



Instantaneidad y proximidad en la obra de André Kertész

Mariano Zuzunaga Schröder

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Instantaneidad y proximidad en la obra de André Kertész

Mariano Zuzunaga

Departamento de Diseño e Imagen
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona

Tesis Doctoral

Programa: Arte, Territorio y Cultura de los Media – Bienio 2004/2005

Director de Tesis: Dr. Manolo Laguillo

“El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas
es ojo porque te ve”. Antonio Machado

ÍNDICE.....	3
0 - INTRODUCCIÓN.....	9
I - LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ: TRADICIÓN Y CONTEXTO.....	12
1. KERTÉSZ Y LA TRADICIÓN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA.....	12
1.1. Eugène Atget como antecedente directo.....	12
1.2. Más allá del registro documental.....	15
1.3. Visión cosmopolita de un emigrado.....	16
1.4. André Kertész y <i>el estilo internacional</i>	20
2. KERTÉSZ AUTODIDACTA.....	22
2.1. El don innato.....	22
2.2. Cronología de un paréntesis formativo.....	23
2.3. París y el despertar creativo de André Kertész.....	25
3. KERTÉSZ Y LAS VANGUARDIAS COMO CONTEXTO.....	28
3.1. Antecedentes y movimientos.....	28

II - VIDA Y FOTOGRAFÍAS DE ANDRÉ KERTÉSZ.....	30
4. LAS ETAPAS DE LA VIDA DE ANDRÉ KERTÉSZ.....	30
4.1. Las cuatro etapas.....	30
4.2. La etapa húngara.....	31
4.3. La etapa de París.....	36
4.4. La etapa norteamericana.....	43
4.5. La etapa internacional.....	49
5. LAS <i>DISTORSIONES</i> Y LOS AUTORRETRATOS.....	53
5.1. Las <i>Distorsiones</i> y los Autorretratos cómo vínculos de todas las etapas.....	53
5.2. Las <i>Distorsiones</i>	54
5.3. Los autorretratos.....	58
6. MIRADAS SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ: SU RECEPCIÓN.....	60
6.1. Kertész entrevistado.....	60
6.2. Jean-Claude Lemagny sobre Kertész.....	61
6.3. Roland Barthes sobre Kertész.....	65

6.4. John Szarkowski sobre Kertész.....	70
6.5. Kertész por Kertész.....	72

III A - LOS LIBROS DE Y SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ..... 80

7. COMENTARIOS SOBRE LOS LIBROS DE Y SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ.....	80
7.1. <i>André Kertész – A Lifetime of Photography</i>	84
7.2. <i>Portraits – André Kertész</i>	86
7.3. <i>Landscapes – André Kertész</i>	87
7.4. <i>André Kertész - Masters of Photography</i>	88
7.5. <i>André Kertész: New York State of Mind</i>	90
7.6. <i>André Kertész – The Early Years</i>	92
7.7. <i>André Kertész – Greenough/Gurbo/Kennel</i>	94
7.8. <i>IN FOCUS – André Kertész</i>	96
7.9. <i>Washington Square – André Kertész</i>	97
7.10. <i>ON READING – André Kertész</i>	98
7.11. <i>J’Aime Paris – André Kertész</i>	99
7.12. <i>OF NEW YORK... – André Kertész</i>	100
7.13. <i>André Kertész, la biographie d’une oeuvre – Pierre Borhan</i>	101

III B - EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES.....	102
8. EXPOSICIONES INDIVIDUALES.....	102
9. EXPOSICIONES COLECTIVAS.....	104
10. PUBLICACIONES.....	105
IV - ANDRÉ KERTÉSZ APROXIMADO EN SUS FOTOGRAFÍAS.....	106
11. FOTOGRAFÍAS COMENTADAS.....	106
11.1. Una selección.....	108
	.
V - ANDRÉ KERTÉSZ REVISITADO.....	147
12. RESPONDER A UN PUNTO DE VISTA.....	147
12.1. La mirada sobre la obra.....	147
12.2. Desde una historia cultural.....	149
12.3. La ficción cultural.....	150

12.4. La mirada inmersa.....	152
------------------------------	-----

VI - PROXIMIDAD E INSTANTANEIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ.....154

13. PROXIMIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ.....	154
---	-----

13.1. Entre el acontecimiento y la mirada.....	155
--	-----

13.2. El momento apropiado.....	156
---------------------------------	-----

13.3. Aproximación personal de la mirada.....	158
---	-----

14. INSTANTANEIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ.....	161
---	-----

14.1. Entre la duración y el movimiento.....	161
--	-----

14.2. Realidad e instantaneidad.....	162
--------------------------------------	-----

14.3 La instantaneidad fotográfica.....	163
---	-----

14.4. Realización del instante.....	165
-------------------------------------	-----

14.5. Los alcances de la instantaneidad.....	169
--	-----

14.6. Instante y tiempo.....	170
------------------------------	-----

14.7. La significatividad del tiempo.....	172
---	-----

14.8. André Kertész y la instantaneidad.....	173
--	-----

POST-SCRIPTUM.....	177
BIBLIOGRAFÍA.....	184
LEGADO DE ANDRÉ KERTÉTSZ.....	194
AGRADECIMIENTOS.....	196

INTRODUCCIÓN

El fotógrafo André Kertész nació en Budapest, Hungría, en 1894 y murió en Nueva York en 1985 a los 91 años. Considerado por muchos el padre de la fotografía moderna –hay quienes piensan que es el más fotógrafo de todos los fotógrafos–, unos le ven como un hito dentro de la historia de la fotografía y otros reconocen en él una figura seminal. Sea como fuere, tanto su trabajo como su persona, también atravesaron etapas de indiferencia de las cuales, tanto él como su obra, resurgieron renovados de vitalidad.

Ciertamente como pocos, André Kertész disfrutó de una larguísima carrera de más de 70 años de actividad sin interrupciones, y logró en sus últimos años realizar una síntesis muy poderosa dentro de la cual pueden percibirse ecos de todas las etapas en las que desplegó su fecunda creatividad.

Algunos autores que le venían a la zaga lograron eclipsarle temporalmente al tomar prestados unos recursos que él sabiamente había introducido para reinventar el género documental, sin contar con que, como decía Billy Wilder, “un húngaro es alguien que entra contigo en una puerta giratoria y sale antes que tú”. No formó parte de la agencia Magnum¹ ni tampoco publicó en la revista *Life* y, sin embargo, la existencia de su obra siempre fue clave en el desarrollo del trabajo que los fotógrafos de reportaje documental contemporáneos a él realizaban.

Esta tesis es un intento de aproximación renovada a la vida y obra de André Kertész que ofrece puntos de partida alternativos y opciones distintas de valoración desde distintas perspectivas de análisis. La cultura occidental en el siglo XX se manifiesta diversa en unos escenarios múltiples dentro de los cuales Kertész aprendió a moverse. Nos referiremos en esta tesis a unos tiempos que corren desde antes de la Primera Guerra Mundial hasta las postrimerías del siglo XX, pero también a unos espacios de evolución con rasgos distintivos diversos como son el europeo y el norteamericano, y, por tanto, dentro de unos marcos de significatividad que configuran realidades del todo diversas. Kertész es un hombre que fotografió a lo largo de unos tiempos, de unos espacios y de unas significatividades diversas, sin perderse a sí mismo de vista, y en este sentido es pertinente una lectura cultural de lo

¹ En 1964 fue invitado por Wayne Miller, presidente de Magnum Photos Inc. a ser “Contributing Photographer”.

fotográfico, una posibilidad que generosamente nos brinda su obra. Es en esta clave en donde esta tesis ahonda para ofrecer una nueva aproximación al autor y a su obra.

Para esta labor creo necesario subrayar dos cuestiones preliminares importantes. La primera es la imposibilidad de abstraer por completo mi propia calidad de fotógrafo. La segunda es la irreductibilidad de la imagen a palabras. A partir del reconocimiento de estas premisas el presente trabajo no renuncia al rigor que una investigación académica ha de poseer.

Dividida en seis partes que incluyen catorce capítulos, nuestra investigación se ocupa primero en contextualizar la vida y obra de André Kertész para luego abordar el carácter específico de su trabajo tanto en sus libros como en la singularidad de sus fotografías. Así, los cinco primeros capítulos ponen en contexto la obra y vida de Kertész a partir de las diversas etapas por las que estas atraviesan. En los seis siguientes capítulos nos aproximamos a sus libros y exposiciones, y en los tres últimos capítulos ofrecemos las claves a partir de las cuales la vida y obra de Kertész cobran una plena y abierta significatividad. Una parte importante es la selección, personal y subjetiva, con la que respondo, como fotógrafo que soy, a la obra de Kertész. Finalmente, a modo de conclusión, un *post-scriptum* apunta hacia los horizontes que nuestra investigación pueda estar contribuyendo a vislumbrar, de cara a futuras

aproximaciones. Una bibliografía, información anexa y la gratitud por la inestimable ayuda recibida para esta investigación dan por finalizado este trabajo.

I - LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ: TRADICIÓN Y CONTEXTO

1. KERTÉSZ Y LA TRADICIÓN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

1.1. Eugène Atget como antecedente directo

Recién a la muerte de Eugène Atget en 1927, unas fotografías que eran vistas como simples documentos para el uso de artistas se convertían en el origen de la fotografía documental. La revista *Cahiers d'Art*, al anunciar al año siguiente la publicación de un libro sobre la obra de Atget, ya subrayaba “la insospechada significación de la fotografía documental dentro de la cual se incluyen reconocidos nombres como el del húngaro André Kertész”².

