

Eugéne Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista.

Teresa Montiel Alvarez.

Cita:

Teresa Montiel Alvarez (2014). *Eugéne Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista*. *IBERIAN Revista de Historia*, 9, 75-91.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwtN/r8m>

EUGENE ATGET, EL FOTOGRAFO QUE SOLO QUERÍA SER DOCUMENTALISTA

*Teresa Montiel Álvarez
Graduada en Historia del Arte*

RESUMEN

Uno de los fotógrafos más importantes de principios de siglo, consigue sin pretenderlo, convertirse involuntariamente en artista cuando en realidad él solo se consideraba un documentalista de la ciudad de París. La irrupción de los surrealistas en la escena artística, entre ellos Man Ray, hace que se inspiren para sus creaciones en la obra del viejo fotógrafo que en sus últimos años de vida se vio transformado en musa de las creaciones del nuevo movimiento artístico.

Palabras Clave:

Eugene Atget, Man Ray, Charles Marville, Ruinas, Surrealismo, Fotografía, París.

ABSTRACT

One of the most important photographers of beginning of century, obtains without claiming it, to turn involuntarily into artist when actually alone he was considered to be a documentary maker of the city of Paris. The irruption of the surrealistic ones in the artistic scene, between them Man Ray, does that they inspire for his creations by the work of the old photographer who in his last years of life met transformed into muse of the creations of the new artistic movement.

Key words:

Eugene Atget, Man Ray, Charles Marville, Ruins, Surrealism, Photography, París.

Entrada en escena rechazo y adopción

Tal y como dijo H.M. Abrams en su libro “El espejo y la lámpara” la diferencia entre los autores clásicos y los modernos se puede entender a través de la metáfora del espejo y la lámpara ¹, hasta la llegada de los románticos a la literatura, las artes eran un espejo donde se reflejaba el mundo real, una mimesis, pero con los románticos la luz surge del interior del autor para iluminar de manera selectiva, el espejo duplica, copia, la luz se utiliza a voluntad, lo que no quiera que quede a la vista se oculta, de este modo será el artista quien realiza las reflexiones de manera que se hará sensible lo inteligible a la vez que entendible libre del lastre del reflejo exacto aunque de esta forma veamos más cosas pero de manera menos objetiva.

¹ Abrams, H.M, “El espejo y la lámpara”, p. 81.

El arte de la luz como se llamó a la fotografía tuvo una respuesta entusiasta en el público aunque Paul Delaroche en 1839 después de ver la primera exposición fotográfica se lamentaría creyendo que la pintura había muerto, el fotógrafo invade el espacio del pintor reflejando lo que ve pero sin los instrumentos tradicionales e invade el espacio del espejo en lo que se tarda hacer clic, la fotografía es la imitación perfecta y objetiva y aunque considerada la hermana fea de la pintura, representa una amenaza para el pintor canónico aunque éste conserve la ventaja del uso del color de momento.

Evidentemente la respuesta del público no pudo ser más entusiasta, en un momento en que la burguesía pujante entraba en la esfera del lujo y lo novedoso, la nueva diversión era hacerse retratos, más fidedignos que la pintura y más baratos. Estos retratos evolucionarán de la mano de Disderí en respuesta a los ataques que Baudelaire o Gautier lanzaron hacia el nuevo arte. Disderí defenderá desde el bando de los fotógrafos academicistas una fotografía donde el fiel retrato queda desdibujado envuelto en atrezos representativos del oficio del retratado, creando ambientes pictóricos añadiendo decoraciones, temas y géneros que necesitaban de un trabajo previo lo que disminuía lo mecánico a favor de lo artístico y que se dirigía hacia una mimesis del propio academicismo pictórico, un uróboros en suma.

Esta evolución de la fotografía en pos de una artisticidad no convencen a Baudelaire que ya en el salón de 1846 declaraba lo siguiente por boca del poeta Heinrich Heine:

*“En cuestión de arte, soy sobrenaturalista. No creo que el artista pueda hallar en la naturaleza todos sus tipos, sino que los más destacables le son revelados por su alma, al igual que el simbolismo innato de las ideas innatas, y al mismo tiempo.”*²

Lo que la fotografía ofrecía era algo más nítido que lo que la pintura podría ofrecer, era la literalidad de la naturaleza y no la imitación, en “El público Moderno y la fotografía” Baudelaire era partidario del nuevo invento pero como complemento, ayuda o apoyo a las artes, pero hasta ahí, darle el estatus de arte y la popularización que estaba alcanzando entre el público iba a suponer la suplantación del arte puro hasta su corrupción, el refugio como él decía de vagos e ineptos pintores que no habían podido llegar hasta la excelencia con su talento y quedaban a mitad de camino fotografiando sin llegar a crear. Un aparato al alcance de cualquiera haría desaparecer el genio falsificando lo artístico y la creatividad del artista, pero cuando ya la fotografía fue capaz de mostrar la similitud de lo vivo demostró lo imperfecto de la apariencia física, entonces la impostura de ¿quién partía? ¿del fotógrafo que se hacía pasar por pintor o del pintor que mejoraba la realidad?:

*“Tratar de sorprender con medios de asombro ajenos al arte en cuestión es el gran recurso de las gentes que no son naturalmente pintores”*³

Según sus detractores este era el gran problema de lo literal de la fotografía, la limitación de la creatividad del fotógrafo ya que en el proceso de creación su papel es secundario, era un mero espectador a la espera de que la máquina hiciese su trabajo, como

² BAUDELAIRE, Charles, Salón de 1846, Cap. III.

