

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.05>

**Del pensamiento del fotógrafo a la experiencia estética.
La filosofía visual de Andreas Feininger
From the photographer's thought to the aesthetic experience.
The visual philosophy of Andreas Feininger**

Milagros García Vázquez

Universidad Pontificia de Comillas

Resumen:

En un tiempo como el actual, en que proliferan las imágenes con insólita celeridad y abundancia, la aproximación a la mente de un fotógrafo artista puede contribuir a recordar la existencia de un pensamiento, de una mirada animada por un espíritu concreto, tras las fotografías presentes como obras de arte en exposiciones y publicaciones. Igualmente, puede ayudar a ver como tales otras imágenes, las de cada uno, si se reconoce la existencia de una Filosofía de la fotografía, parangonable con la existente tras el resto de las Artes Visuales. Andreas Feininger ofrece con claridad la suya propia, y mediante ella puede establecerse un puente de aproximación a la orilla reflexiva también habitada por este joven Arte.

Palabras clave: Fotografía, Estética, Feininger, imagen, Filosofía, creatividad visual

Abstract:

At a time like the present, when images proliferate with unusual speed and abundance, an approach to the mind of an artist photographer can help to recall the existence of a thought, of a gaze animated by a specific spirit, behind the photographs presented as works of art in exhibitions and publications. It can also help us to see other images as such, those of each individual, if we recognise the existence of a philosophy of photography, comparable to that which exists behind the other visual arts. Andreas Feininger clearly offers his own, and through it a bridge can be established to approach the reflective shore also inhabited by this young Art.

Keywords: Photography, Aesthetics, Feininger, picture, Philosophy, visual creativity

La mirada fotográfica de Andreas Feininger

«Ver fotográficamente es ver posibilidades: no ver las cosas como son, sino imaginar cómo se podrían representar pictóricamente. Este tipo de visión depende tanto del ojo de la mente, como del ojo físico. Presupone la fantasía, el poder de imaginar lo que se puede hacer pictóricamente de un objeto o un acontecimiento, cómo se puede separar de su entorno, caracterizar, comprimir y, finalmente, representar gráficamente del modo más eficaz. La visión fotográfica es quizá la capacidad mayor de actuación con que cuenta el fotógrafo para mejorar la fijación de sus imágenes»¹.

Esta es una de las descripciones dadas por Andreas Feininger (1906-1999) de lo que es y significa la mirada del fotógrafo. Sus ojos y su funcionamiento conforman, prácticamente, el «objetivo» primero, del cual el homónimo en la cámara es una suerte de *alter ego* mecánico, el medio físico y operante para dar cuerpo al proceso mental, estético y artístico que puede ser la visión. El resultado es una imagen, la fotografía, la fijación, la captura de lo visto, que es, a su vez, mirada por otros ojos, los del espectador. Este ya no capta el objeto, sino aquello que de él ha hecho el fotógrafo, mediante sus propios ojos y el instrumento mediador, la cámara. Se trata de un itinerario estético similar, por ejemplo al del pintor, si consideramos los partícipes esenciales: artista-creador—medio y técnica—obra—espectador-receptor. Sin embargo, la experiencia estética de este último se ha venido alimentando de las relaciones con espacios, pinturas, esculturas, desde siglos, mientras que su enfrentamiento con el Arte de la fotografía es relativamente reciente, apenas dos siglos, desde aquella primera imagen de J. N. Niépce plasmada en 1825. Por ello, aun hoy, la comprensión y aprehensión de la fotografía como obra de Arte no parece haber encontrado un lugar preciso en la reacción estética del espectador. Una realidad paliada poco a poco, si tenemos en cuenta las cada vez más frecuentes exposiciones dedicadas a la fotografía.

En este sentido, el conocimiento de cómo opera la mente del fotógrafo, desde qué presupuestos parte, cuál es su modo de mirar la realidad, tal como se ha venido haciendo a lo largo de la Historia del Arte respecto a las demás prácticas artísticas, contribuye no poco a posibilitar una relación más fluida, directa y gozosa entre espectador y obra fotográfica. Bien es cierto que, al igual que en el resto de las artes, la mente y mirada de cada artista —en nuestro caso fotógrafo—, sus intereses, motivos predilectos e intencionalidad, son totalmente diferentes. Pero, entre ellos podemos encontrar algunos con vocación no sólo eminentemente artística, sino también pedagógica, que nos pueden ayudar en este sentido. Uno de estos artistas es Andreas Feininger, cuya obra gráfica viene acompañada de un amplio conjunto de escritos, artículos, entrevistas y

publicaciones diversas, donde su principal interés se encuentra en animar el espíritu de un «buen fotógrafo», como él dice en numerosas ocasiones. De este modo, profundizando a la par en su obra fotográfica y teórica, puede extraerse una base óptima desde la que comprender y valorar las posiciones y opciones adoptadas por otros fotógrafos.

En primer lugar podemos hacernos la siguiente pregunta, ¿desde qué contexto parte nuestro fotógrafo hasta llegar a configurar su experiencia compartida en su obra y enseñanzas? La respuesta resulta esencial como punto preliminar. Sólo el apellido Feininger nos aporta jugosas pistas, nos traslada a la Alemania de comienzos del siglo XX. Asistimos a la gestación y desarrollo de la Bauhaus, espacio creativo por excelencia, incluso después de su cierre en 1933 y diáspora de sus componentes. Allí trabajaría, desde sus inicios en 1919 hasta 1926, su padre, Lyonel Feininger (1871-1956). Iniciado en la práctica artística principalmente como ilustrador y caricaturista para diversas revistas europeas y norteamericanas, llega a la escuela de Walter Gropius (1883-1969), con un lenguaje muy definido. Figuras grandes, perspectivas bajas, arquitecturas monumentales, horizontes vastos en sus marinas geométricas, colores luminosos, definen sus trabajos.