² Ver cita en *KERTÉSZ* de Sarah Greenough – Robert Gurbo – Sarah Kennel - pág. 72. National Gallery of Art – Princeton University Press – 2005.

El interés que ahora despierta la obra de André Kertész deja de ser algo únicamente personal de quien esto escribe cuando se constata que forma parte de una tradición fotográfica consolidada. Lo que nosotros podamos decir de su obra no le añadirá ni restará importancia. Esto no quiere decir que los estudios y aproximaciones a su obra no puedan descubrir elementos que enriquezcan el aprecio que tengamos de su obra, además de una comprensión más rica de la tradición en la que ésta se encuentra inserta.

La mejor manera de conocer la obra de un determinado autor es conociendo también la obra de otros autores. Así es como hemos sabido que la primera vez que el nombre de Kertész se veía vinculado al nombre de otro gran fotógrafo fue justamente en 1928, tratándose nada menos que de Eugène Atget, un fotógrafo desconocido hasta el año de su muerte, en 1927.

La dimensión fotográfica de Atget, incuestionable en la actualidad, había sido apenas reconocida por un círculo que, significativamente se limitaba, no habiendo sido él surrealista, a algunos artistas surrealistas. Su aceptación posterior nos hizo ver con nuevos ojos el trabajo de los fotógrafos que le precedieron. Es además el antecedente directo de los fotógrafos documentalistas, entre los cuales André Kertész ocupó un destacado lugar.

Si consideráramos a André Kertész como un fotógrafo documental, su dimensión no alcanzaría a la que, como fotógrafo estrictamente documental, tiene Atget. Pero ya que nos movemos en el plano en donde se constituye una tradición, debemos ver la diferencia que hay entre lo que nos plantean las fotografías consideradas como documentos en el caso de Atget, y la fotografía documental como luego se desarrollaría posteriormente gracias a, entre otros, Kertész.

Veamos qué ocurre con Atget. En este, la fotografía es un documento no tanto por el uso que se le pueda dar *a posteriori* como por el hecho de que está hecha de entrada para que pueda dársele un determinado uso³. El grado de convencionalidad que exige la fotografía para ser un documento es inversamente proporcional al grado de arbitrariedad con que pueda expresarse quien la realiza, sin que por ello su obra deje de ser en sí misma expresiva. La de Atget era expresiva en la neutralidad de lo impensado⁴. Ello en buena parte explica la fascinación que sus fotografías despertaban en los surrealistas. Sus fotografías marcaban cada impresión tal como estas se manifiestan en la neutralidad de las imágenes oníricas⁵.

³ FRIZOT, Michel Ed. *A New History of Photography* - NESBIT, Molly – *Photography and History* – Eugène Atget – Könemann – Colonia, 1998 - págs. 399 - 408.

⁴ Volveremos sobre este tema más adelante.

⁵ KRAUSS, Rosalind E., *El inconsciente óptico* – Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1997.

1.2. Más allá del registro documental

Es conocida la afirmación de Henri Cartier-Bresson en la que considera a Kertész la fuente de su inspiración poética⁶. Es más controvertida, en cambio, la relación que sostuvo con su compatriota Brassai, pues éste último, aunque le reconoció como un “verdadero creador de imágenes” y como “uno de los mayores fotógrafos de nuestro tiempo”⁷, no terminó de aceptar del todo que fuera Kertész quien le iniciara en la fotografía⁸. En cualquier caso, tanto la afirmación de Cartier-Bresson como las fotografías mismas de Brassai ya indican que lo que documentan fotográficamente recibe un tratamiento que va más allá del registro documental estricto que daba Atget a todo aquello que fotografiaba. Esta posibilidad de ir más allá del documento sin apartarse de lo fotografiado es justamente lo que desde Kertész convierte al documento fotográfico en lo que actualmente entendemos por fotografía documental.

⁶ ASSOULINE, Pierre – *Cartier-Bresson – L’oeil du siècle* - Gallimard – París, 2001 – pág. 89.

⁷ Revista *Camera*, abril-1963. Citando Pierre Borhan - pág. 30 en *André Kertész, lo specchio di una vita* – Motta Editore – Milán, 1998.

⁸ DIAMONSTEIN, Barbaralee – *Visions and Images* – Rizzoli – Nueva York, 1981 – pág. 88.

Si Atget llevó el documento a los extremos de lo impensado, a esta neutralidad Kertész añade la cualidad de lo pensado desde lo poético, pero manteniendo los aspectos técnicos en silencio para que permanezcan siempre transparentes, invisibles. Estos aspectos quedaban ocultos en el sentido de que la buena técnica es la que no se nota.

1.3 Visión cosmopolita de un emigrado

Mucho antes de su muerte (1985) la obra de Kertész ya era ampliamente reconocida en todo el mundo. Esto se hace patente en la obra de otros fotógrafos. Jean Claude Lemagny considera, por ejemplo, que algunas obras de Ralph Gibson responden como un eco a la obra de Kertész⁹. Otro tanto puede decirse de la célebre serie de fotografías de mares realizada en los años 90 por Hiroshi Sugimoto que evoca el espíritu de aquella realizada por Kertész en Martinica en el año 1972.

Tal como siempre sostuvo Kertész, los fundamentos de su obra se encuentran en las fotografías que realizó en su Hungría natal entre 1912 y 1925, en donde aprendió el oficio

⁹ Concretamente J.C. Lemagny se refiere a *Nube perdida, 1937*. (*L'Ombre et le temps* – Nathan, 1992 – pág. 239)

justamente documentando escenas callejeras, soldados en la retaguardia y también realizando divertimentos en donde aparecía de modelo su hermano menor, Jenö. Esta práctica documental le sirvió posteriormente en su etapa de París hasta que emigró a los Estados Unidos en 1936.

Como contrapunto a su faceta documental –y ya inmerso en la vanguardia artística de entreguerras–, empieza a desarrollar su serie *Distorsiones* con la que se le ha vinculado a Picasso, Jean Arp y Henry Moore, y gracias a la cual despertó, posteriormente en Nueva York, el soslayado interés de Alfred Stieglitz¹⁰.

En toda la carrera de André Kertész, la “conexión” húngara jugó un papel de primer orden. Cabe aquí subrayar el nombre de Gyula Zilzer, pintor y grabador nacido en Budapest en 1889 (era cinco años mayor que Kertész), a quien había retratado en 1921 y quien le abrió puertas primero en Budapest, luego en París, y posteriormente en Nueva York. Gracias a él conoció a Mondrian en París en 1926 y a Alfred Stieglitz en Nueva York en 1936.

¹⁰ Op. Cit. pág. 82. Un interés que el propio Kertész afirma y desmiente en otras fuentes. Ver Agathe Gaillard, *Kertész*, Belfond, París, 1980 – pág. 12 – (Citada por Pierre Borhan en *André Kertész, la biographie d'une ouvre* – éditions du Seuil, París, 1994.)

No es hasta 1928, es decir, ya en París, cuando Kertész adopta la cámara Leica de 35 mm como su herramienta usual de trabajo. A diferencia de las cámaras de formato grande, ésta le permitía una mayor versatilidad y era ideal para trabajar en la calle, y para realizar reportajes. Kertész logra publicar sus reportajes en las innumerables revistas ilustradas que, siguiendo el modelo alemán, se editaban por toda Europa. Su relación con la vanguardia artística de París termina de perfilar la formación documental que poseía, de manera que su trabajo pronto fue reconocido como fruto de una visión innovadora y poética de la realidad que documentaba. Cuando era prácticamente una celebridad en París, emigra en 1936 a los Estados Unidos, concretamente a Nueva York, en donde veremos cómo su trabajo es postergado durante muchos años como consecuencia de múltiples factores, además de aquellos derivados de las tradiciones fotográficas locales¹¹.

Si el trabajo de Kertész encajó perfectamente en el espíritu creativo reinante en el París de los años 20, ello se debió en gran medida a que el cosmopolitismo que allí se respiraba era muy parecido al que Budapest había tenido plenamente hasta la derrota de Hungría en la Gran Guerra. A pesar de que no conocía la lengua francesa Kertész logró rápidamente sintonizar en una ciudad llena de artistas extranjeros.

¹¹ La utilización de grandes formatos, el concepto de “straight photography” propugnado por Paul Strand desde 1915 y posteriormente en los años 30 por Weston, Adams (f 64), *et al.*

En los años inmediatamente previos a la Segunda Guerra Mundial este espíritu empezó a enrarecerse. La decisión de Kertész de dejar París por Nueva York en 1936 parecía la más acertada, ya que el volumen de reportajes que le encargaban las revistas europeas se había reducido a una cuarta parte. Para contrarrestar este bajón, decidió publicar un primer libro que además respondía en cierto modo a los que habían publicado previamente sus colegas Brassai y Germaine Krull sobre París. En principio, a Nueva York viajaba bajo contrato de la agencia Keystone por un año. El contrato estipulaba que a Kertész se le encargarían reportajes de calle, pero en su lugar le asignaron únicamente trabajos de estudio¹². El incumplimiento de dicho contrato dejó a Kertész sin recursos para volver a París como parecía ser su deseo¹³. Una vez generalizado el conflicto en Europa, y siendo él judío, todo aconsejaba que permaneciera en Nueva York. En el otoño de 1937 él y su mujer Elizabeth solicitaron naturalizarse norteamericanos y obtuvieron la ciudadanía en 1944. Dos años antes, un

¹² Erney Prince de la agencia Keystone no solamente engañó a Kertész sino que además en el número de la revista *Look* del 25 de octubre de 1938 aparecía una fotografía que había realizado Kertész, pero que daba a Prince los créditos de su realización.