³ BAUDELAIRE, Charles, “Salón de 1859, Cartas al Sr. Director de la Revue Francaise, Cap. II, “El público moderno y la fotografía” en “Salones y otros escritos sobre arte”, p. 231.

bien reflejó Daumier en su irónico grabado “La patience est la vertu des ânes”, casi con resignación ante la espera.



En 1859 el Salón incluyó a la fotografía en la convocatoria de ese año, al ser la Exposición de Bellas Artes referencia obligada del arte del momento, funcionó como trampolín donde comenzaron los debates sobre donde encuadrar a la fotografía, el público estaba de su parte, pero la crítica y artistas debían asimilar que por un lado la oferta de ese año era inane en cuanto a inspiración, la pintura ofertada ni colmaba las expectativas ni los autores eran relevantes, la ausencia de grandes nombres era patente y el paralelismo arte-sociedad decadentes ambas para unos y decepcionantes para otros era alarmantes, se intuía un fin en el arte, un agotamiento en las formas y temas pero por otro la presencia de la fotografía en un terreno cuasi sagrado hizo que se la mirase, si no de reojo, que se apreciase el descubrimiento como un adelanto científico de su tiempo expuesto en un rincón del Salón, para unos era una ventaja que estuviese apartada de las obras pictóricas para que el público no comparase y así notar las limitaciones de color y aspecto mortecino de la fotografía, para otros el estar cerca de verdadero arte podría catapultarla de alguna manera a algo parecido al arte, para otros el que la exposición fotográfica fuese de manera independiente en una sala a parte, la dejaba dentro de su extraña esfera creativa a salvo de ataque malintencionado de los críticos. La cuestión que se planteaba era qué hacer con algo similar a un “bicho raro” artístico, ¿qué lugar darle?, ¿era realmente una forma arribista de expresión artística?, ¿era la fotografía y su aceptación por el público la respuesta al declive del arte, a la pérdida del gusto y el deterioro del arte occidental?. Se le reconocieron a la fotografía valores funcionales como instrumento práctico incluso de conocimiento, pero su verdadero lugar era como predicaba Baudelaire el de ser “la sierva de las artes” lo que la imprenta era a la escritura, un ejercicio de memoria para científicos y viajeros, pero nada más⁴.

Teorías a parte de lo que los críticos querían hacer ver, la fotografía a partir del último cuarto de siglo se hermanó con los pintores y la relación se hizo más estrecha. Mientras tanto, los artistas que veían un tanto usurpado su campo rechazaron en general la pretensión de la fotografía que venía invadiendo su territorio sobre todo en el ámbito del retrato, además en 1862 la polémica que suscitó la decisión judicial de que la autoría de un fotógrafo del que se tomó una imagen para realizar una pintura, estaba por encima de la pintura misma que el artista utilizó para su cuadro hizo que un grupo de pintores encabezados por Ingres firmasen un manifiesto protesta ante este hecho, lo que la mayoría reivindicaba era la negación de una operación manual respecto a la creación de una obra

⁴ BAUDELAIRE, Charles, “El público moderno y la fotografía” en “Curiosidades estéticas” p 251

de arte, para los artistas la fotografía simplemente era un documento en el que basarse, un boceto de su futura obra, pero por otro lado fue defendida por algunos autores como Delacroix que dentro de su discurso artístico siendo un pintor romántico en cuanto la imitación de la naturaleza debía ser algo más que la plasmación de lo exterior - a pesar de coincidir en esto con los postulados del realismo, que precisamente rechazaba por ser una escrupulosa representación de la realidad-, por lo que había que complementar esta representación con la imaginación, pilar fundamental de cualquier pintor.

Aun así había una querencia y rechazo a partes iguales al enfrentarse al nuevo invento y como hombre romántico seguía en el fondo la repulsa por la industria y las máquinas que no representaban el progreso si no que lo enterraban y provocaban su decadencia. La idea subyacente por la que se resistían los artistas a la fotografía era la siempre temida realidad exacta, lo real es tan imperfecto que la fotografía lo demuestra y ese testimonio de realidad con sus defectos es lo que el pintor no puede asumir como arte, puede basarse en lo defectuoso para transformarlo en bello que es lo que al fin y al cabo persigue la imitación de la naturaleza.