Fijemonos en la imagen que L. Feininger diseña como frontispicio para el manifiesto de la Bauhaus. En un pequeño espacio, una catedral emerge con fuerza, construida a base de gruesas y centelleantes líneas donde se adivina un trazo impetuoso. Es la corporeización de las intenciones primeras planteadas por Gropius para la escuela, la *Casa de la Construcción*². No en vano, su organización y proyecto poseen numerosas semejanzas con el campo de creación y trabajo generado en torno a las catedrales medievales. Esta ilustración grabada en madera nos sirve para enunciar uno de los intereses principales de Andreas, la arquitectura —de hecho, esta será su formación inicial.

Así pues, desde niño, A. Feininger vive y crece acostumbrado a las experiencias generadas con el arte. Además, no sólo su padre, sus hermanos, Theodor Lukas (1910-2011) y Laurence (1909-1976), también estarían vinculados a la práctica artística. El primero, conocido con el nombre de Lux Feininger, sería pintor e igualmente fotógrafo; el segundo, sacerdote católico, se convertiría en un gran estudioso de la música sacra. Andreas, por su parte, ingresará como alumno de la Bauhaus, comenzando su educación artística como ebanista, a la que llegaría con una mirada habituada a admirar, además del Arte, la naturaleza, otro de sus ámbitos predilectos. Al trasladarse a Weimar, siguiendo el camino laboral de su padre, descubre su entorno y las montañas de la región

de Turingia. Tras descartar, por sus bajas calificaciones, la dedicación a una carrera que le permitiera estudiar en profundidad la naturaleza, opta por trabajar con uno de sus elementos, la madera.

Después de disfrutar de estos primeros años en la Bauhaus, rodeado de maestros como Marcel Breuer, al cual se sintió especialmente unido, obtuvo su correspondiente certificado en 1926. Pero su ambición creativa necesitaba un campo de acción mayor que el de la carpintería. Motivado por los trabajos surgidos de la atmósfera de la escuela, donde la arquitectura era el factor vinculante de todos los demás, decide seguir la carrera de arquitecto en la Universidad de Weimar. La continuaría en Zerbst, cerca de Dessau, a partir del traslado de la Bauhaus a esta ciudad desde su sede inicial. Aquí comienzan sus primeros tanteos como fotógrafo.

Sus ojos, habituados a mirar tanto la naturaleza como las creaciones artísticas, eran la ventana por la que entraban las imágenes de los motivos que despertaban su interés. Ahora bien, su deseo no era meramente el de alcanzar la satisfacción acabada a partir de la contemplación, sino el de atrapar esos mismos motivos, retenerlos para sí. ¿Cómo apropiarse de una perspectiva arquitectónica, cómo hacerse con la imagen de una estructura, con el efecto de un objeto natural bajo cierta luz, con las sorprendentes formas vegetales y animales apreciadas a la menor distancia? Una cámara Voigtländer, cogida prestada a su madre, sería la primera solución. A. Feininger iniciaba así su carrera como fotógrafo.

Era éste, el Arte de la fotografía, otro de los incluidos en el rico programa ofrecido por la Bauhaus. Uno de los principales profesores de esta materia sería László Moholy-Nagy (1895-1946), desde 1923 hasta 1928, y después de él, quien fuera su sucesor en este taller hasta el cierre de la escuela, Walter Peterhans (1897-1960). A. Feininger se matriculó en sus clases, sin embargo, no llegó a encajar ni con la herencia dejada por Moholy-Nagy, ni con el modo de trabajar de Peterhans. El primero, según A. Feininger, era excesivamente sencillo en los planteamientos y abstracto en los motivos; el segundo, demasiado lírico y místico en los resultados. Debía encontrar su lenguaje y método propios.

En 1929 termina sus estudios de arquitectura y se traslada desde Dessau hasta Hamburgo, combinando allí durante unos años su ejercicio con el de la fotografía. Mientras, vende sus trabajos gráficos a la agencia berlinesa Dephot y su padre le consigue el encargo de unas fotos de obras de arte guardadas en la Staatliche Galerie de Moritzburg. Éstas últimas obtuvieron gran éxito, gracias a sorprendentes efectos logrados mediante luces y sombras. En estos inicios, podemos reconocer dos cualidades

esenciales, presentes siempre en su obra. En primer lugar, su profundamente asimilada formación como arquitecto, a la que se unen la influencia de la especial mirada baja y particular perspectiva monumental de su padre en las representaciones de edificios. Aquí se encuentra el origen de su perenne interés en las composiciones claras y de su afán por encontrar la perspectiva adecuada junto a las proporciones más bellas. Por otra parte, en aquel trabajo para el museo, se anuncia su uso constante del blanco y negro, con la consecuente exploración de sus múltiples cualidades. Es decir, sus ojos van a mirar siempre como arquitecto y a explorar como naturalista. En este último sentido, se interesará tanto por los efectos de fenómenos lumínicos y cromáticos, como por las cualidades táctiles del objeto, y su posible recreación mediante las potencialidades fotográficas.

Paralelamente a este caminar, tienen lugar los acontecimientos históricos que provocan el cierre de la Bauhaus en 1933 y los correspondientes cambios en el poder, cuyos idearios, en los antípodas del Arte moderno, provocan la dispersión de sus protagonistas por Europa y América. A. Feininger, ante la escasez de trabajo, viaja en coche por el continente, acompañado por su cámara, recogiendo todo cuanto en su periplo le interesa. Después de trabajar, por mediación de Gropius, en París en 1932 junto a Le Corbusier, se traslada a Estocolmo con quien será luego su esposa, Gertrud Hägg. Esta estancia fue el punto de inflexión en que su itinerario artístico se orienta definitivamente desde la arquitectura hacia la fotografía. El cambio se efectuará además mediante una simbiosis de ambas. Deseoso de trabajar junto al arquitecto sueco Sven Wallander (1890-1968), al conocerlo y ver las fotografías de algunos edificios, su crítica espontánea y su ofrecimiento a mejorar dichas imágenes, le brindaron la confianza de Wallander. Las recomendaciones del reconocido arquitecto le hicieron obtener encargos numerosos dentro del ámbito de la fotografía industrial y de arquitecturas.