¹³ Las motivaciones reales de Kertész quedan en entredicho e incluso en ocasiones son abiertamente contradictorias.

artículo firmado por John Adam Knight en el *New York Post*¹⁴ pronosticaba que la obra de Kertész llegaría a ser admirada y apreciada en el futuro como ya lo eran las obras de Hill, Atget, Stieglitz, Steichen, Weston, Strand y Hine. Una vez más, Kertész era puesto públicamente en la órbita de la mejor tradición fotográfica.

1.4. André Kertész y el *ESTILO INTERNACIONAL*

Los norteamericanos tenían noticias sobre Kertész ya de tiempo atrás. El *Chicago Tribune* se había hecho eco de su primera exposición en París en 1927, y en 1932 treinta y cinco fotografías suyas fueron presentadas en la exposición “Modern European Photography” en la galería Julien Levy de Nueva York.

Otro tanto puede decirse de la trayectoria internacional de Kertész por aquellos años. En 1927, en la Tercera Exposición Internacional de Fotografía de Zaragoza, se exponía por

¹⁴ La edición del *New York Post* del 31 de diciembre de 1942. “Photography” John Adam Knight. Cita extraída de la cronología de Sarah Kennel coautora con Sarah Greenough y Robert Gurbo del libro *Kertész* ya citado, pág. 258.

primera vez una obra de André Kertész en España¹⁵, y tres años después, en el *Primer Salón Anual de Fotografía*¹⁶ de Buenos Aires, se exponían seis de sus fotografías.

No obstante, es en 1929 cuando André Kertész es invitado a participar en una exposición de primera magnitud que merece comentario aparte. En la *Internationale Ausstellung von Film und Foto* de Stuttgart, que posteriormente se presentó en Zurich, Berlín, Viena, Danzig, Zagreb, Munich, Tokyo y Osaka, Kertész participa con 13 trabajos. La exposición reunía obras de fotógrafos europeos y norteamericanos donde se podía ver la contribución de Kertész en la compañía de obras de fotógrafos como Atget –que estaba incluido en el apartado de los históricos: Weston, Steichen–, Abbott y Cunningham entre la representación americana, y Man Ray, Tabard, Florence Henri, Krull y Eli Lotar entre la representación francesa. Aparte de la participación de otros países europeos, la contribución alemana como anfitriona de la exposición era la más numerosa. Esta exposición abrió una nueva etapa dentro de lo que se denominaba la Nueva Fotografía: una fase “experimental” hacia lo que vino a considerarse un estilo consolidado, un *estilo internacional*.¹⁷

¹⁵ Se trata de una fotografía titulada *Après la Pluie*. Op. Cit., pág. 251.

¹⁶ Op. Cit., pág. 254.

¹⁷ Op. Cit. Ver en *A New History of Photography* – HAUSS, Andreas -Film und Foto, Stuttgart, 1929 - pág. 466.

2. KERTÉSZ AUTODIDACTA

2.1. El don innato

La formación fotográfica de André Kertész es, desde sus inicios, de carácter autodidacta, lo que iba arropado por un extendido *amateurismo* que estimulaba la afición y la práctica de la fotografía en la Budapest de su juventud. Por otra parte, las salidas profesionales como fotógrafo eran, si no inexistentes, muy limitadas.



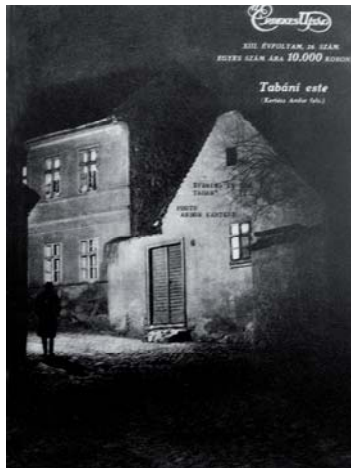
Huérfano de padre desde los 15 años –su padre muere en febrero de 1909–, empieza estudios en la Academia de Comercio de Budapest, que interrumpe brevemente para retomarlos luego de realizar cursos de aprendiz como jardinero y posiblemente también de vidriero. Se ha de tener presente que en aquella época los jóvenes húngaros accedían a la mayoría de edad recién a los 24 años, y que por tanto no sentían urgencia en definir su perfil profesional hasta entonces. En espíritus creativos y sensibles esto producía una cierta dejadez, algo que, Imre, su hermano mayor le solía criticar continuamente a André Kertész. A los 18 años, esto es en 1912, su madre les regala a él y a su hermano menor, Jenö, una *ICA box camara* de placas 4.5 X 6 cm. De inmediato empiezan a hacer fotografías, tanto de tipo familiares como en las calles de Budapest. Kertész siempre consideró que su talento para la fotografía era innato. Su

formación técnica la fundamentó en el método de probar y errar, de modo que sometía sus materiales a todas las condiciones de luz que se le presentaban, para ver cómo éstos llegaban a responder de la mejor manera posible. Los resultados, por tanto, no eran fruto del azar sino justamente de corregir las equivocaciones que el azar provocaba, pero sobre todo de preparar concienzudamente cada una de las limitadas tomas que para sus temas se imponía. Se guiaba por la intuición de modo que, en este sentido, la solvencia técnica que fue adquiriendo era fruto más de la experiencia que de la sistematización.

2.2. Cronología de un paréntesis formativo¹⁸

En 1914, Kertész es llamado a filas por el ejército austrohúngaro y es desplazado sucesivamente a Trieste, Montefalcone y Gorizia en donde, además de realizar fotografías sobre la vida cotidiana en el ejército, fotografía los paisajes y pueblos por los que pasa. Su hermano Jenő le envía una cámara *ICA Bébé* con una lente bastante luminosa para la época cuya apertura máxima era f 5.5.

¹⁸ Ver Cronología de Sarah Kennel, págs. 246 a 250 en *André Kertész*, National Gallery of Art, Princeton University Press, 2005.



Al año siguiente, en 1915, convaleciente luego de sufrir unas fiebres tifoideas, fotografía los alrededores de Klagenfurt, Austria, en donde termina de recuperarse antes de ser transferido a Esztergom, treinta millas al norte de Budapest, de donde posteriormente será enviado a una zona de combate en los alrededores de Lemberg, actualmente denominada L'viv y perteneciente a Ucrania. Desde el frente de Polonia envía fotografías a su hermano Jenö para que intente publicarlas. Este mismo año es herido en combate por una bala que le toca el pecho y un brazo que afecta un nervio que le paraliza parcialmente el brazo izquierdo.

En 1916, año que prácticamente lo dedica a recuperarse de sus heridas de guerra, presenta fotografías al cuarto concurso de fotografía húngara auspiciado por el diario *Érdehes Újság*, que recibe más de 1.700 entradas¹⁹, y además gana el noveno puesto en el concurso auspiciado por la revista satírica *Borsszem Jankó* sobre temas relacionados con la guerra. Al año siguiente, 1917, publicará por primera vez en el diario *Érdehes Újság* dos fotografías, entre ellas *The Fairy Tale* de 1914. En 1918 Hungría era derrotada y su ejército disuelto en desbandada. Kertész entra a trabajar en el Giro Bank, pero continúa fotografiando en sus horas libres.

¹⁹ Ver *The Hungarian Connection "The Roots of Photojournalism"* / Bradford, Inglaterra, 1987.

De su etapa formativa húngara quedan dos fechas más que resaltar, y que en cierta manera serán significativas en sus etapas posteriores. En 1921 conoce y fotografía a muchos artistas húngaros a quienes luego volverá a contactar tanto en Francia como posteriormente en los Estados Unidos. Entre ellos cabe destacar a Gyula Zilzer que lo introducirá a miembros de la vanguardia artística en París, y a Alfred Stieglitz posteriormente en Nueva York, y también a Szöny y Aba-Novak, a través de quienes empieza a orientar su creatividad. Finalmente, en 1924, un año antes de marchar a París, Angelo (Pál Funk), un fotógrafo de Budapest que luego abrirá estudios en París y Niza, le ofrece enseñarle cómo convertirse en fotógrafo profesional.

2.3. París y el despertar creativo de André Kertész

Cuando en 1925 André Kertész marcha a Francia cuenta con 31 años. Como ya hemos dicho, siempre consideró que las bases de su trabajo posterior se encontraban ya sentadas antes de marchar de Hungría. Será en París, sin embargo, en donde encontrará por primera vez la oportunidad de desplegar abiertamente todo su talento.

Cuando Kertész llega a París quiere saber si podrá vivir de sus fotografías. Termina descubriendo algo que supera todas sus expectativas. París en los años 20 era en todos los

aspectos creativos lo máximo. Allí estaban Picasso, Gertrude Stein, André Breton, Jean Cocteau, Man Ray y tantos otros reuniéndose en el *Café du Dôme* y en *Les Deux Magots*. En ebullición estaban las corrientes de la abstracción, el constructivismo, el neoplasticismo, el purismo, el surrealismo... Kertész apenas hablaba el francés pero su punto de partida se encontraba justamente en formar parte de una comunidad que se encontraba más o menos al margen de la lengua francesa. Sus amigos más cercanos eran húngaros: Lajos Tihany, Gyula Zilzer, István Beötlly eran pintores; József Csáky, escultor; Gyula Halász (Brassaï), pintor y periodista²⁰. Como fotógrafo, el estatus de Kertész era privilegiado ya que existían pocos fotógrafos relacionados con artistas. Su trato con ellos era deferente y respetuoso. En la efervescencia “interdisciplinaria” de esos momentos, la fotografía cobraba una gran importancia y esto dio pie a que la relación de los artistas con Kertész llegara a ser muy fecunda. Al absorber las lecciones de la vanguardia parisina, Kertész cobró conciencia de que la aparente ingenuidad y transparencia de su trabajo podía llegar a ser una fuente de poder para su propio arte.