La llegada del movimiento realista y su interés en captar lo real y presente hizo que la fotografía fuese vista de otra manera por ciertos sectores, Proudhon fue un defensor de la fotografía al poner al fotógrafo al mismo nivel que el pintor puesto que ambos debía representar un tema a la vez que lo idealizaban, lo mismo ocurría con los pintores impresionistas y su obsesión por captar lo transitorio, la impresión del momento exacto una y otra vez, el paralelismo con lo instantáneo de la fotografía es claro, y aunque no hay muchas referencias escritas sobre la teorización de ésta impresión, es evidente que la esencia de lo fotográfico está claramente interiorizado en la mecánica del autor, es patente cómo en el caso de Degas que su concepto de representación de lo fugaz del movimiento cambió al conocer los experimento de los trabajo de Muybridge cambiando la manera de representación del movimiento, la fotografía será finalmente la memoria artificial del artista.

Aquí podría comenzarse a tener en cuenta la artísticidad y la documentalidad de la fotografía, la disposición formal y lo que posteriormente será su destino tienen su origen en la esencia testimonial de lo fotografiado, no están tan alejados el arte y el documento, el documento es una forma de arte y es innato a lo artístico y esto último se alimenta de él, es evidente que la captación de la realidad tiene en si misma a la creatividad como inspiración pero será el receptor de la misma, el pintor en su reinterpretación y el público final quienes decidan la capacidad real de lo artístico de la fotografía.

Las ruinas violentas

A pesar de polémicas encendidas, de adoptar la fotografía como una nueva forma de arte, o de adaptar las posibilidades que el nuevo invento proporcionaba a los artistas, el documento como tal que la imagen proporcionaba fue adoptado por un sector fuera de lo artístico, las valiosas posibilidades que se vieron en la toma de imágenes no se dejaron escapar ya que la rapidez e imparcialidad que proporcionaba la fotografía no se podía comparar a ninguna otra forma de testimonio gráfico. Charles Marville fue nombrado en 1865 fotógrafo oficial de la ciudad de París para documentar los antiguos barrios de la ciudad parisiense antes de ser derribados por el Plan Haussmann, a través de más de cuatrocientas fotografías “el álbum del viejo París” quedó como un testimonio gráfico de

la evolución de una ciudad que se sacudía lo insalubre de sus ruinas para evolucionar hacia una ciudad moderna, preservar el recuerdo de lo que había sido el viejo París, el antes y después que conformaba la topografía de la ciudad, al igual que la documentación realizada en las restauraciones idealizadas que Violet le Duc hizo en los edificios históricos del París medieval ⁵.

Criticado por unos y apoyado por otros el Plan Haussmann pretendía modernizar una ciudad a base de destrucción de arrabales y con ello se creó una forma de neoruina, de hecho Haussmann se denominó así mismo artista-demoledor ⁶. A diferencia de la ruina admirada por románticos y recreada por Friedrich de un modo místico, los derribos de los edificios van conformando una ruina artificial deprimente, quedan expuestas estas ruinas como si de una autopsia se tratase, de un acto casi violento, desmenuzar el contendor y en muchos casos el hacinador de personas de una manera desoladora. Théophile Gautier es mencionado por Benjamin en su obra “Los pasajes” con una acertada reflexión en cuanto a la ruina violenta al paralelismo de ver la decadencia provocada del edificio frente a las inventadas arquitecturas de Piranesi.

“Altas murallas rayadas con orín por tubos de derribadas chimeneas, descubren, como se ve en la sección de un típico plano arquitectónico, el misterio de las distribuciones interiores. [...] Es un espectáculo curioso ver las casas abiertas con sus suelos colgando del abismo, donde el papel pintado de colores brillantes o con flores aún marca la forma de los cuartos, cuyas fragmentarias escaleras no conducen ya a parte alguna; con cavas reveladas a la luz, con extraños escombros y ruinas violentas; salvo por su tono ennegrecido, uno casi creería contemplar esos derrumbados edificios y arquitecturas siempre inhabitables que Piranesi, con buril enfebrecido, nos fue esbozando en sus aguafuertes.” ⁷



Friedrich



Piranesi

Este desarrollo de las ruinas violentas casi premeditadas que rompen la estética del habitáculo donde antes había vida, aunque miserable, ya no van a partir de la racionalidad y la emotividad de la ruina clásica o de la ruina imaginada, lo sublime de la ruina ya no conmueve al artista como reflejaba Fusseli en su grabado sobre la ruina de la antigüedad, no hay una mano diestra que imagine sobre la ruina y medite con y sobre ella,

⁵ GÓMEZ ISLA, José, “Eugene Atget y la belleza convulsa en la fotografía surrealista”. p.16.

⁶ Frase de Haussman cit. en Libro de los Pasajes, E 3, 6.

⁷ Théophile Gautier *Mosaïque de ruines*, París, 1856, pp. 38-39, Cit. en *Libro de los Pasajes*, C 7, 1.

la modernidad da paso a la practicidad, el edificio demolido con una pared en pie, las calles con almacenes abandonados y semiderruidos no participan de la subjetividad del artista, ya no puede existir una nostalgia al pasado ni una mirada de deleite por un tiempo glorioso, la ruina moderna es una necesaria cirugía renovadora que únicamente puede quedar documentada, pero no glorificada, burocráticamente archivada hasta que el paso del tiempo le dé un nuevo valor histórico-artístico al testimonio de la ciudad.