Un trabajo vocacional plenamente cumplido, tiempo suficiente para moverse por una ciudad que le fascinaba por sus vistas, edificios y entorno, y una estabilidad familiar con esposa e hijo, presentaban un panorama inmejorable. No obstante, con la invasión soviética en Finlandia, y la sospecha creciente de espionaje sobre trabajadores extranjeros, especialmente si se movían frecuentemente en coche y manejaban cámaras fotográficas, hizo cambiar la situación. A. Feininger seguiría entonces el mismo camino iniciado antes que él por su padre y otros antiguos integrantes de la Bauhaus, como Moholy-Nagy o el propio Gropius. En 1939 llegaba a Nueva York.

Uno de sus abundantes contactos entablados en Europa durante sus diversos traslados, el dibujante y redactor Kurt Safranski (1890-1964), había arribado igualmente a

Norteamérica. Cofundador junto a Ernest Mayer de la agencia *Black Star*, se convierte en su primer empleador. Los años cuarenta transcurren para A. Feininger por dos vías, en una avanza profesionalmente y aprende, en la otra crea su propio lenguaje aplicando lo aprendido y alimentando su mirada constructiva y naturalista. La primera, la guiada por la supervivencia laboral, le lleva a fotografiar la vida cotidiana y urbana de Nueva York, siendo los motivos cualquier tipo de acontecimiento, desde accidentes a pases de moda, exposiciones o actos políticos. La segunda, la dirigida enteramente por su vocación, le hace fijar, como ya decíamos, todo cuanto le inspira a su captura y posesión: edificios de toda condición —tanto grandes rascacielos como humildes comercios llenos de sabores regionales diversos—, elementos urbanos sin importancia aparente —sea un cartel publicitario o una salida de emergencia—, gestos y rostros de las gentes de diferente extracto étnico y cultural, o los parajes naturales reducidos a espacio verde urbano de Central Park.

Cada uno de los motivos le exige o, mejor dicho, le invita a explorar con técnicas y aparatos diversos. Las perspectivas que se ve gratamente obligado a captar, originadas por estrechas calles y altos edificios, así como la imagen del perfil de la ciudad poblada de éstos, le inspiran a crear sus propios instrumentos. Construye cámaras originales con lentes de distinta procedencia, amplía los alcances con varias cajas ensambladas, adapta y une trípodes, para lograr la mayor estabilidad posible, con el fin de obtener la imagen deseada.

Una situación profesional muy entregada pero sin visos de mejora a cambio, le hace abandonar *Black Star* cuando termina su contrato firmado por un año. El aparente vacío laboral se llenará pronto, nada menos que con la revista *Life*, en la que trabajaría hasta 1962. Durante aquellos doce intensos meses había conocido y entablado amistad con Wilson Hicks (1897-1970), uno de los editores de la publicación. Su primer trabajo en ella sería como fotógrafo independiente, desde donde pasaría a convertirse en fotógrafo editorial en 1943.

Ahora, por fin, su camino profesional terminaba convergiendo con el, hasta ahora paralelo, netamente vocacional. A su vez se añadiría, de modo temporal, uno completamente nuevo. La vida social neoyorquina sería sustituida ocasionalmente por la industria bélica norteamericana. Rechazada su solicitud como voluntario, durante el transcurso de la II Guerra Mundial fue destinado a la Oficina de Información de Guerra. Su labor aquí consistía en inmortalizar el potencial armamentístico estadounidense, para lo cual tuvo que viajar por todo el continente, realizando fotografías de todo tipo de objetos, desde aviones y cañones, hasta rifles o balas.

En tanto el conflicto llegaba a su fin, A. Feininger mandaba sus reportajes, amplios y cuidados, a la revista *Life*. Pronto llamaron la atención sus dobles páginas, y su modo impecable de trabajar, fruto de una actividad incansable y una entrega apasionada. Según el consejo de sus compañeros, de Hicks sobre todo, parecía haber alcanzado el punto óptimo para compartir todo lo aprendido con quien amara como él la fotografía. Así, en 1945, nuestro artista comenzaba un nuevo camino por la vía teórica y pedagógica, tímido reflejo de aquella labor de los «maestros» *bauhäusler*.

Hicks le anima a poner por escrito su experiencia, a transformar sus imágenes en palabras. Sus tanteos anteriores en pequeños textos y artículos dan paso al libro *Feininger on Photography* (Ziff-Davis, 1949; Crown, 1953), con el que iniciará una abundante labor teórica en numerosos libros aparecidos después de esta fecha³. Éste sería una amplia introducción a la práctica fotográfica, y, por cuanto aquí nos interesa, un modo directo de profundizar en su pensamiento como artista, en su filosofía como fotógrafo.

Filosofía procesual

Ante todo, honestidad. Desde las primeras líneas, expone claramente cuál es su consideración sobre la fotografía como vía de acceso a la realidad, que va más allá de los recursos meramente técnicos, siempre y cuando al fotógrafo interese realizar imágenes con sentido, conmovedoras, emocionantes. Frente al resto de bibliografía de la época, en donde se concedía primacía al dominio de la técnica, A. Feininger se propone ofrecer a su alumno potencial un puesto, digamos, aventajado.

