sus sentimientos e ideas. Si trabaja en un medio gráfico, debe encontrar la manera de simplificar la expresión y eliminar todo lo irrelevante. Toda parte de su imagen, sea la pintura, un aguafuerte o una fotografía, debe ser significativa y referida a todas las demás partes. Esto él lo hace natural e inevitablemente, al utilizar las cualidades reales de su medio, en la relación que tienen con su propia experiencia vital. Y, cuando ha terminado este hecho trascendente, después de un arduo trabajo, experimentación y muchas equivocaciones, es entonces que la crítica y los profesores, etc., aparecen en escena, generalmente 15 o 20 años después que el individuo ha muerto; y deducen de su trabajo reglas de composición y diseño. Luego, la escuela aumenta, así como también la imitación académica, hasta que, otro individuo llega y -también- natural e inevitablemente, rompe todas las reglas que los críticos y profesores han atado tan impecablemente con lazos azules. Y así continúa. En otras palabras, composición, diseño, etc., no pueden ser fijados por reglas, no son en sí mismos una estática receta con la que ustedes pueden hacer una fotografía o cualquier cosa que tenga significado. Son, únicamente, el modo de síntesis y simplificación que individuos creativos han encontrado por sí mismos. Si ustedes tienen algo que decir sobre la vida, deben también encontrar un modo de decirlo claramente. Y si alcanzan esta claridad en ambas - la percepción y la habilidad- para registrarla, habrán creado una composición propia, un tipo de diseño propio, personal, relacionado a los de otros, pero siempre propio. Lo que quiero señalar es que no existe El camino; solamente existe, para cada individuo, su camino, el que en el último análisis cada uno debe encontrar por sí mismo, en la fotografía y en la vida. En reali-



dad, vuestra fotografía es un registro de vuestra propia vida, para cualquiera que sabe realmente mirar. Ustedes pueden observar y ser afectados por los caminos tomados por otros, incluso pueden usarlos para encontrar el de ustedes; pero, eventualmente tendrán que liberarse de ellos. Esto es lo que Nietzsche quiso decir cuando declaró: "Acabo de leer a Schopenhauer; ahora debo deshacerme de él". Sabía qué traicioneros pueden ser los caminos de los otros, particularmente aquellos que tienen el vigor conferido por una experiencia profunda, si los dejan entrometerse entre Uds. y vuestra propia visión. Así que les digo, que composición y diseño no significan nada a no ser que sean moldes hechos por Uds. mismos, en los que puedan vaciar vuestro propio contenido; y, esto solo lo pueden lograr a base de dominar y respetar sus propios materiales. En otras palabras, aprenden su oficio, y en el quehacer encontrarán su camino, si tienen algo que decir. Los viejos maestros eran primero artesanos, algunos de ellos artistas después. Ahora este análisis de la fotografía y de los fotógrafos no es una teoría, sino que se deriva de mi propia experiencia como trabajador y, más que eso todavía, está basado en los logros concretos de D.O.Hill, que fotografiaba en 1843, y de Alfred Stieglitz cuyo trabajo de hoy es el resultado de 35 años de experimentación. La obra de estos dos hombres: Hill, el fotógrafo primitivo y Stieglitz, líder en la lucha para establecer la fotografía, (no los fotógrafos), se destacan nítidamente sobre la de todos los demás. Engloba, en mi opinión, las únicas dos expresiones fotográficas plenamente realizadas hasta ahora y constituye un comentario crítico sobre las concepciones erróneas del pasado intermediario y la esterilidad del presente. La obra de ambos rechaza cualquier intento de pintar, ya en cuanto a sentimiento o manipulación.