Charles Marville



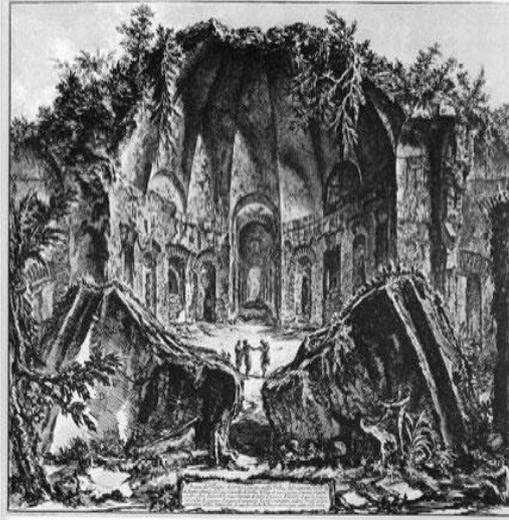
Charles Marville



Charles Marville

Acompañando a la ruina y a la reflexión sobre la modernidad que amenaza a la ciudad y la soledad que la gran urbe imprime al hombre alienándolo, aparece la figura del flâneur, el paseante solitario que es producto del desequilibrio moderno que va errante por el laberinto de calles, tiene su paralelismo con las figuras que aparecen en los grabados de Piranesi a modo de paseantes modernos entre la grandilocuencia de lo que les rodea, aparecen dispersos, admirantes, entre restos que están dentro de una inmensidad mayor que es la naturaleza que se ha hecho con las riendas de las ruinas, como bien señala Benjamin la ciudad ya no es la patria del flâneur, si no su escenario, es un caminante mudo que va consumiendo soledad entre las calles de la ciudad.

Es evidente el paralelismo de los grabados de Piranesi con la fotografía de Atget, la naturaleza se va apoderando de la ruina clásica que se mantiene sólida y es el testimonio de lo que queda del pasado y de lo que acontecerá en un futuro, la destrucción parsimoniosa e inexorable orgánica, pero lo que nos refleja en el grabado a modo de instantánea es lo que existe en ese mismo momento es un testimonio que queda refutado además por la figura de los caminantes como testigos del hecho, la fotografía de Atget muestra un hecho similar, tras el edificio moderno está vigilante la arquitectura de una iglesia, las arcadas y arbotantes tienen en sí ese significado orgánico que pacientes asoman tras lo nuevo, lo imperecedero es lo viejo y lo transitorio es lo nuevo, y frente a ambos el único vestigio humano es el distraído paseante, ambas comparten un escenario solitario y melancólico pero lo complejo en la obra de Piranesi y la exposición dramática del paso del tiempo que él detiene no resulta tan trágico como las fotografías de Atget, la diferencia de soporte es lo que hace más grave aún el paso del tiempo en la imagen parisina, la contemporaneidad de lo reflejado se inmiscuye de manera más real en la temporalidad del espectador moderno, lo hace más verídico, el público fotográfico puede ser ese flâneur de la calle, el testigo del paso del tiempo que ataca a la ciudad y sus edificios.



Piranesi

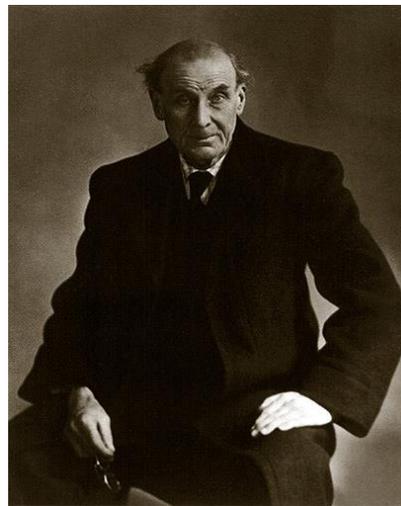


Atget. Entrada al hotel

Atget, el fotógrafo que no quería ser artista pero que no le quedó más remedio.



Eugène Atget por Berenice Abbott



Eugène Atget por Berenice Abbott

“Documentos para artistas” era lo que rezaba el rótulo de la puerta de su casa, aséptico y simple, sin pretensiones, documentos, porque lo que el fotógrafo realizaba eran para él mismo documentos y como tal se convirtió en precursor de la fotografía documental y posteriormente en inspirador de surrealistas.

Quizá la imagen en la que mejor puede encajar un personaje como Atget es en el de flâneur de los rincones miserables de los callejones y del vacío, porque en la fotografía de Atget al igual que en la escultura moderna, el hueco y el vacío es lo que dan forma a su obra, esa especie de absoluto silencio que envuelve cada una de sus tomas, no solo

congela el tiempo si no el sonido de las calles, donde en muchas ocasiones no hay vida, solo silencios, incluso cuando fotografiaba a vendedores, repartidores o prostitutas son personajes mudos, representan a su oficio como estatuas simbólicas hay bruma de fondo y son una materialización del proletario, forman parte de un escenario tan vacío como el de las calles fantasmagóricas y carentes de tránsito.