Si bien el conocimiento y control de los procedimientos prácticos son muy importantes —de hecho, para que esta parte no sea echada de menos, a ellos dedica los primeros capítulos y destaca su relevancia constantemente—, esencial es para él cuanto se haga y obtenga con los medios, para que no se conviertan en fines. Dicho fin es la imagen con propósito y gráficamente emocionante, pero puede correrse el peligro de pensar que la cámara lo hace todo, mientras que el único «hacedor» es quien está detrás de ella. Así dice,

si los fotógrafos fueran enseñados en cómo usar su cerebro y su imaginación tan bien como lo son en el uso de sus cámaras, si aprendieran a considerar, por ejemplo, la composición tan importante como el desarrollo del grano, muchos de ellos realizarían fotografías de una

calidad e impacto comparables con las mejores que ellos mismos pueden ver en las revistas.⁴

Hemos de ubicarnos en la fecha en que escribe esta introducción a la segunda edición de su texto, 1953. A. Feninger es consciente de un abrumador avance de las técnicas fotográficas entonces, que parece sepultar a su paso esa «inteligencia» del fotógrafo de la que nos habla. Ese es el punto de partida desde el cual ha de plantearse el dominio de la técnica. El buen fotógrafo ha de ser capaz de «pensar fotográficamente en términos de blanco y negro», tener «ojo para la fotogénesis», el recurso y su control vendrán después. A su vez, un espíritu despojado de intereses secundarios, el propio de un neófito *amateur* (literalmente, que ama y se entrega) alcanzará su meta, no así el profesional (que sólo estudia y trabaja). De hecho, se define a sí mismo —después de haberse convertido ya en un fotógrafo con larga y reconocida trayectoria— como un «amante del arte de hacer imágenes»⁵. Esta es, por otra parte, su forma de referirse a la fotografía en múltiples ocasiones, el Arte de hacer imágenes.

No se puede aprender este Arte como se puede aprender Derecho, hacer zapatos o reparar un coche. Sentirse fascinado por él, disfrutar de hacer fotografías desinteresadamente, sin presiones económicas —muy al contrario, invirtiendo sacrificadamente a fondo perdido y haciendo de la necesidad virtud—, es lo que hace a ese «pensador fotográfico», convertirse en un buen fotógrafo.

La buena fotografía —con aquellos propósito y significado— no es la digna, la de objeto reconocible, la técnicamente impecable, sino la creativa, la expresiva. Aquí introduce A. Feininger otro término a tener en cuenta junto a los anteriores ya referidos «amateur» y «arte de hacer imágenes», «maestro en la técnica de expresión». En el último concepto encontramos claramente manifestado ese punto distintivo presente con insistencia en este libro respecto al resto, la aplicación de los medios técnicos no sirve de nada si no se transforman en medios de expresión. Ésta es la categoría que ha de alcanzar la fotografía en las manos de su artífice, la de medio de expresión. Por esta razón, A. Feininger insiste en que la cámara ha de ser usada como «un instrumento para grabar, documentar, educar, explicar, explorar..., como un medio para ampliar los horizontes del hombre»⁶.

La arquitectura, a la que siempre se va a sentir unido, le sirve para ejemplificar este proceso. Existen materiales determinados, leyes físicas objetivas, que marcan pautas para la construcción de un edificio. Sin embargo, todos estos elementos necesitan de un «plan», urdido por una mente y unas manos, en ese caso, las del arquitecto, en el nuestro, las del fotógrafo. Si bien es cierto que existen varios tipos de edificios según su función,

y lo mismo sucede en las fotografías —las hay técnicas, educativas, ilustrativas, pictóricas—, en cada una de estas clasificaciones participa de modo singular la personalidad del creador. Las leyes implicadas en la construcción de edificios, así como las pautas técnicas precisas en la fotografía, son fijas, necesarias y sí pueden aprenderse. No así sucede con el instinto, la imaginación y la inteligencia que las manejan para dar lugar a una obra de Arte, para diferenciar entre la obra de un artista y el producto de un artesano, según las palabras de A. Feininger.

Estas cualidades, la intencionalidad y capacidades intelectuales y emocionales del fotógrafo, con las que él «entra en la imagen», son las que hacen del suyo un Arte equiparable a la pintura, la escultura o la escritura, pues todos son medios de expresión. Lo importante en ellos no es el tipo de óleo, la variedad de cinceles empleados o el tipo de tinta para escribir, sino qué se ha pintado, esculpido, o escrito, cómo es su forma y qué impresión causa en quien mira la pintura, rodea a la escultura o lee el libro.

La imagen fotográfica no difiere pues, en tan gran medida, de una concebida por otro medio artístico más acostumbrado, pensemos en la pintura por similitud en características. Sin embargo, la percepción del espectador de una fotografía como obra de Arte⁷ es, como decíamos, de origen relativamente reciente. El ojo humano ha visto pinturas desde la Prehistoria, así, gran número de siglos pesan sobre el tiempo transcurrido desde aquella primera imagen impresa por Niépce. Durante este tiempo, la percepción del espectador ya había sufrido cambios. Nos referimos al punto de inflexión que podemos ubicar en el Renacimiento. Es entonces cuando la voluntad artística — surgida de modo paralelo a la salida del artista del anonimato— aparece de modo incipiente y las obras de Arte comienzan a ser contempladas no sólo por su función —tal es el caso de la misión catequética en la pintura religiosa—, como por su belleza y por ser fuente de placer para los sentidos. En el momento en que surge la fotografía, se hace necesario otro cambio de disposición en los ojos y el espíritu del espectador.

De este cambio nos habla A. Feininger, partiendo de lo que considera un malentendido, el hecho de afirmar que «la cámara nunca miente», pues se entiende por fotografía la reproducción literal de la realidad, cuando no es así. El medio mecánico, la precisión del mismo, su capacidad para mostrarnos fielmente en la imagen obtenida todos y cada uno de los objetos capturados, hace pensar en esa literalidad. Sin embargo, es necesario tener en cuenta varios factores que desmienten esta sentencia. En primer lugar, la diferencia misma entre el mecanismo de nuestros ojos y el de la cámara, comenzando por reconocer que ésta tiene una visión monofocal (un único punto de vista), mientras que la del hombre es bifocal (dos ojos). Por otra parte, al igual que sucede en la pintura, la

fotografía no puede considerarse una «re-producción» de la realidad, sino, según los términos de A. Feininger, una «traducción» de la misma. Desde que el objeto es captado hasta su paso al papel ha dejado por el camino varios de sus componentes, entre ellos la tridimensionalidad, que se ha tornado en bidimensionalidad. Los colores no son iguales, mucho más si se trata de fotografía en blanco y negro —como es el caso de A. Feininger y el de muchos fotógrafos considerados artistas—. La maestría del fotógrafo reside en saber compensar esas pérdidas ocasionadas durante transmutación del objeto de un medio (visión directa) a otro (imagen fotográfica). Una fotografía nunca será buena si en este proceso no se han compensado las «pérdidas» mediante la creatividad del fotógrafo. No lo será si éste confía en que todo el trabajo está hecho con sólo un buen encuadre y enfoque y un bonito o llamativo motivo. Esta habilidad constituye el cuarto concepto capital en la filosofía de A. Feininger, «el lenguaje icónico de la fotografía»⁸.