Como lo hiciera en Budapest, gracias a Szönyi y Aba-Novák, Kertész va abriéndose camino en París a través de sus amigos. Gyula Zilzer le presenta a Michel Seuphor quien a su vez le presenta a Piet Mondrian. El que mayor influencia tuvo en el trabajo de Kertész fue sin duda

²⁰ Es Kertész quien introduce a Brassaï en la fotografía.

alguna Lajos Tihany, de quien extrapoló sus ideas sobre la pintura en sí misma a la idea de una fotografía pura²¹.

Inspirado por los artistas de Montparnasse y Montmartre, y apoyado por editores de París, Berlín y Munich, Kertész explora la idea de lo que podía significar ser un fotógrafo aficionado desde el punto de vista estilístico, conceptual y pragmático al tiempo que paradójicamente sus ingresos provenían de la publicación de sus fotografías en la floreciente industria de la prensa ilustrada. Es entonces cuando Kertész Andor se convierte en el cosmopolita André Kertész. Al mismo tiempo que sus fotografías celebraban el París tradicional, estas se encontraban empapadas de modernidad.

²¹ Ver en *To Become a Virgin Again, 1925 – 1936* de Sara Greenough – André Kertész – National Gallery of Art / Princeton University Press, 2005, pág. 65.

3 KERTÉSZ Y LAS VANGUARDIAS COMO CONTEXTO

3.1. Antecedentes y movimientos

Llegados a este punto cabe detenerse a ver con precisión el momento en que las fotografías de Kertész, por su propia naturaleza, se insertan en el contexto de las vanguardias.



La fotografía como medio de ordenar y/o desordenar significados se origina en el núcleo mismo del arte y la literatura de las llamadas vanguardias. Estas operan a lo largo de todo el periodo de entreguerras desde que surge en torno a 1916 el movimiento DADA en Zurich, pasando por el Constructivismo ruso de los años 20 hasta llegar al Surrealismo de los 30. Estos movimientos a su vez habían tenido su origen entre 1906 y 1911 en el empleo que hace el Cubismo del "collage". Los fotomontajes eran, en buena medida, collages fotográficos vueltos a fotografiar, y en este sentido estrictamente técnico, esto es lo único que diferencia a un collage de Schwitters de un fotomontaje de Moholy-Nagy. Es dentro de esta corriente, donde empezarán a publicarse imágenes fotográficas distorsionadas por elementos que se interponían entre el tema u objeto fotografiado y la cámara. En 1929 aparece publicado en la revista alemana *Uhu* un autorretrato que Renger-Patzsch realiza a partir de fotografiarse

reflejado en la pantalla de una lámpara. Un año después, en 1930, la revista *VU*²² publica el retrato distorsionado que le hizo André Kertész a Carlo Rhim utilizando un espejo deformante como recurso que empleará posteriormente en 1933 para su serie de las *Distorsiones*.

Es con esta serie de las *Distorsiones*, de la que hablaremos más adelante, que Kertész se integra con plena autoridad dentro del propio contexto de la vanguardia artística. Asume en su propia fotografía aquello que otros artistas con otros medios también desarrollaban.

²² Del 6 de agosto de 1930.

II - VIDA Y FOTOGRAFÍAS DE ANDRÉ KERTÉSZ

4. LAS ETAPAS DE LA VIDA DE ANDRÉ KERTÉSZ

4.1. Las cuatro etapas²³

Nos interesa la vida de André Kertész porque nos interesan sus fotografías. En éstas podemos descubrir a un autor que supo reinventarse a sí mismo de forma reiterada, y por ello su vida y obra son inseparables.

André Kertész nace en Budapest el 2 de Julio de 1894. Podemos encontrar cuatro etapas claramente diferenciadas en la vida de André Kertész²⁴:

- La etapa húngara, que va desde el año 1894 hasta el año 1925.

²³ En el libro *André Kertész, biographie d'une oeuvre*, de Pierre Borhan, éditions du Seuil, París, 1994, la obra de Kertész es estudiada a partir de los cuatro periodos que aquí recogemos.

²⁴ Los datos biográficos de la vida de André Kertész han sido cotejados con la cronología elaborada por Sara Kennel, quien a su vez recurrió a las investigaciones de Elvire Perego para documentar la etapa de Kertész en París. (*KERTÉSZ* – Greenough/Gurbo/Kennel – Princeton University Press, 2005).

- La etapa de París, que va desde el año 1925 hasta el año 1936.
- La etapa norteamericana, que va desde el año 1936 hasta el año 1962²⁵.
- La etapa internacional, que va desde el año 1962 hasta el año de su muerte.

André Kertész muere en Nueva York, el 28 de septiembre de 1985 a la edad de 91 años.

4.2. La etapa húngara



En Hungría nos encontramos con el primer Kertész. Budapest, a principios del siglo XX, era uno de los centros culturales más dinámicos de Europa²⁶. En un país que vivía una plenitud cultural, económica y social duradera nace Kertész Andor de padre judío y madre cristiana pero igualmente de origen judío, y se queda huérfano de padre a los 15 años. Como ya se menciona más arriba, a los 18 años su madre le regala a él y a su hermano menor Jenö una cámara fotográfica. De entonces, 1912, son sus primeras fotografías. Sin embargo, el origen de su interés por las imágenes se remonta a su niñez cuando en el ático de la casa de unos

²⁵ A partir de mediados de los años 60 se abre una etapa propiamente internacional en la trayectoria de Kertész.

²⁶ *A New History of Photography* – Michel Frizot Ed. *Looking at Others* – Jean-Claude Gautrand, págs. 615-17 – Könemann – Colonia, 1998. Gautrand menciona explícitamente las circunstancias de Budapest cuando contextualiza el modo de trabajar de Kertész en su etapa húngara: un humanismo manifiesto en el encuentro de lo real con lo poético.

familiares descubre unas revistas ilustradas que dejan en su memoria un recuerdo imborrable. No eran precisamente fotografías lo que el niño Andor vió en estas revistas. Eran más bien dibujos y grabados cuya composición produjo en él una impresión de la que nunca se desprendería.

Su padre, Kertész Lipót, era vendedor de libros. Su madre, Ernesztin, regentaba un pequeño café-pastelería cerca de su casa. Andor tiene un hermano mayor, Imre, y un hermano menor, Jenő. El hermano de su madre es un próspero comerciante en grano, Hoffman Lipót. Poco antes de que falleciera su padre en 1909, entra a estudiar en la Academia de Comercio de Budapest pero interrumpe por unos meses los estudios para entrar a trabajar de aprendiz de jardinero y de vidriero.

El interés que por el arte empieza a tener el joven Andor se encuentra documentado en sus diarios a partir de 1912, año en que además empieza a tomar fotografías. Dicho año se gradúa en la Academia de Comercio y con la ayuda de otro tío suyo, Hoffman Józsi, consigue ser contratado como empleado en el Giro Bank and Transfers, Ltd. Su hermano Imre le recrimina su ociosidad y el desinterés que muestra por el trabajo, pero en el otoño de 1914 es llamado a filas por el ejército austrohúngaro, lo cual le libera de seguir en un trabajo que manifiestamente le desagradaba.

En paralelo, se ha de tener en cuenta que por aquel entonces, a los jóvenes húngaros se les reconocía la mayoría de edad recién a los 24 años. Andor contaba con 20 años cuando fue llamado a filas. Por lo visto, ser menor de edad no libraba a los jóvenes de tener que alistarse en el ejército. Es posible, sin embargo, que se librasen de la presión que podía suponer definirse profesionalmente antes de ser considerados mayores de edad.

La cámara que su madre le regaló a él y a su hermano Jenő en 1912 era una Ica Box para placas de 4.5 X 6 cm. Es con esta cámara que empieza a realizar sus primeras fotografías en los alrededores de Budapest y a Balog Jolán, una vecina con quien mantenía un secreto romance. En principio las fotografías eran indistintamente de él y de su hermano Jenő a quien consideró un ferviente colaborador aunque él se consideraba siempre el padre espiritual de todas ellas²⁷.



Ya en filas, en diciembre de 1914, Jenő le envía de regalo una cámara Ica Bebé. A principios de 1915, sin embargo, Andor enferma de tifoidea y es internado en el hospital de Klagenfurt

²⁷ A propósito de la autoría de ciertas fotografías de su hermano Jenő, ver Op. Cit. Hungarian Diary – Cita 32 – pág. 270. Princeton University Press, 2005.

en Austria hasta el 27 de marzo en que es trasladado a Esztergom a 30 millas al norte de Budapest. Es aquí donde realizará en 1917 la primera de sus fotografías más célebres:

*Underwater Swimmer*²⁸. Esta fotografía es de capital importancia dentro de toda la trayectoria fotográfica de André Kertész ya que es el origen de la serie de *Distorsiones* que inició en París en los años 30 y en la que no dejó de trabajar hasta 1984, un año antes de su muerte. Se trata de una fotografía que él hace mientras se recupera de una herida de guerra.



En otoño de 1918 el ejército húngaro se encuentra prácticamente disuelto y Kertész Andor vuelve a reincorporarse como empleado del Giro Bank y realiza fotografías en su tiempo libre.