La intención del autor fue la de preservar con sus documentos los restos del París de principios de siglo que la modernización del Barón Haussmann había dejado fuera de la demolición, de momento, las calles del viejo París, las gentes que lo habitaban, los oficios y comercios que estaban en vías de extinción fueron su objetivo principal, consciente de lo que el progreso haría con estas zonas su empeño documental fue el de ser una memoria para el futuro.

Es recordada la reflexión de Benjamin respecto a la sensación de lugar del crimen que tienen las fotografías de Atget, los lugares vacíos, las brumas que con la primera luz de la mañana parecen arrojar luz sobre el escenario del suceso implican de algún modo al fotógrafo, moderna mezcla de arúspices y augures para desentrañar cuál es el delito que se ha cometido en las calles, incluso en los interiores que también reprodujo tan inquietantes a veces como los propios barrios sórdidos llenos de grietas y hollín, ¿es la modernidad el delito, la modernidad que acaba con las raíces de una ciudad en pos del progreso?⁸.

Según Benjamin, Atget alcanzó la suprema maestría en la sombra además de liberar el objeto del aura, es el hombre que pasa por allí, el artista que es autónomo sin saberlo que se encierra a sí mismo y a su obra en una esfera purificante que capta la realidad “real” y se acopla y acopla al espectador, precipitándolo hacia la realidad, logra una antiestética involuntaria que más tarde heredarán los surrealistas que veían en sus reflejos de escaparates la cima de lo estético, el vacío de las calles es un vacío inducido por el fotógrafo en la búsqueda del momento preciso, porque no están realmente vacíos, están inanimados, aproxima al espectador el momento irrepetible y fugaz de lo que existe y lo que es real y que para el viandante es simplemente un lugar cotidiano, “abandonarse a la cosa” ver en el detalle y en el paisaje lo que nadie había visto anteriormente pero no desde el punto de vista artístico si no desde el concepto cosa-objeto, reducir lo cotidiano a lo sintético sin adornos, el contemporáneo veía a través del ojo de Atget lo que en su quehacer cotidiano el viandante no podía captar, dejar el contenedor de lo cotidiano a la vista de todos, se elimina el convencionalismo de la fotografía cuando la fotografía se había llenado de adornos, cortinones y de una emulación de la realidad falsificándola y trastocándola para hacerla atractiva al público, fue el anónimo que se encargó de limpiar el maquillaje que había llegado al nuevo arte, a su rápida evolución dentro de su corta vida de existencia y que se apropió de la ciudad porque supo ver lo que había en ella y durante ella.

Filia de Benjamin fue también el músico Busoni, al que comparaba con el fotógrafo francés, eran dos ejemplos de artistas precursores y a la vez virtuosos que se adelantaron a su tiempo y que no llegaron a vivir para ver que lo ellos realizaban hacía tiempo eclosionaba en el presente, tanto el músico como el fotógrafo dependen de un instrumento de una mecánica y en ella deben buscar el momento/el sonido atrapararlo y mostrarlo aunque al hacerlo real la cosa en sí pueda llegar a perder su aura a base de reproducciones, perder la originalidad primigenia y hasta democratizarlo con el peligro que ello conlleva y que tanto preocupaba a Baudelaire con su esnobismo recalcitrante y

⁸ BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” en “Discursos interrumpidos”, p. 82.

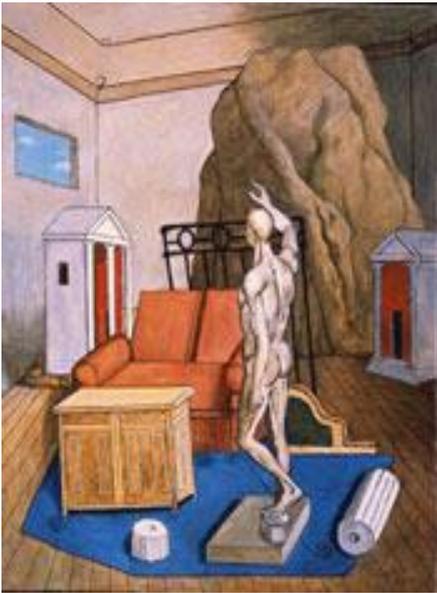
ochenta años después a Benjamin pero bajo un signo de peligro político y de instrumentalización.⁹

El realismo de Atget no es un realismo provocador porque ya no es tiempo ni lugar de provocar con una realidad, es un realismo evocador de lo que acontecerá en un futuro, cuando lo que era realidad para el fotógrafo era consciente que para muchos era pasado en el mismo presente, el de la ciudad que estaba siendo intervenida para instalar el metro e ir creando avenidas, ese momento urbanístico fue el momento de captar el pasado-presente el momento de la transformación de una ciudad que iba a cambiar para siempre. Porque con los cambios de la ciudad también se iban a transformar los comercios y los oficios, con la desaparición de un edificio, desaparecían las vidas que lo poblaban y que poblaban las viejas calles y callejones, todo ese escenario de ruinas era de lo que había que dar testimonio y ahí radica la modernidad de Atget utilizar el arte fotográfico que a esas alturas era una práctica de moda para burgueses y adinerados donde pudiesen mostrar su abundancia, el fotógrafo como creador, Atget era un creador de espacios aunque retratase lo que es y lo que hay en el instante, sin intervenir físicamente, a pesar de que esa creación la hiciese de puntillas sin el reconocimiento de sus coetáneos hasta la llegada de los surrealistas, aunque tarde.