Este lenguaje es comparable al hablado y escrito, medios de expresión ambos compuestos por signos que carecen de significado por sí solos, mientras lo alcanzan si son sabios y apropiadamente combinados. Lo mismo sucede en una fotografía con sus elementos. El espacio viene simbolizado por la convergencia de líneas paralelas, o la disminución del tamaño del objeto en la distancia (perspectiva); el color, por diferentes tonos de gris⁹; el movimiento, mediante desenfocado; el dramatismo, por tonos oscuros; la alegría, por la luminosidad; la fuerza, por fuertes contrastes entre blanco y negro; o la suavidad, por ausencia de contrastes. En este tipo de fotografías —B/N— la cualidad simbólica queda puesta en evidencia de forma clara, pues tan sólo ese rasgo ya constituye una imagen no natural, eminentemente simbólica.

La maestría del fotógrafo reside, por tanto, en ser un buen «traductor». Se puede traducir de un idioma a otro literalmente y sin gracia o, libremente conservando el espíritu del significado. Una buena fotografía será una traducción del segundo tipo, donde la cámara ha sido utilizada para crear una imagen no copia mecánica de la realidad —como se consideran las creadas con la fotografía—, sino renovada, «fiel al sentimiento del sujeto», traducida en términos artísticos mediante las capacidades creativas e imaginativas del fotógrafo, que con su hacer suple cuanto la imagen, decíamos, pierde en el proceso desde su realidad hasta llegar a convertirse en imagen fotográfica. Este proceso, a diferencia de cuanto sucede en la pintura, es una constante, pues el motivo de la fotografía siempre se encuentra ante el artista, en la «realidad», en tanto que el pintor puede extraer su motivo del mundo real ante sí, o de su imaginación por entero.

Así pues, la experiencia estética ante la fotografía ha de abandonar la idea de que una buena foto es la realidad tal cual la ven los ojos, fiel, real. Al mismo tiempo, una vez

despojada de esta preconcepción, la creatividad de un fotógrafo podrá verse reconocida en su justa medida, pues dejará de ser considerado como quien meramente activa con habilidad un disparador ante un motivo interesante o hermoso. Esta lucha presente en la historia de la fotografía desde los inicios, marcó su desarrollo entonces y también ahora. En aquellos comienzos, intentando hacerse un lugar entre el resto de las Artes, los pioneros fotógrafos encontraron una vía para abrirse paso imitando la pintura — Pictorialismo—, buscando además competir así con el fotógrafo no artista que poseía una cámara para sus excursiones, o con el pintor que la utilizaba como un recurso más al servicio de la digna pintura. Éste era un recurso que procuraba salvar otra condición de la nueva experiencia estética nacida con la fotografía, la distancia emocional. Ante una pintura, el espectador se sumergía en una imagen por entero ajena a su realidad, ya fuera por tema, el espacio, o por la técnica misma, los objetos que se ven y tocan no están hechos a base de pinceladas. Tampoco lo están de papel, ni los vemos en blanco y negro, sin embargo, la fotografía, tomada como sinónimo de realidad capturada mediante un mecanismo desconocido por la mayoría, abría una ventana al mundo circundante, haciendo desaparecer así esa distancia favorable a la experiencia estética tal como era entendida. Frente a una fotografía se hace preciso un ejercicio casi voluntario de distanciamiento, para no involucrarse tan sólo físicamente con la imagen, sino también emocional y psíquicamente, tal como venía aconteciendo con la pintura.

Ahora este Arte se enfrenta con problemas similares, cuyos síntomas se siguen encontrando en el origen y fondo de la filosofía fotográfica de A. Feininger, además de con otros nuevos.

Si entonces el fácil acceso a este tipo de imágenes en revistas —como pudiera ser la propia LIFE—, es decir, el hecho de que aun siendo obras de Arte, tuvieran este formato asequible y no un lugar en un museo, podía menoscabar su valor artístico en comparación con las demás Artes, cuánto más no puede suceder en el tiempo actual con su amplio abanico de posibilidades existentes para acceder a una imagen. En segundo lugar, aquella primera competencia entre el fotógrafo-artista y el fotógrafo-excursionista parece haberse magnificado hoy con los medios de reproducción digital. Éstos han transformado al segundo en un fotógrafo de cualquier cosa y, sobre todo, de sí mismo. El fotógrafo-artista ha de seguir luchando junto con su ingenio para continuar siendo tal y ofrecer una experiencia verdaderamente artística y estética a un espectador de nueva condición¹⁰. Éste se encuentra no sólo saturado de imágenes de todo tipo, sino que es, además, hacedor inmediato de imágenes fotográficas, cuya calidad es mediada principalmente con la cota tecnológica de su teléfono móvil.

Proceso y recepción de la obra fotográfica están, por tanto, estrechamente unidos de modo singular y diferenciado respecto a las demás Artes, pues, en este caso, el espectador es potencialmente «creador» en un porcentaje mucho mayor. No todo el mundo ha tenido ante sí un lienzo y un pincel, o un bloque de mármol y un escoplo, pero con mucha mayor probabilidad sí ha tenido acceso a una cámara fotográfica de cualquier tipo. Hasta ahora hemos visto cómo entiende A. Feininger el proceso previo a la creación de la imagen. Es su, podríamos decir, «Filosofía procesual» de la imagen, que ayuda a comprender los factores partícipes en la creación de una fotografía. Si bien es cierto, él se refiere en todo momento a fotografía analógica en blanco y negro, nos habla del uso que el artista hace de los medios con que cuenta buscando obtener un resultado artístico, por lo tanto, es un itinerario aplicable a otros medios, pues parte de la mente del artista más que del medio mismo.