La psicología de Hill es interesante; el mismo era pintor, miembro de la Real Academia Escocesa, Una de sus comisiones fue la de hacer un cuadro en que tenía que pintar a más de un centenar de las figuras notables de la época, cuyos retratos debían poder ser identificados. Había oído hablar del recientemente inventado proceso de la fotografía y se le ocurrió que podría serle de considerable ayuda para su cuadro. Empezó a experimentar con una cámara rudimentaria y lentes, con negativos de papel y expo-

siciones al sol de 5 a 6 minutos; esto ejerció tal fascinación sobre él, que descuidó su pintura. Trabajó durante tres años con la fotografía y, finalmente, cuando su esposa y amigos le dijeron que estaba perdiendo su tiempo, como artista, creándole un complejo de culpa, la dejó, -hasta donde sabemos- nunca más volvió a fotografiar. En otras palabras, cuando Hill fotografiaba, no pensaba en pintar. No estaba tratando de convertir la fotografía en pintura, ni, siquiera, en convertirla en su equivalente. Partiendo de la idea de usar la fotografía como un medio, ésta lo fascinó de tal manera que pronto fué un fin en sí misma. Los resultados de su experimentación revelan, por tanto, una cierta rectitud, una cualidad de percepción que, junto con el extraordinario sentimiento de Hill hacia las personas que fotografiaba, ha hecho su obra insuperable hasta el día de hoy. Y esto, sépalo bien, a pesar de lo rudimentario de los materiales con los que debía trabajar, las largas exposiciones, etc. y a pesar del hecho de que George Eastman no estaba allí para decirle a Hill, que todo lo que tenía que hacer era apretar el botón y que él (Eastman), haría el resto. No estaba tratando de pintar con la fotografía); más aún, es interesante notar que su pintura, en la que se hallaba constreñido por los patrones académicos de la época, se ha perdido en la oscuridad. Su fotografía, en la que se encontraba realmente libre, vive. La obra de Stieglitz, desde los primeros ejemplos -dados 35 años atrás hasta las cosas sorprendentes que hoy está haciendo, aún en grado más marcado, esta notable ausencia de toda interferencia con las auténticas cualidades de la fotografía. No existe ni el menor asomo de sentimiento pictórico ni la evidencia de hacer pintura. Años atrás, cuando era estudiante en Alemania, los pintores que vieron sus fotografías, a menudo le decían: "Claro está que esto no es Arte, pero nos gustaría pintar del modo que usted fotografía". Su respuesta era: "No sé nada sobre Arte, pero por una u otra razón, nunca he querido fotografiar del modo que ustedes pintan". Ahí tienen ustedes una exposición completa de la diferencia entre la actitud de Stieglitz hacia la fotografía, y la de, prácticamente, todo otro fotógrafo. Y está evidente ahí en sus trabajos, desde el primero hasta el último. Desde el comienzo, Stieglitz aceptó la máquina

fotográfica, intuitivamente encontró en ella algo que era parte de sí mismo, y la amó. Y esto es el pre-requisito de cualquier manifestación fotográfica vital, para cualquiera.

No deseo discutir al detalle este trabajo de Stieglitz, ya que una nueva exhibición de sus más recientes fotografías se inaugura el 1° de abril (1923), en las Galerías Anderson. Vayan y mírenla. Stieglitz ha ido más lejos que Hill. Su obra es muy consciente; es el resultado de muchos años de experimentación intensiva. Cada instrumento, forma, textura, línea é , incluso, copia de color, es traído al juego, subyugado a través de la máquina, con el único propósito de la expresión. Adviertan como se percibe y rinde cuenta de todo objeto, de toda brizna de yerba, la plena aceptación y uso del objeto en frente de ello. Adviertan, también, que la dimensión y forma de sus montajes devienen parte de la expresión.

Observen, además cómo ha usado la solarización; cómo, siendo en realidad un defecto, lo ha usado conscientemente como virtud y ha hecho el negativo con ello en mente. Esto sería uso realmente creativo del material, perfectamente legítimo, perfectamente fotográfico.

En otras palabras, vayan y vean lo que la fotografía realmente es; qué es lo que puede registrar en manos de alguien que ha trabajado con profundo respeto e inteligencia, que ha vivido la vida con igual profundidad, sin teorías. Stieglitz luchó por años para darle a otros una oportunidad para trabajar y evolucionar, y aún está luchando. Los fotógrafos fallaron. No evolucionaron, no crecieron. Stieglitz ha hecho por la fotografía lo que ellos no han podido hacer. La ha sacado del reino de las concepciones erróneas y de las promesas y la ha convertido en realización.