En 1919 conoce a Salamon Erzsébet quien terminará siendo su segunda mujer años más adelante, en París. Realiza fotografías en las excursiones que hace con la familia y con los amigos. Entre sus temas se incluyen paisajes, escenas de calle y algunos acontecimientos en torno a la Revolución Húngara.

En 1921, al mismo tiempo que tantea erráticamente posibles nuevos empleos, conoce y fotografía a muchos artistas húngaros entre los cuales se incluyen Vilmos Aba-Novák, Imre

²⁸ La fotografía con el encuadre original se encuentra en la colección de fotografías de Sir Elton John.

Czumpf, Rezcö Czierlich y Gyula Zilzer. Éste último también le servirá de enlace con otros artistas, tanto en su etapa de París como posteriormente en Nueva York. Durante este año pasará también una temporada en Abony, en casa de Ede Papszt que además de pintor era granjero y pastor de ovejas. Kertész recuerda el pastoreo como unas lecciones prácticas de cómo controlar lo incontrolable.²⁹

En 1922 recibe cierto reconocimiento por parte de la Asociación de Fotógrafos Aficionados Húngaros al ser aceptadas tres fotografías suyas para ser expuestas en una exposición patrocinada por la asociación.

Dos años después, en 1924, volverá a exponer otras tres obras como aficionado y posteriormente el fotógrafo Angelo (Pál Funk) le ofrecerá introducirlo en el mundo de la fotografía profesional. Ese mismo año, sufrirá desavenencias afectivas con Salamon quien le conminará a establecerse si desea continuar su relación con ella³⁰, algo que de alguna forma le presiona a tomar decisiones con respecto a su futuro inmediato y en último término a emigrar a París con una visa para apenas tres meses que se prolongarán en una estadía de 11



²⁹ NAEF, Weston - *IN FOCUS André Kertész* – The J.Paul Getty Museum – Los Angeles, 1994, pág. 22.

³⁰ El 10 de julio de 1924, Kertész realiza anotaciones en su diario al respecto. Ver cronología de Sarah Kennel en op. cit., pág. 250.

años. Antes, sin embargo, en la edición del 26 de junio de 1925 aparecía por primera vez publicada una fotografía de André Kertész en la revista *Érdekes Újság* en portada.

4.3. La etapa de París

Hemos visto qué significó París para André Kertész en su etapa formativa. Su desconocimiento de la lengua francesa al tiempo que le aislaba, le vinculaba visualmente a la ciudad. El París de Kertész no es un París en absoluto literario³¹. Es una ciudad en cuya realidad él se encuentra inmerso, entre sus habitantes, y que irá conociendo al tiempo que la va fotografiando, paulatinamente, hasta descubrir su esencia más tradicional jalonada de modernidad.



La primera fotografía que hace es desde la ventana de su hotel de la rue Vavin, obtenida luego de una espera interminable hasta que logra condensarse en un encuadre, lo que él llegará a denominar más adelante el momento correcto o apropiado.

³¹ LEMAGNY, Jean-Claude – *L'ombre et le temps – Essais sur la photographie comme art* – Éditions Nathan, 1992, pág.237. "Il n'illustre pas le sujet Paris, il voit Paris. Peut-être son ignorance du français l'y a-t-il aidé".

“Kertész avoided planar, frontal compositions –which he associated with the documentary aesthetic– in favor of seeing his subjects from the unexpected angles that were highly personal to him” - Weston Naef.

Kertész recuerda esta fotografía como aquella que establece el punto de vista oblicuo como distintivo personal, frente a la estética documental convencional de composiciones frontales y planas que él evitará siempre en favor de una visión desde ángulos inesperados que le era más afín y personal. Weston Naef dice al respecto: “Kertész evitaba la composición plana y frontal –que él asociaba a la estética documentalista–, inclinándose a ver sus sujetos desde ángulos inesperados que le resultan muy afines”³²

A pesar de que *L'Esprit nouveau* que recogía Le Corbusier (en su contención incluye hasta ciertas facetas de la obra musical de un Erik Satie) estaba reñido en su modernidad con el romanticismo, Kertész era del todo capaz de vincularlas a ambas, sin por ello dejar de visualizarlas como ideas totalmente contradictorias entre sí.

En París, Kertész está todavía en plena etapa formativa. Llega con 31 años cumplidos, pero para abandonar Budapest debió antes contar con el consentimiento de su madre. Ya en París, debe de contar con el apoyo afectivo y material de la familia, así como con las relaciones que le facilitan sus compatriotas húngaros. Llega a París el 8 de octubre de 1925 y lo primero que hace es ponerse en contacto con el fotógrafo húngaro Angelo, quien un año antes en Budapest le había ofrecido introducirle en el mundo profesional de la fotografía. A finales de

³² NAEF, Weston - *IN FOCUS André Kertész* – The J. Paul Getty Museum – Los Angeles, 1994, pág. 24.

dicho mes consigue un primer trabajo, por poco tiempo, en un estudio en los suburbios de París. No pierde su vinculación con Budapest.

En enero de 1926, recibe el carnet de prensa de la agencia Continental Photo de Budapest. Del 25 de enero al 3 de abril, Kertész trabajará de retocador y laboratorista en el estudio “L’Atelier Moderne” en Boulogne-sur-Seine. Se matriculará en un curso de cine en la École National d’Arts et Métiers. Publicará fotos por primera vez desde su llegada a Francia en la revista *Art et Industrie*. Asimismo, en Alemania el diario *Das Illustrierte Blatt* publicará fotografías suyas. En los seis primeros meses de estancia en París se le conocen siete direcciones postales distintas.³³ En el mes de agosto visita el estudio de Piet Mondrian por primera vez.



Un año clave en su carrera será 1927. Del 12 al 24 de marzo expondrá por primera vez sus fotografías. Será en la galería *Au Sacre du Printemps* propiedad del pianista Jan Sliwinsky. Lo hará con 42 fotografías, al lado de las pinturas abstractas de Ida Thal. El anuncio de la exposición venía acompañado de un texto del poeta surrealista Paul Dermé que calificaba a

³³ *KERTÉSZ* de Sarah Greenough - Robert Gurbo – Sarah Kennel - pág. 62. National Gallery of Art – Princeton University Press, 2005.



Kertész de hermano vidente en nuestro hogar para ciegos³⁴. Llega a ser significativo el hecho de que un diario al otro lado del Atlántico, el *Chicago Tribune*, se hiciese eco de esta exposición³⁵. El periódico *Magyar Hirlap* de Budapest, a su vez, presentaba a Kertész como “la sensación de Montparnasse”.

En 1928, Kertész adquiere su primera cámara Leica³⁶. Empieza a publicar en revistas como *Vu*³⁷, *L'Art Vivant*, *Variétés*, *Berliner Tageblatt* y *Der Querschnitt*. Participa con quince obras en el Primer Salón Independiente de la Fotografía, en el *Salon de l'Escalier*, Comédie des Champs Élysées, celebrado en París entre el 24 de mayo y el 7 junio. La exposición incluía una retrospectiva de Eugène Atget fallecido el año anterior y obras de Berenice Abbott, Germaine Krull, Man Ray, Laure Albin-Guillot, Paul y Félix Nadar, y Paul Outerbridge, entre otros. En el *Concours Nationale de Photographie*, auspiciado por la Cámara Sindical de Industrias y Comercio Fotográfico de París, gana un premio por valor de 50 francos en

³⁴ El texto termina literalmente así: “*Dans notre hospice de Quinze-Vingts, Kertész est un frère voyant*” – BORHAN, Pierre – *André Kertész – lo specchio di una vita* – Federico Motta Editore, 1998, pág. 21.

³⁵ Op. Cit. Cronología de Sarah Kennel, pág. 251.

³⁶ Esta fue la primera cámara de 35 mm. Oskar Barnack construyó los primeros prototipos en 1913 que utilizaban película estándar de cine de 35 mm, pero ampliando el tamaño de la imagen hasta los 24x36 mm. en una relación proporcionada de formato 2:3 y una capacidad de 36 exposiciones por cada rollo de película. La Leica I fue dada a conocer en la Feria de Leipzig en la primavera de 1925. Aparte de su tamaño, una de las razones de su gran éxito fue su objetivo Elmar de 50mm f/3.5 de cuatro elementos diseñado por Max Berek.

³⁷ Editada por Vogel y en la que también publicaban sus fotografías Krull y Lotar.

equipos fotográficos. Durante este año expondrá en el *Internationale Foto Salon 1928* de Arhem, exposición que luego itinerará a Amsterdam y Rotterdam. También en la Galerie de l'Époque en Bruselas. A principios de octubre recibe una visa para visitar España y a finales de este mes se casa con Rozsi Klein, una amiga húngara que vivía en su mismo edificio del número 5 de la rue de Vanves, a quien le enseña fotografía y quien posteriormente se hará llamar profesionalmente Rogi André.