El descubrimiento de los surrealistas

La inquietante sensación de vacío que refleja en sus fotos es producto de la toma a primeras horas del día, lo humano parece haberse hecho a un lado para volver a su sitio después de tomar la fotografía. Esta desnudez de espacios donde sólo existen las arquitecturas y las calles limpias de cualquier rastro humano entronca perfectamente con los espacios metafísicos de De Chirico, sombríos y abrumadores, los anecdóticos peatones que aparecen en las fotografías de Atget son una suerte de manichinos con rostro, las sombras y encuadres del parisino son una materialización de la pintura a la realidad, a esa realidad que está pero no se percibe hasta que no se pulsa el disparador. Lo mismo ocurre con los interiores, lugares desiertos donde se percibe la sensación de que quien estaba unos minutos antes ha salido para no volver y dejar testimonio de su vivencia, cosas y objetos que irremediamente hablan de vacío y soledad, la quietud que siempre buscó Atget es fiel reflejo de su creación consecuente, quietud en su inventiva y quietud en su máquina, las nuevas cámaras eran “demasiado rápidas” no podían ir a la velocidad de su creatividad todo tenía que ir al unísono, su máquina y su ojo fueron los mismos durante 40 años.

⁹ BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” en “Discursos interrumpidos”, p. 74.



Interior metafísico. De Chirico



Estudio del fotógrafo. 1910



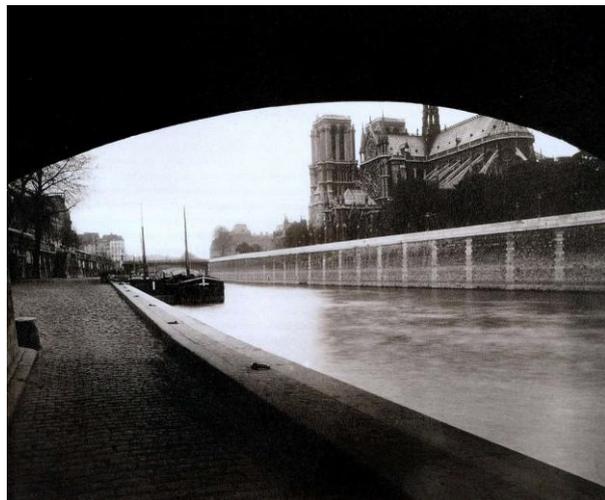
Piazza d'Italia 1913



Parc de Sceaux 1925



Misterio y melancolía en la calle



Un coin du quai de la Tournelle. 1911

Cuando retrataba personas el movimiento no existe, son un forma de estatuas humanas, de maniqués como los de los escaparates y las estatuas de los parques o los aldabones de las puertas, los personajes de los oficios parecen autoinmóviles y vueltos a ser inmovilizados por la cámara incluso cuando están haciendo su labor, son un objeto más en el decorado general de la ciudad que va a desaparecer y con ella sus habitantes, lo mismo que ocurre con los vehículos, todos los testimonios de coches son de tracción animal, carretas y carromatos, no nos hace testigos de la irrupción del automóvil moderno que tanto idolatraban los futuristas, el rechazo de lo moderno al igual que el rechazo a la velocidad de cualquier tipo seguían siendo marca de la casa Atget.

Adaptarse a los tiempos modernos sea a través de la mejora del equipo técnico como de la búsqueda de nitidez en las fotografía nunca fue ni la intención ni el objetivo del fotógrafo y gracias a eso, la bruma de fondo, los efectos borrosos, el encuadre de las tomas y los motivos a fotografiar fueron lo que llamaron la atención del movimiento surrealista. La atracción de las fotografías de Atget en los surrealistas fue la intuición del fotógrafo para dar con el “objeto encontrado” aislar y descontextualizar el objeto o el lugar fotografiado eliminando sentido y su función ordinaria, despertar al objeto elevarlo y mostrarlo como si fuese algo más de lo que normalmente vemos o simplemente miramos sin ver y que en ocasiones son mostrados como cosas o lugares fantasmagóricos, que viven entre nosotros pero solo unos pocos son capaces de revelarlos y manifestarlo al resto, Atget sería lo que a la escritura mecánica un medium de los objetos ocultos un convertidor de cosas reales en objetos surreales.