En su exhibición, dos años atrás, descartó la cuestión de si la fotografía es arte o no, al no tener importancia para él, como lo hiciera 35 años atrás. Exactamente, porque nadie sabe -y, en particular, aquellos que tienen la pretensión de tal conocimiento - lo que es el Arte, o Dios o todas las demás abstracciones. Hay algunos pocos, sin embargo, que saben lo que es la fotografía y lo que es la pintura. Saben que hay tanta pintura que es mala fotografía, así como la mayor parte de la fotografía es mala pintura. Mejor dicho, tienen cierta noción entre la diferencia entre lo que es genuino y vivo, y lo que es falso y muerto.



Para concluir, como estudiante de fotografía, les diré esto: Antes de que dediquen su tiempo - y habrán de dedicarlo mucho - a la fotografía, descubran dentro de ustedes mismos cuánto les significa. Descubran, primero, que es lo que esta máquina y es tos implementos pueden hacer sin interferencia alguna, excepto vuestra propia visión. Fotografién un árbol, una mesa, cualquier cosa vieja; háganlo una y otra vez, bajo diferentes condi ciones de luz. Observen lo que su negativo registra. Descubran lo que sus papeles, cloruro, bromuro, paladio, y los diferentes grados de éstos, registran; que variedades en el color pueden conseguir con diferentes reveladores, y cómo estas variaciones afectan la expresión de sus impresiones.

Experimenten con montajes para saber de que forma y tamaño van a hacer la fotografía. El campo es ilimitado, inagotable, sin siquiera tener la necesidad, alguna vez, de salirse de las fron teras naturales del medio. En resumen, trabajen, experimenten, y olvídense del arte, pictorialismo, y otras frases sin importancia, con mayor o menor carencia de significado. Observen el "Camera Work". Mirenla, críticamente; miren al menos, lo que los fotografos han hecho. Miren con la misma crítica lo que se está haciendo y lo que ustedes están haciendo. Miren las pintu ras, si lo desean, pero todo el procedimiento, de su desarrollo. Algunos han afirmado que los retratos de Stieglitz eran tan nota bles, debido a que hipnotizaban a la gente. Vayan y vean que ha hecho él con las nubes; averiguen si su poder hipnótico se ex tiende a los elementos.

Miren por todas partes. Lleguen hasta el significado que las co sas tengan para ustedes; asimilen lo que puedan y desháganse del resto. Sobre todo, observen las cosas que los rodean, el mundo inmediato que los circunda. Si ustedes son vitales, les signifi cará algo, y si le dan la debida importancia a la fotografía y saben como emplearla, querrán fotografiar ese significado. Si permiten que la visión de otros se interponga entre el mundo y ustedes, conseguirán algo tan extremadamente común y barato como la fotografía pictórica. Pero si mantienen clara esta visión, podrán hacer algo al cual se le pueda llamar fotografía, y algo que además tiene vida propia. Para lograr esto no hay atajos, no hay fórmulas, no hay reglas excepto las de sus propias vidas.

Es necesario sin embargo, un agudo autocriticismo, coraje y empeño. Pero, primero, tienen que aprender a fotografiar. Para mí, solamente este hecho, ya constituye una problemática constante.

Nuestro agradecimiento a las personas y entidades comerciales, que con su aporte económico han contribuido a mantener un ideal en fotografía.

#### SOCIOS PROTECTORES

Jorge Gruenberg	TTX S. A.
Fernando de Trazegnies	Volvo del Perú S. A.
Enrique Normand S.	Banco Continental
Florentina R. de Banchemo	Barmine S. A.
Fernando La Rosa A.	Hidrostral S. A.
Claude Dietrich	Grupo Svires (Vadus) S.A.
Manuel Salazar Muñoz	Scala S. A.
Editoriales Unidas S. A.	Vitivinícola Tacama Neg. Ind. S.A.
Standard Sales & Service S. A.	Leche Gloria S. A.
Olivetti Peruana S. A.	Nicolini Hnos. S. A.
Backus & Johnston S. A.	Línea S. A.
Tay Agentes de Seguros S. A.	OYSSA
Centralum S. A.	CARENA

#### PROXIMA INAUGURACION:

Edward Ranney / Septiembre 77