A partir del año siguiente, en 1929, Kertész empieza a publicar regularmente en varias revistas, tanto francesas como alemanas³⁸, e inicia sus primeros experimentos con espejos deformantes que posteriormente desembocarán en su serie de imágenes distorsionadas. Del 20 de enero al 24 febrero expondrá veinte fotografías en la muestra *Fotographie der Gegenwart*, organizada por el Museo Folkwang de Essen, exposición que posteriormente itinerará a Hannover, Berlin, Londres, Frankfurt, Leipzig, Dresden, Rostock, Magdeburg, Kaiserslautern, Weimar, Göttingen, Viena, Amsterdam y Kiel. Este mismo año expuso también en la muestra *Internationale Ausstellung von Film und Foto* que se celebró del 18 de mayo al 7 de julio en el Hall de Exposiciones del Interim Theater Platz de Stuttgart, y que luego itineró a Zúrich, Berlin, Viena, Danzig, Zagreb, Múnich, Tokio y Osaka. A pesar de que Kertész

³⁸ *Vu, Bifur, Variétés, Ce Temps-Ci, Jazz* (francesas) y *Berliner Illustrierte Zeitung, Münchner Illustrierte Presse, UHU* (alemanas).

participó esta vez con solamente trece fotografías, tanto la exposición organizada por el Museo Folkwang de Essen como ésta de Stuttgart realzaron de un modo considerable su carrera ya que propició indirectamente invitaciones a participar en nuevos proyectos³⁹, y la adquisición de obras suyas por parte de algunas instituciones⁴⁰.

Vemos cómo en apenas cuatro años de estar en París, la proyección, incluso internacional, de Kertész adquiere una consistencia considerable. El año 1930 está lleno de exposiciones y publicaciones en las que Kertész participa, llegando incluso a exponer seis fotografías en el Primer Salón Anual de Fotografía de Buenos Aires⁴¹.



En 1931 se separa de Rogi André. Empieza a colaborar en publicaciones de Condé Nast, concretamente con la revista *Vogue*. Continúa su colaboración con Vogel para la revista *Vu* y viaja realizando fotografías de encargo por Córcega, Normandía y Île-de-France. Le visita en París su amiga Erzsébet Salomon de Budapest con quien contraerá matrimonio en 1933, tras haberse divorciado en 1932 de Rogi André. Del 20 de febrero al 11 de marzo, se expondrán

³⁹ El director de exposiciones de la ciudad de Madgeburg, Albrecht, le pide a Kertész que participe en una serie de pequeñas muestras dedicadas a los fotógrafos contemporáneos más distinguidos. Este proyecto se hizo en estrecha colaboración con el Museo Folkwang de Essen.

⁴⁰ Concretamente, Albert Zwickau, director del Museo König, compró tres fotografías.

⁴¹ Ciudad a la que su hermano menor Jenö emigrará y a quien no verá en más de 40 años.

treinta y cinco fotografías suyas en la exposición *Modern European Photography* en la Julien Levy Gallery de Nueva York. Poco antes participa igualmente en la *Exhibition of Modern Photography* organizada por la Royal Photographic Society of Great Britain en Londres.

A lo largo de estos años, André Kertész volverá únicamente dos veces a Budapest. La primera en el 1933 acompañado de su segunda mujer, Erzsébet Salomon, para asistir al funeral tras la muerte de su madre acaecida el 28 de junio (once días después de la boda de André con Erzsébet), y posteriormente, de noviembre de 1934 a enero de 1935, en que fue a realizar encargos profesionales.



Será en el año 1933 cuando André Kertész empezará a realizar su célebre serie de las *Distorsiones*⁴², pero es en este año también, que el nacionalsocialismo sube al poder en Alemania y las revistas ilustradas europeas, para las que Kertész trabajaba, empiezan a adquirir un perfil inusitadamente politizado e ideológicamente agresivo. La fotografía de Kertész, que poseía un talante más privado y reposado, empieza a perder gancho, y de unos cuarenta encargos anuales que solía recibir pasa a realizar apenas unos diez en aquel año. Es entonces cuando Kertész, un poco también como respuesta a los libros que Krull y Brassai

⁴² Dedicaremos un apartado especial a analizar la importancia de esta serie en el conjunto de la obra de Kertész.

habían realizado sobre París, decide dar salida a sus fotografías a través de libros y publica en 1934 *Paris Vu par André Kertész*.

En este contexto enrarecido aparece en escena Erney Prince de la agencia Keystone de Nueva York y convence a Kertész para que deje París ofreciéndole un contrato que resultó engañoso y que le alejaba de la ciudad que convirtió al provinciano Kertész Andor en el cosmopolita André Kertész.

4.4. La etapa norteamericana

Para Kertész, los once años transcurridos en París supusieron una victoria moral pero no una recompensa material. Cuando en la primavera de 1936 la Keystone Press Agency le propone montar un estudio de fotografía de moda en Nueva York, hasta su familia en Hungría le anima a que abandone Europa. Dada su condición de judío, Estados Unidos le abría unas puertas que en Europa se empezaban a cerrar.



En octubre de 1936, André y Elizabeth Kertész partieron hacia Nueva York. Dos días antes de partir, le ofrecieron a Kertész la ciudadanía francesa por méritos artísticos. Pensaba marchar por un año de modo que agradeció el detalle comprometiéndose a aceptar el ofrecimiento de inmediato cuando volviera. Al cabo de un año ya no pudo volver pero no por la guerra que vendría todavía más adelante sino porque descubrió que Erney Prince y la agencia Keystone

le habían literalmente engañado y no tenía ni un centavo⁴³. Parece ser que lo que en realidad sucedió fue que Kertész se hartó de hacer fotografía de estudio y exigió encargos de reportaje, el primero y único de los que realizó, a través de Keystone para la revista *Look*, esta atribuyó sus fotografías a Prince. Lateralmente, Kertész ya había aceptado un encargo de Alexey Brodovitch para *Harper's Bazaar* sobre los grandes almacenes Saks de la Quinta Avenida, algo que no le hizo ninguna gracia a Keystone ya que Kertész tenía con ellos un contrato en exclusiva. Con causas legales interpuestas por ambas partes, la vinculación con Keystone duró apenas ocho meses y Kertész se quedó sin cobrar el dinero establecido en su contrato⁴⁴.

Aunque Kertész, desde su matrimonio con Elizabeth Salomon, había dejado de frecuentar la comunidad de artistas que en París tanto había contribuido a afianzarle en su trabajo, en Nueva York, justamente la falta de este sentido comunitario contribuyó a que arraigara en él un sentimiento de nostalgia por los viejos tiempos. Kertész veía Nueva York como algo donde no terminaba de sentirse cómodo, y sus primeras aproximaciones a los círculos creativos fotográficos de Nueva York fueron poco alentadoras. Beaumont Newhall como comisario de la exposición antológica *Photography 1839 - 1937*, que itineraría por Estados Unidos luego

⁴³ Ver *Visions and Images* de Barbaralee Diamonstein – Rizzoli – Nueva York, 1981, pág. 86.

⁴⁴ El salario estipulado era aproximadamente de 4000 dólares al año, que para aquella época podía considerarse holgado. También se especula que el motivo por el cual Kertész se quedase sin cobrar fue porque la agencia Keystone cayó en bancarrota.



de mostrarse en el MOMA condicionó la inclusión de una de las imágenes de desnudos distorsionados de Kertész a que éste se aviniera a reencuadrarla de manera que no fuera visible el pubis de la modelo. Si añadimos a esto la advertencia que le hiciera Alfred Stieglitz de que sus imágenes distorsionadas serían vistas como trucos de malabarista y que una vez que las mostrara todo el mundo se pondría a copiarlas para enseguida olvidarlas (lo cual efectivamente ocurrió) llevó a Kertész al extremo de considerarse legítimo inventor de éstas e intentó llevar a los tribunales a aquéllos que hacían trabajos similares a los de él⁴⁵.

En los Estados Unidos, Kertész tuvo que inventarse nuevamente como persona. Sus méritos europeos no contaban para nada. Años más tarde se referiría a su especialidad en aquellos años: “hacer todo tipo de fotografías era mi especialidad”. Así, su fotografía incluía desde fotografiar niños a fotografiar arquitectura pasando por la fotografía de modas o lo que fuere, y siempre intentando familiarizarse con la fotografía que realizaban los fotógrafos que el mercado premiaba como exitosos.

Por entonces, otro ilustre artista y fotógrafo húngaro, Moholy-Nagy, desde la dirección del *School of Design* de Chicago que se convertiría en el Art Institute of Chicago, la Bauhaus

⁴⁵ Kertész no hizo caso alguno de la advertencia de Stieglitz y expuso y publicó las imágenes distorsionadas lo máximo que pudo.



americana, había invitado en junio de 1944 a Kertész a enseñar por un semestre. A pesar de las restricciones que existían en tiempos de guerra para proveerse de material fotográfico, y aunque hubiese salvado el impasse de ser “extranjero enemigo” al haberse naturalizado norteamericano en el mes de febrero de aquel mismo año, Kertész prefiere ir de por libre haciendo fotografías de lo que fuere antes que dedicarse a la enseñanza de la fotografía.

La mayor humillación sufrida por Kertész fue el rechazo por tres veces consecutivas de la revista *Life* de publicar su trabajo; una revista que justamente publicaba el tipo de trabajo que él sabía hacer mejor. Herido en su amor propio por estas y otras múltiples razones derivadas, en muchos casos, de su propio engreimiento personal, y cansado de ir de aquí para allá haciendo fotografías, firma su primer contrato en exclusiva con Condé Nast en 1947, y que irá renovando hasta 1962. Más adelante deplorará esta etapa como la más alienada de toda su vida.

No se crea, sin embargo, que Kertész vivía enclaustrado en América. Gracias justamente al contrato con Condé Nast y a encargos de la embajada francesa, realizó viajes fuera de los Estados Unidos. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, ya en 1948, por ejemplo, pudo volver a Francia, visitar Hungría y viajar a la Gran Bretaña.