A pesar de todo esto, Atget no compartía el imaginario surrealista ni sus premisas artísticas, él se consideraba documentalista y de hecho no permitió aparecer como un artista surrealista en la revista “La Révolution surréaliste” de 1926 cuando Man Ray le pidió publicar en la misma alguna de sus fotos, en portada apareció “Avant l’Eclipse” de 1912, pero él voluntariamente siguió en el anonimato.¹⁰

Nº 7 — Deuxième année 15 Juin 1926

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LES DERNIÈRES CONVERSIONS

L'ensemble des forces : André Breton Le surréalisme et la peinture : André Breton	SOMMAIRE : La dernière nuit du condamné à mort : Benoît Péron Le Pont de la mort : Rose Cressel
REVUES : Marcel Noll, Michel Loris.	CHRONIQUES : L'opportuniste opportuniste : Marcel Proust
POÈMES : Robert Desnos, Philippe Béraldi, Paul Eluard, André Breton, Michel Loris.	LIBERTÉ, liberté chérie : Maurice Alexandre, Proust, L. Aragon, A. Breton, Georges : Louis Aragon
TEXTES SURREALISTES : Louis Aragon, A. P.	Correspondances : Noll
A la lumière : Paul Eluard.	ILLUSTRATIONS : Ray, George de Cléves, Georges Melies, André Masson, Pierre-André Ray, Pierre Ray, Dada, Scharoun, Yves, Eugène, etc.
Dernières efforts et mort du prélat : Pierre de Masson.	

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX)

ABONNEMENT :
Nº 7 Numéro :
France : 15 francs
Etranger : 15 francs

LE NUMERO :
France : 3 francs
Etranger : 7 francs



Nº 7 de la revista 15 junio 1926

“Avant l’Eclipse” 1912

El primer manifiesto del surrealismo de 1924 definía al surrealismo como “*automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por*

¹⁰ KRASE, Andreas, “Paris, Eugene Atget”, p. 245.

*escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeo a toda preocupación estética o moral”*¹¹ y la fotografía parecía ser en un principio la expresión artística más adecuada a la plástica surrealista y es cuando comienza su defensa, se extrae de una serie de procedimientos creativos la facultad de dejar atrás lo consciente a la hora de realizar una obra y aunque muchos de estos procedimientos no eran nuevos ahora se les daba un significado diferente y volviendo al objeto encontrado, encontrar la forma de provocadores ópticos y simbólicos.

Man Ray fue el primer surrealista que adquirió fotografías de Atget, siendo muy consciente de lo positivo que sería que la obra de Atget se aproximase al ideario surrealista y a su filosofía, pero fue en vano, Man Ray pudo adquirir para su colección parte de la obra de Atget, lo mismo que su colaboradora Berenice Abbot, donde solo la consideración estética fue su criterio de selección como la obra “Fête du trone” donde una serie de objetos amontonados de un gigante y un enano forman una pila, una silla grande y otra pequeña, un zapato grande y otro pequeño, y la fotografía de ambos personajes en el escaparate de una feria, el resultado es una especie de fotomontaje de objetos reales que tanto se usarán en un futuro como hizo Heartfield con diferente intención, aquí el fotomontaje está fotografiado en una suerte de “foto” dentro de la foto pero con la diferencia que se muestra un orden y una lógica en la que no se interviene, que es pura, el “fotomontaje” se crea por sí solo¹².



Fête du Trone. 1925

¹¹ GONZALEZ GARCIA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHZ FIZ, Simón “Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945” p. 399.

¹² KRASE, Andreas, “Paris, Eugene Atget”, p. 41

Los surrealistas y los maniqués

La parte de la obra de Atget que más influyó y atrajo a los surrealistas fueron los escaparates, las fotografías de las tiendas con sus objetos expuestos y con el reflejo en sus cristales como si de una revelación de otro mundo se tratase se adaptaba a la poética surrealista de manera inmediata.

Los maniqués que asoman representaban esa base fundamental del imaginario surrealista que era el cuerpo, sobre todo el cuerpo de la mujer, la dicotomía de cuerpo y producto era un perfecto reflejo en esos escaparates, lo contradictorio de la vida moderna entre lo animado y lo inanimado, lo asexual y lo sexual, lo vivo y lo muerto, el maniquí era un objeto a fetichizar lo mismo que el cuerpo real, la polivalencia del maniquí disparaba las posibilidades creativas y de posesión del mismo, para Freud era uno de los objetos más siniestros, lo artificial de la figura representaba lo más primitivo y reprimido que surge del subconsciente, lo inerte sobre lo que trabajar como si tuviese vida, vestirlo, desvestirlo, pintarlo y adornarlo, en una especie de metáfora permanente de las zonas erógenas, porque el maniquí ponía a disposición de lo creativo la sexualidad en todas sus variantes fetichistas, el uso del maniquí es una forma de dominación a lo que se teme, repele o atrae, estimular la imaginación erótica como lo hacía la bola de Giacometti y de ahí llegar a una síntesis poética.