Filosofía detenida

Desde esta Filosofía procesual, hemos llegado así al resultado, a la fotografía, adelantando asimismo el tercer punto en este itinerario, la especial relación entre ésta y el espectador —sobre todo en comparación a las demás Artes visuales. Una vez realizado este recorrido filosófico por el proceso fotográfico, es el momento ahora de acercarnos al pensamiento contenido en el objeto final. Expondremos ahora las líneas principales de lo que podríamos denominar —en consonancia con la nomenclatura anterior— «Filosofía detenida»¹¹ de la imagen fotográfica ofrecida por A. Feininger en sus propias obras.

Al encontrarse en la intersección de dos mundos, el artístico y documental, es decir, el creativo libre y el de los medios de comunicación, la entidad de las imágenes de A. Feininger constituyen un referente para la Filosofía iconológica que intentamos introducir aquí, y cuya significación puede aplicarse a las creaciones de otros fotógrafos ubicados con mayor claridad en uno de estos dos ámbitos, como decíamos al comienzo.

Movido por intereses diferentes a los inspiradores del documentalismo, representados, entre otros, por Walker Evans (1903-1975) y gran parte de la obra de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), o de la «fotografía pura» de Alfred Stieglitz (1864-1946) y Paul Strand (1890-1976), A. Feininger muestra en sus imágenes una avidez inagotable de formas susceptibles de ser convertidas en expresión artística. Le distancia de los primeros la ausencia de pretensiones catalogadoras de realidades sociales, y de los

segundos, la procurada equilibrada atención puesta tanto en el objeto a fotografiar, como en el medio fotográfico y sus posibilidades.

Podríamos decir que el acontecimiento visual sobre un objeto admirado es en sí mismo el motivo constante en las obras de A. Feininger. El artista alemán captura el modo fotográfico de mirar esa realidad que le interesa, para provocar un sentimiento sobre ella. Esta sería, por tanto, la base primordial de su «Filosofía detenida» de la imagen, aplicable a toda obra fotográfica. Ésta no es sino la corporeización de la mirada sobre un motivo apreciado por el fotógrafo, mediada por un ojo singular, el objetivo de la cámara, ventana y espejo al mismo tiempo. En la variedad de miradas y escenarios se revelan el pensamiento, la conciencia y los ojos físicos que la han hecho posible.

Recordemos aquí dos fuentes donde obtiene sus motivos, encarnaciones potenciales de su Filosofía antes de transformarse en imágenes: la ciudad y la naturaleza. En ambas busca, animado por este espíritu «fotobservador», una imagen similar, aun a pesar de la semejanza entre ambos mundos. Así, en el fragor urbano encuentra los escenarios visibles, primero, y modos técnicos, después, para lograr imágenes alejadas de la condición cinemática de la vida moderna, más próximas a la quietud propia de los pequeños eventos de la naturaleza, retratados por su cámara en tantas ocasiones. Es en esta dinámica interna de sus imágenes, donde se observa con claridad la participación en su «ser fotógrafo» de su formación como ebanista y arquitecto. En ambas ramas del hacer humano parece exigirse el conocimiento de la naturaleza y sus materiales, así como el de las necesidades espaciales y habitacionales que constituyen las ciudades y sus infraestructuras. A ello ha de añadirse su especial querencia por la contemplación de la naturaleza, disfrutada en los paseos múltiples que realizó en todos los entornos donde fijaba su residencia, como veíamos.

Este vínculo con la naturaleza le hizo, además, reparar en otras circunstancias que interfieren en el entrenamiento del fotógrafo para mirar como la cámara. Cuando vemos la realidad con los ojos corporales, el resto de los sentidos acompañan esta visión, el olor, el ruido, glosan lo visto y vivido. Sin embargo, el olor de las algas, el estruendo de las olas, por ejemplo, desaparecen en la imagen. Al fotógrafo corresponde el conocimiento de estas sensaciones para que su ausencia pase desapercibida en la percepción de la imagen. Habrá de encontrar en los medios propios de la fotografía, los recursos compensatorios y no tomarlos como parches para solucionar una deficiencia, sino como elementos genuinos con valor propio. De nuevo encontramos aquí otro punto de acercamiento con el resto de las Artes Visuales, pues el mismo fenómeno suplente tiene lugar en la pintura.

De este modo, con su particular simbiosis, no discrimina motivo alguno centrándose únicamente en elementos urbanos, fragmentos de la naturaleza, o retratos, sino que legitima la elección de unos con la simultánea —y para él, necesaria— decisión por los otros. Y es que la naturaleza no es para A. Feininger un espacio consolador ante la fealdad del mundo industrial, sino que encuentra en sus estructuras más ocultas el origen de las formas cuyo eco es el que se reconoce en las creaciones artísticas y técnicas humanas. Pensemos en las formas geométricas naturales, o en tantos mecanismos funcionales de la naturaleza, de los cuales los alcanzados por la técnica parecen ser tantas veces una réplica.

Resultando coherente con este transitar de un universo a otro, en su particular relato fotográfico de la realidad no se encuentra, precisamente por esta suave solución de continuidad, una visión ni mecanicista ni mística del mundo. En dicha visión se revela un saludable equilibrio tanto en sí misma, como con la motivación de la que nace, a saber, captar las imágenes de aquellas cosas que al fotógrafo A. Feininger le interesaban, más que el objeto-fotografía en sí. Y ello, además, siendo consciente de la diferencia entre varios factores: el motivo de interés, su mirada retiniana, la captura en su memoria y la final a través de la cámara. Así es como su «Filosofía procesual» de la imagen logra su materialización perfecta en su «Filosofía detenida».