Esta etapa norteamericana que, no olvidemos, va de 1936 hasta 1962, es a todas luces la más compleja que a André Kertész le toca vivir en lo que respecta a la integridad de su propia identidad y en el modo en que ésta se refleja a través de sus fotografías. Elizabeth Salomon, su mujer, se convierte en estos años en una empresaria de éxito de la cosmética, lo cual permite a los Kertész vivir de una forma holgada en Nueva York aunque a su vez debe suspender cualquier proyecto de retorno a París a causa justamente de la buena marcha de sus negocios.

Por otra parte, a pesar de que durante la Segunda Guerra Mundial, Kertész, por ser de origen húngaro había sido considerado enemigo de los aliados y había visto restringida su libertad de fotografiar en las calles de Nueva York, animado por Elizabeth buscaba, y a veces encontraba, oportunidades profesionales que aprovechaba libremente aunque sin llegar a considerarse suficientemente reconocido ni valorado, y veía cómo colegas suyos, particularmente Brassai y Cartier-Bresson, a quienes él introdujo en la fotografía, desarrollaban unas carreras más brillantes que la suya.

Todo esta suerte de *impasses*, sin embargo, a la larga terminarían por repercutir favorablemente en sus propias fotografías convirtiendo en falsa aquella afirmación de Marcel Proust en la que apuntaba que la desvinculación emocional es la principal virtud de todo

fotógrafo, en cuyas obras podía verse así el producto de la alienación⁴⁶. Kertész, por el contrario, logra visualizarse a sí mismo tanto en la languidez de un tulipán como en la nube tonta que anda perdida entre unos edificios de Manhattan. Es justamente el trabajo formidable que realiza en toda esta etapa lo que convierte a André Kertész en uno de los primeros fotógrafos que hace de su propia vida el tema principal de su fotografía.

El año 1963, ya en su etapa internacional, será clave para toda su carrera ya que recuperará un material al que le había perdido la pista y consideraba perdido desde antes de la guerra. Más adelante él mismo recordará toda su etapa norteamericana como llena de sinsabores a pesar de encontrarse en ella la clave de la consolidación de su prestigio internacional posterior⁴⁷.

⁴⁶ Ver Catherine Coleman en Madoz – Poética – MNCARS – Madrid, 1999 – pag. 13

⁴⁷ Para la cronología detallada de estos años ver: André Kertész – Greenough/Gurbo/Kennel – Princeton University Press – 2005, págs. 256 – 259.

4.5. La etapa internacional

En 1962, luego de complicaciones de salud⁴⁸ y cansado de su vinculación con Condé Nast, André Kertész decide no renovar más su contrato. En junio de aquel año viaja a Buenos Aires para reencontrarse con su hermano Jenő que residía en la Argentina y a quien no veía desde 1925, año en que se separaron cuando Kertész marchó de Budapest a París. Desde entonces habían pasado más de 40 años. Recuérdese que los dos hermanos habían empezado a hacer fotografía juntos. Con su hermano Jenő, Kertész había aprendido a fotografiar incluso en las condiciones de luz más precarias. Luego, de la mano de Kertész, Brassai aprendía a fotografiar la noche de París y Bill Brandt, a su vez, aprendía de éste último a realizar fotografías nocturnas. Más adelante, Robert Frank pondría a Bill Brandt en un pedestal convirtiéndose a su vez él mismo en un referente ineludible de la fotografía contemporánea. En estos trasvases de influencias la obra de Kertész ya ocupaba un lugar destacado para varias generaciones de fotógrafos, tanto en América como en Europa. Liberado de compromisos contractuales empieza a recibir invitaciones para exponer en todo el mundo. Aparte de

⁴⁸ Del 11 al 15 de setiembre de 1961 estuvo internado en el Mount Sinai Hospital de Nueva York.



algunas muestras que realiza aquel mismo año y al año siguiente⁴⁹, la revista *Camera* publica un portafolio de su trabajo con un artículo que le dedica Brassai⁵⁰.

Estando en París, Elizabeth le escribe desde Nueva York animándole a que retome sus viejos contactos de modo que pueda rehacer una carrera profesional que les permita abandonar los Estados Unidos definitivamente, algo que, como se verá, no llega a llevarse a cabo.

Entre 1964 y 1972 Kertész participa en exposiciones de las que cabe destacar la muestra individual organizada por John Szarkowski en el MoMA en 1964; aquella que le invita a participar Cornell Capa, *The Concerned Photography*, expuesta primero en el Riverside Museum de Nueva York en 1967, y que luego itinerará a Tokyo en 1968; la que le organiza la Hungarian National Gallery de Budapest *André Kertész, Fotóművész* y la que organiza el Moderna Museet de Estocolmo, *André Kertész. Fotografier 1913-1971* en 1971⁵¹; también una

⁴⁹ Destacan una retrospectiva con más de 100 fotografías comisariada por Nathan Resnick en la Long Island University de Nueva York en 1962, y en 1963 la exposición de 42 fotografías en la IV Mostra Biennale Internazionale della Fotografia en Venecia además de la retrospectiva en la Bibliothèque Nationale de París *Photographes de Kertész: Budapest, Paris, New York*.

⁵⁰ Coincidiendo con la publicación del portafolio se organiza una exposición individual en el Modernage Studio de Nueva York. En el artículo titulado *My Friend Kertész*, Brassai reconoce haber sido introducido por Kertész a la fotografía. Posteriormente minimizó su importancia y finalmente el resentimiento caracterizó la relación entre ambos.

⁵¹ En junio de 1971 André y Elizabeth Kertész visitaron España.

muestra individual en el Finnish Museum of Photography de Helsinki y finalmente en The Photographer's Gallery de Londres en 1972. El propósito de André Kertész en todos estos años es retomar su fotografía justo en el punto en que la había dejado detenida antes de emigrar a los Estados Unidos⁵².

Entre 1973 y 1985, año en que muere, a Kertész le llueven invitaciones y premios de todas partes del mundo. Antes, en 1964, había sido invitado por la agencia Magnum a convertirse en fotógrafo contribuyente y la American Society of Media Photographers (ASMP) le nombraba miembro honorario. Ahora su obra se publica ampliamente, recibe una beca Guggenheim, expone en Australia, Europa, EE.UU., etc., y no para de recibir reconocimientos de instituciones públicas y privadas en Hungría, Israel, Francia, EE.UU., etc.

Es en esta etapa en la que Kertész logra cosechar todo lo que a lo largo de la vida no solamente había sembrado, sino que además había vivido por adelantado. En su precocidad, Kertész –de muy joven había logrado imaginarse o visualizarse a sí mismo como el fotógrafo adulto que quería ser asumiendo que, sin serlo, ya lo era–, había realizado por adelantado la

⁵² El 6 de noviembre de 1962, luego de encontrarse con John Szarkowski para discutir una eventual exposición de su trabajo en el MoMA, manifiesta este propósito en una carta que escribe a Gréti Kertész.

obra que luego, al retomarla en su vejez, le permitió hacer un puente sobre la experiencia alienante que supuso realizar meros encargos comerciales de toda índole.

En este sentido, el año clave de esta etapa bien podría ser 1963. Cuando Kertész emigró a los Estados Unidos en 1936, dejó sus negativos al cuidado de la periodista y amiga Jacqueline Paouillac, quien se comprometió a hacer llegar a los editores europeos las imágenes que le solicitaran mientras él estuviese de viaje en América. Como es sabido Kertész no volvió al cabo de un año, como habría sido su intención, y después la Segunda Guerra Mundial impidió esta colaboración. Inexplicablemente, a pesar de que en un viaje que Kertész realizó a París en 1948 entró en contacto con ella, no le reclamó el material. En 1963, coincidiendo con la exposición que la Bibliothèque Nationale de París dedicaba a su obra, Kertész intentó localizarla nuevamente. El éxito suscitado por la muestra hizo que Jacqueline Paouillac se pusiese en contacto con él a través de una carta dirigida a un periódico de París. Sus negativos habían permanecido enterrados desde la guerra en una fosa que había excavado su amiga en una granja para evitar que pudiesen caer en manos de los nazis. La granja se encontraba ubicada en una localidad que curiosamente lleva por nombre *La Réunion*, cercana a Casteljaloux en Lot-et-Garonne al sudoeste de Francia. El 4 de diciembre de 1963 fue desenterrada en su presencia la maleta que contenía sus negativos de Hungría y de París mientras él realizaba un pequeño reportaje del acontecimiento. El material fue enviado a

Nueva York a donde llegó al cabo de siete meses, en julio de 1964. De pronto, André Kertész tenía en sus manos la oportunidad de vincular sus tres etapas más importantes: Hungría, París y Nueva York. La fusión del pasado con el presente para articular de un modo inédito el futuro es justamente lo que permitió a Kertész terminar de redondear como un todo más de setenta años de carrera como fotógrafo.