Escaparates en diversos años. Eugene Atget

La primigenia intención de Atget, a lo que en realidad quiso dedicarse en su carrera que era la de crear documentos para artistas, sin el darse cuenta, ni aun haciéndoselo ver la nueva generación de artistas, se fue transformando en creador, tanto en arquitectura como en las fotografías de los escaparates, pasó la frontera de lo poético desde el terreno documental, el escaparate ya no era un escaparate era una interpretación visual del autor derivada de su creatividad, cuesta imaginar que los reflejos de los cristales no indicasen a Atget que ahí había algo más que un simple testimonio de la moda o de los productos del momento para su venta, sin quererlo el fotógrafo se había convertido en autor, lo objetivo daba paso a lo subjetivo no es un escaparate, es el escaparate y lo que se refleja en él, lo mismo que no nos enseña simplemente París, nos muestra su París, el que él poseía.

Lo quisiera o no, fue inspirador y ejemplo para los surrealistas, en 1938 se celebra la primera Exposición Internacional del Surrealismo en la elegante galería Beaux-Arts, siguiendo las pautas surrealistas Duchamp elimino toda atmósfera elitista para transformar en un subterráneo urbano además de remarcar el sentido comercial del lugar transformándolo en un extraño pasaje o galería comercial, con una serie de premisas a lo “cadáver exquisito” donde cada artista de renombre del movimiento se iba a dedicar a colocar piezas de su inventiva, pero lo más destacado por su intento transgresor fue el tema de la prostitución donde 16 maniqués femeninos aparecían vestidos, decorados y adornados por los más extraños objetos en una mezcla de sobreentendidos entre comercio, arte y prostitución, pero así mismo se reveló que el problema es el cliché, el maniquí tradicionalmente siniestro había pasado ya a formar parte de los recursos surrealistas pero también era ya algo convencional en la moda a diario, el público acudió con sus mejores galas y lo que era transgresor, ahora era chic, la alta sociedad, el mercado, se había apropiado de lo infractor.¹³

¹³ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, “Arte desde 1900”, p. 299.



Maniqués surrealistas de la primera Exposición Internacional del Surrealismo 1938

El legado

Si como decía Dalí, saber mirar es un modo de inventar, Atget inventó simplemente compartiendo sin tomar partido, independiente y ajeno a todo menos a lo que él veía, la labor de entomólogo y de taxonomista que realizó a lo largo de su obra no tiene en realidad nada de sociológico ya que en realidad lo que nos quiere contar de manera documental es la vida de lo popular de la que él mismo procede, no existe la intención de denunciar, porque conscientemente sus fotografías han atrapado el tiempo de manera que aunque en el convencimiento de que todo lo que le rodea va a desaparecer antes o después, él ha conseguido parar el tiempo y dejarlo para la posteridad a través de su trabajo y del que pintores y escultores realizarán por medio de sus fotografías-boceto, porque a modo de contagio las vistas de París, los parques, las escaleras y los interiores seguirán presentes y siendo reproducidos, la coherencia de su trabajo es la propia línea a seguir que se propuso, dejar testimonio y ver más allá de la superficie.

La inclinación por retratar lo feo, el ángulo menos adecuado y los detalles que se cuelan en la foto hacen de su estética un canto a lo sublime, es posible que el papel de sirviente de las artes que quería Baudelaire para la fotografía fuese un hecho en manos de Atget, pero esa misma inclinación a no dar importancia al soporte más allá del mero documento hace de la honestidad de la creación una forma de arte, ya que si la simple intención de crear es lo que da lugar a que algo sea arte ¿qué pesa más, la intención, que es de la que nace la obra de arte o considerar arte a algo que ni si quiera su autor reconoce que lo sea? , no es fácil hacer artista a quien no quiere serlo pero del mismo modo no todo el mundo puede ser artista queriendo serlo.

A fin de cuentas ¿a quién se le ocurre fotografiar un escaparate?, a quien tiene la visión más allá de lo real y que simplemente pasaba por allí.



“L'Enfer” 1911

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, H.M. *“El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario”* Buenos Aires, Nova. s/f
- BAUDELAIRE, Charles, *“Salones y otros escritos sobre el arte”*, Madrid, Visor, 1996
- BAUDELAIRE, Charles, *“Curiosidades estéticas”*, Madrid, Júcar 1988
- BENJAMIN, Walter, *“Libro de los pasajes”*, Madrid, Akal, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *“Pequeña historia de la fotografía”*, Buenos Aires, Taurus, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *“Discursos interrumpidos”*, Buenos Aires, Taurus, 1972
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, *“Arte desde 1900”*, Madrid, Akal, 2006.
- GONZALEZ GARCIA, Angel, CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHZ FIZ, Simón *“Escritos de arte de vanguardia”, 1900-1945”*, Madrid, Istmo, 1999
- GÓMEZ ISLA, José, *“Eugéne Atget y la belleza convulsa en la fotografía surrealista”*. *FotoCityOn08*. (2008), pp. 14-31.
- KRASE, Andreas, *“Paris- Eugéne Atget”*, Madrid, Taschen, 2008