Filosofía experiencial

Corresponde ahora de llegar hasta el tercer momento¹² de este recorrido filosófico por el hecho fotográfico de la mano de A. Feininger, el espectador y su experiencia estética. Como se dejaba apuntado unas líneas más arriba, la relación entre una fotografía con su espectador y de éste mismo con una obra de arte visual de otra naturaleza, encuentra su principal diferencia en que realizar una foto está al alcance de todos. ¿Cómo ser consciente de la artísticidad de una imagen capturada con ayuda de un medio fotomecánico que el espectador puede llevar colgado al cuello o en su bolsillo? A la recuperación de esta conciencia, decíamos al inicio de este artículo, puede contribuir el conocimiento de la Filosofía existente tras la imagen fotográfica artística, modelo de la cual puede ser la escogida aquí y desarrollada tal como hemos visto por A. Feininger.

A su vez, dicha aproximación puede generar cierto proceso curativo en el mismo espectador frente a la progresiva banalización del hecho fotográfico existente en la actualidad. Conocer el alcance de las aspiraciones artísticas, creativas, estéticas y

filosóficas de los fotógrafos de otras épocas, así como de los actuales que las perpetúan y conservan, puede contribuir a que el espectador cuide conceder a su relación personal con la fotografía un mayor cuidado. Así lo llegaría a manifestar el mismo Alberto Schommer, «el aparato fotográfico que es una “máquina del tiempo” tan misteriosa y fascinante, debido a su vulgarización nos ha hecho olvidar matices, conceptos, casi filosóficos»¹³.

Refrescar esta memoria quizá pueda motivar al espectador a elevar la condición de hacer una fotografía como gesto realizado casi de modo automático, carente de pensamiento y cierta reflexión, cuyo fruto es inmediato, hasta una nueva cota. En ella el resultado final será una imagen sostenida por su propia voluntad, más que por la tecnología punta de su dispositivo. El mismo A. Feininger introduce una cita en su *Nueva teoría sobre fotografía* muy ilustrativa al respecto. Recoge allí unas palabras de Arnold Newman, «una cámara es un espejo que tiene memoria, pero que no puede pensar»¹⁴. Aquí estriba la diferencia para nuestro fotógrafo entre una fotografía carente de interés, y una eficaz, atractiva. Una imagen captada sin pensamiento, sin participación activa, no sólo de la mano y el ojo del fotógrafo, sino de su idea, no pertenecerá a la categoría de una buena fotografía, es una «proyección tuerta de la realidad sobre la superficie de la película y el papel», como explica. Este es el punto primero, el del pensamiento, después seguiría la abstracción del mismo en un paréntesis técnico. El fotógrafo ha de contar con la mirada de la cámara, que no es la de sus ojos, es decir, con ese preciso conocimiento y necesario hábil manejo de las herramientas que este proceso pone a disposición. Su esfuerzo ha de centrarse en combinar ambos, pensamiento artístico y ojo fotográfico, para alcanzar el resultado final. Es el equilibrio presente de modo constante en la obra de A. Feininger que hemos venido desgranando.

Debido a esta especial proximidad entre el medio artístico y el espectador, parece conveniente, pues, que la vía para la recuperación, o desarrollo, de la conciencia de artísticidad frente a una obra fotográfica comience operando en la interacción entre ambos. El paso siguiente llevaría a incidir en la relación directa entre contemplador e imagen fotográfico-artística visible en una exposición o en una publicación.

La expectativa en el primer caso viene contaminada por la acostumbrada ante un evento de estas características. Visitar una exposición parece traer de suyo que sea de pintura, escultura, dibujo, es menos frecuente que sea de fotografía. Así, el espectador encuentra sobre las paredes no lienzos y óleo, sino imágenes hechas uno con el papel. Retomando las ideas de A. Feininger expuestas unas líneas más arriba, no se trata de fenómenos creativos tan diversos: lienzo//papel fotográfico—óleo y pincel//sustancias químicas y

medios mecánicos. La solución se encuentra en el desarrollo amplio y profundo de una Estética de la fotografía, sólida base para las historiografías y manuales. Aunque las referencias insoslayables a Walter Benjamin (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), Susan Sontag (*On Photography*, 1977), Otto Stelzer (*Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, 1978) y a Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980), se enriquecen con el paso de las décadas, es un campo a seguir roturando con denuedo¹⁵. La base filosófica de la fotografía, el reconocimiento de su existencia, a lo cual nos ha conducido aquí el pensamiento y obra de A. Feininger, contribuye a enriquecer el imaginario de los espectadores, preparándolos para una experiencia estética predispuesta a la contemplación del fenómeno fotográfico como evento creativo y artístico al mismo nivel de otras Artes.

En el segundo caso, las revistas ricamente ilustradas —con mayor o menor calidad—, los abundantes periódicos, y libros con imágenes, son el mundo paralelo que puede alejar de la identificación artística de una fotografía en un soporte similar. Existe un género artístico, actualmente en auge, que parece lograr la recuperación de esta conciencia artística y estética en el mundo de la fotografía creativa en formato manejable, nos referimos al *fotolibro*. Por este medio los fotógrafos editan sus obras fotográficas en un objeto que se convierte a su vez, en sí mismo, en objeto artístico y diferenciado respecto a otras publicaciones donde puedan aparecer imágenes. Incluso su desarrollo ha dado lugar ya a una primigenia historiografía¹⁶. No obstante, la cotidianidad sigue dando alcance a los territorios conquistados por la fotografía, pues la creación de este tipo de libros para disfrute privado, con fotografías propias, se encuentra también a disposición inmediata de todos. Un renovado esfuerzo de la fotografía conscientemente creativa, por tanto, surge ahora en este ámbito por la diferenciación entre fotolibro-arte y fotolibro-álbum privado.

Así pues, esta carrera de fondo entre arte y uso común en el mundo de la fotografía no hace sino incentivar la aparición de nuevas formas creativas, que de no existir esta tensión, quizá no tendría lugar. Podemos citar como ejemplo, respecto al último caso, la interacción entre literatura y fotografía en obras como el *Fotopoemario* de Chema Madoz y Joan Brossa¹⁷.

Conclusiones

Proceso, momento y vivencia, son pues los componentes de esta cadena filosófica de la imagen fotográfica propuesta a partir del trabajo y experiencia de Andreas Feininger, susceptible de ser aplicada a la riqueza y variedad creativa que impregna el mundo de la imagen fotográfica. Con ella se pone de manifiesto la necesidad de abandonar la concepción de la fotografía como un proceso de reproducción fotomecánico, pues, como en el resto de las Artes Visuales, sin pensamiento que la aliente, la obra resultará vacía.

Nuestro fotógrafo insistía en que se trata de un medio de expresión y comunicación, no sólo de registro y experimentación. Nadie se pregunta cómo escribiría un escritor determinado, cuando se encuentra ante un libro impreso donde puedan leerse sus poemas o su novela. Lo importante es el mundo que crea o recrea, la emoción de la que parte y la conmoción que provoca. La afirmación de la existencia de una Filosofía de la imagen fotográfica, de una Estética de la misma, que profundice además en el efecto que dichas imágenes tienen sobre quien las mira, se hace cada vez más necesaria, para que la entidad noble de esta forma creativa no se diluya en la vorágine icónica actual.

La recuperación de fotógrafos de épocas analógicas, de sus obras y pensamiento, puede apuntalar este propósito, más allá del imperecedero debate en torno a si la fotografía es arte o no lo es. Pues, como se pone en evidencia en los escritos de A. Feininger, y en los de otros tantos fotógrafos del siglo XX, la imagen fotográfica nunca dejará de tener una doble vida, la cotidiana y la artística. La clave de ambas reside en la voluntad de la mano que pulsa el disparador. Sumergirse en esas voluntades y sus efectos corresponde a la Filosofía y Estética de la imagen fotográfica, exponerlas, revelarlas, invitando tomar conciencia de aquella inolvidable exclamación daliniana: «¡Fotografía, pura creación del espíritu!»¹⁸.

¹ Feininger, Andreas. *Die neue Foto-Lehre*. Düsseldorf-Wien: Econ Verlag, 1965, p. 22. (Las traducciones de los textos originales en alemán e inglés son propias).

² Traducción al castellano de *Bauhaus*.

³ A esta publicación de extensión y difusión mayor, preceden trabajos donde se presentan ya definidos con claridad sus intereses y técnicas principales. Es el caso de *New Paths in Photography*. Boston: American Photographic Publishing Co., 1939. Asimismo, destacamos como compendio de su trayectoria, *Das ist Fotografie. Eine kritische Analyse über das Wesen der Fotografie*. Schaffhausen: Verlag Photographie, 1995. En este último volumen se incluyen además fotografías de A. Feininger en color.

⁴ Feininger, Andreas. *Feininger on Photography*. Nueva York: Crown, 1953, p. 1.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷ En este sentido nos referiremos en toda mención con el término «fotografía» a lo largo del artículo, no al documento general obtenido mediante el proceso fotográfico.

⁸ Feninger, 1953, *op. cit.*, p. 193. Recordemos los otros tres: espíritu «amateur», fotografía es el «arte de hacer imágenes», el fotógrafo ha de alcanzar la categoría de «maestro en la técnica de expresión».

⁹ Hemos de tener en cuenta que Feininger se refiere prácticamente siempre al modo propio de sus fotografías, es decir, en blanco y negro.

¹⁰ La situación de la imagen fotográfica en la era digital se aborda en excelentes análisis en dos títulos de Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015) y *La furia de las imágenes- 2020: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020).

¹¹ El término está en íntima relación con el original que en la Historia del Arte comenzó a denominar los bodegones en el Norte de Europa durante el siglo XVII, *Stilleben*, literalmente «vida detenida». «Naturaleza muerta» (*nature morte*) se acuñaría en francés más tarde.

¹² Recordemos los otros dos momentos: proceso artístico y obra terminada.

¹³ Schommer, Alberto. *Elogio a la fotografía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998. Este texto es el discurso leído por el fotógrafo español en el acto de su recepción pública como académico en la institución el 26 de abril de 1998.

¹⁴ Feininger, 1965, *op. cit.*, p.24.

¹⁵ Dentro de la bibliografía en español, cabe destacar dos referencias. En primer lugar, el completo manual coordinado por Marie-Loup Sugez, *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), donde además de la propia historia, recoge textos originales de los protagonistas de los capítulos, así como contiene una amplísima bibliografía. En segundo lugar, la *Estética fotográfica*, editada por Joan Fontcuberta (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), en la que el fotógrafo ha recopilado textos cruciales en el desarrollo de la Estética fotográfica desde 1846 hasta 1965.

¹⁶ Parr, Martin. *The Photobook: A History*. (2 vols.) Londres: Phaidon, 2004, 2005. En el ámbito español es destacable la exposición realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en 2014-2015, «Fotos y libros. España 1907-1977», para la cual se seleccionó una gran cantidad de obras, unas más y otras menos conocidas, de los fotógrafos españoles más diversos y significativos.

¹⁷ Madoz, Chema; Brossa, Joan. *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica, 2019. Este tipo de creación cuenta con antecedentes a mencionar, como la legendaria colección publicada en Lumen, *Palabra e imagen* (1961-1975). En cada volumen se establecía un diálogo entre un escritor y un fotógrafo, no siendo aquí la fotografía ilustración del discurso, sino parte integrante de la obra.

¹⁸ Dalí, Salvador. «La fotografía, pura creació de l'esperit», en: *L'Amic de les Arts*, nº 18, Sitges, 30 de septiembre, 1927, pp. 90-91. Original en catalán: Dalí, Salvador. *L'alliberament dels dits: Obra catalana completa*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995 (pp. 33-35). Traducción en castellano: Fontcuberta, 2016, *op. cit.* (ver nota 15), pp. 129-131.