5. LAS *DISTORSIONES* Y LOS AUTORRETRATOS

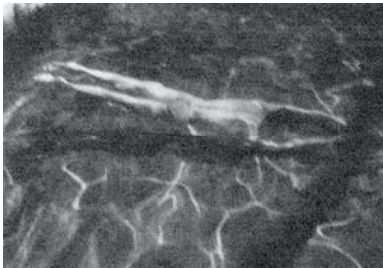
5.1. Las *Distorsiones* y los Autorretratos cómo vínculos de todas las etapas



Podemos afirmar que las *Distorsiones* y los Autorretratos de Kertész logran vincular todos sus periodos creativos sin que ello signifique que su creador se lo hubiese propuesto de antemano. Kertész consideraba toda su obra como una suerte de autorretrato. Es quizás el primer fotógrafo en el que su propia vida se convierte en el tema de su obra. Los autorretratos y las *Distorsiones* se encuentran a su vez vinculados entre sí. Uno de sus últimos autorretratos realizado en 1984, y que evocaba a otro realizado en 1933, fue, además de autorretrato, una imagen distorsionada que realizó justo un año antes de su muerte. Se ha de señalar, sin embargo, que hemos de considerar como una serie autónoma y dentro de un cuerpo cerrado

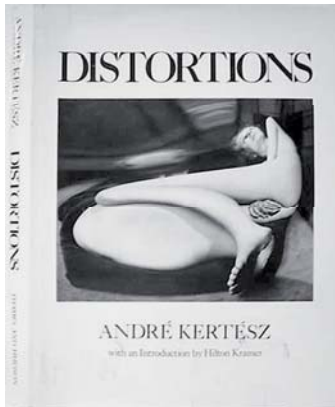
de trabajo aquel conjunto de imágenes de desnudos femeninos distorsionados que el propio Kertész bautizó con el nombre de *Distorsiones*.

5.2. Las Distorsiones



Realizadas en París en 1933 a lo largo de nueve sesiones, las *Distorsiones* conforman una serie numerada cronológicamente del 1 al 200 y que corresponden a 200 negativos de formato 9 X 12 cm. de los que se conservan 178. Las 22 placas que faltan probablemente forman parte del material que permaneció oculto en Francia desde antes de la Segunda Guerra Mundial y que Kertész recuperó en 1963, aunque no todo en perfectas condiciones. Actualmente las 178 restantes forman parte del legado Kertész que se conserva en la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, en Fort Saint Cyr a 20 Km. de París.

La serie *Distorsiones* se ha de distinguir de otra realizada cincuenta años después, en 1984, con motivo de una película que el realizador Teri Wehn Damisch dedicó a Kertész en colaboración con el fotógrafo Pascal Dolémieux. Asimismo no deben incluirse en esta serie otras imágenes que Kertész realizó a lo largo de su vida y cuyos resultados distorsionados,



como aquella fotografía de 1917⁵³ que el propio Kertész consideró el primer antecedente remoto de la serie, realizada en su Hungría natal, o una última distorsión para un autorretrato que se hizo en 1984 un año antes de su muerte en París y que evoca otro realizado cincuenta años antes justamente en 1933 y también en París. Aunque emparentados, no forman parte de la serie propiamente dicha y cuyas primeras imágenes se publicaron por primera vez en la revista *Le Sourire* el 2 de marzo de 1933. En la introducción del libro *DISTORTIONS*, Hilton Kramer comenta lo siguiente:

Toda la serie puede ser subtitulada a partir del cuadro de Picasso *Niñas frente a un espejo*. Las Distorsiones son fotografías directas de imágenes distorsionadas reflejadas por espejos deformantes de feria, realizadas en el estudio, y que reemplazan las propiedades metamórficas del agua que fueron directamente captadas de modo tan decisivo en el *Underwater Swimmer* 15 años antes.

El cuadro a que hace referencia Kramer es *Niña frente al espejo* pintado por Picasso en 1932. Teniendo en cuenta que las primeras imágenes distorsionadas, aunque no de la serie *Distorsiones*, Kertész las publica en la revista *VU* en 1930, concretamente en los números

⁵³ *Underwater Swimmer*, 1917.

aparecidos en los meses de agosto y setiembre⁵⁴, lo que comenta Kramer apunta a la posibilidad de que Picasso se viera inspirado en las imágenes ya publicadas de Kertész.



En cualquier caso el poder confirmatorio que posee cualquier obra de Picasso, en la posibilidad, aunque ciertamente remota, de que Kertész hubiese conocido este cuadro, le habría reafirmado en la intuición y voluntad de desarrollar posteriormente la serie de sus *Distorsiones* cuyas imágenes más audaces están fechadas recién a partir de 1933, un año después de que Picasso pintara su cuadro.

Esta serie, dentro del inmenso conjunto de la obra de Kertész, tuvo para él un valor excepcional y en buena medida constituye lo que podríamos denominar su *ars photographica* o *principia photographica*. Aquello que está frente a la cámara merece la fidelidad que la óptica fotográfica puede otorgarle sin que el fotógrafo ni la cámara deban de modo alguno distorsionarlo. Las distorsiones, en cualquier caso, si vienen dadas, son acogidas tal como el ojo del fotógrafo las puede ver y la cámara del fotógrafo las puede recoger. Paradójicamente, este rigor era susceptible de verse frivolidado antes de medir el auténtico alcance de lo que en definitiva postulaba y, de hecho, más de un mal entendido llegó a propiciar.

⁵⁴ En el número del 6 de agosto la revista *VU* publica el retrato que Kertész hace al redactor jefe Carlo Rhim en la última página. Para realizarlo, Kertész utiliza un espejo deformante. Sería el antecedente más próximo a la serie de las *Distorsiones*.



Las *Distorsiones* de Kertész, sin embargo, merecieron desde el primer momento una atención especial. A pesar de que Kertész mantenía relaciones privilegiadas con los artistas de vanguardia, socialmente era considerado un fotógrafo de reportajes y no un artista. Si hemos de considerar lo que Cartier-Bresson años después afirmará ante Peter Galassi, era a Man Ray a quien como fotógrafo se le consideraba artista y por tanto, el encargo que recibe Kertész por parte de Querrelle, director de *Le Sourire* y de Aimé-Paul Barancy, que escribirá el texto de presentación, está hecho no a un artista sino a un reportero⁵⁵. El resultado, del que se publicaron apenas 12 imágenes en marzo de 1933, contaba con 200 imágenes que sobrepasaba de largo las expectativas de un encargo hecho a un reportero gráfico.



Ya en la presentación que hace Barancy se apuntan algunas claves de las que se servirán años después Frédéric Lambert y Jean-Pierre Esquenazi para analizar las *Distorsiones* de Kertész en profundidad⁵⁶. Originalmente fueron presentadas apuntando al horizonte mágico con que la tradición define a las imágenes que nos regalan los espejos. Toda gran obra tiene algo de incomprensible. No podemos ignorar que en Kertész hay algo que, si bien no se ignora, raya en lo incomprensible. Kertész no elude lo incomprensible. En nuestra cultura sabemos que

⁵⁵ DEUX ÉTUDES SUR LES *DISTORSIONS* DE A. KERTÉSZ - LAMBERT, Frédéric. *La différence entre l'image*. / ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Le femme aux distorsions* - L'Harmattan, 1998 – París, págs. 14-15.

⁵⁶ Op. cit.

toda deformación se deriva de una forma a la que ineludiblemente remite. Estas deformaciones definen lo que conocemos como anamorfosis. Lo que la serie de las *Distorsiones* nos propone, en cambio, no tiene vuelta atrás. Lo que Kertész recoge en sus fotografías no lo deforma él sino un espejo frente al cual se limita a registrar con fidelidad lo que dentro de este se suscita y acontece. Hay algo en estas imágenes que, a pesar de toda la comprensión que pueda llegar a tenerse, permanece incomprensible. Lo incomprensible –la existencia de lo incomprensible–, llámesele como se le llame, es para el ser humano, inhumana. Son fotografías de algo que no existe en realidad. La evidencia que podía ofrecer una fotografía es así puesta en evidencia. Ni la desnudez de las modelos logra desvelar el misterio que estas imágenes desbordantes generan. Toda gran obra tiene algo de inhumano e incomprensible. A través de esta serie André Kertész se hizo de las coordenadas dentro de las que a partir de entonces desplegaría como contrapunto el resto de su obra.



5.3. Los Autorretratos

Es en los autorretratos en donde André Kertész consigue atravesar tiempos y espacios diversos sin perderse de vista. Innumerables autorretratos realizados en Hungría, en Francia y en los Estados Unidos muestran una presencia de ánimo detrás de la cual está siempre el fotógrafo que había en Kertész. En todas las circunstancias, cualesquiera que fueran, dentro de las que

Kertész se encontrara inmerso, autorretratarse era para él una manera de auto orientarse y familiarizarse fenomenológicamente en el enfrentarse a lo desconocido. Crear una imagen de sí era a su vez crear una imagen del mundo en el que se encontraba inmerso. Probablemente, son sus autorretratos los que, como hitos autorreferenciales, le permitían mantenerse en marcha sin perder de vista el desarrollo de su propia obra.

Si Kertész ya consideraba a cada una de sus fotografías un autorretrato en sí mismo, los autorretratos propiamente dichos ofrecen quizás algo que queda subrayado de un modo especial. A diferencia de sus fotografías en general, que aspiran a convertir lo provisional en permanente, sus autorretratos vistos en conjunto, no pretenden otra cosa sino ofrecer una suerte de estado de provisionalidad, un diagnóstico puntual del espíritu que les anima en un momento determinado. Así, si la presencia de Kertész en este sentido puede ser en todas sus fotografías incuestionable, en sus autorretratos es, además, inevitable. Henri Cartier-Bresson supo expresarlo en estos términos: “Cada vez que el obturador de André Kertész se dispara, siento su corazón latir”.⁵⁷

⁵⁷ Cartier-Bresson citado por Noël Bourcier en *André Kertész* – Phaidon Press Limited – Londres, 2006.

6. MIRADAS SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ: SU RECEPCIÓN

6.1. Kertész entrevistado

Este capítulo ofrece visiones sobre la vida y obra de Kertész entresacadas de obras realizadas por autores que le han dedicado una atención especial, como es el caso de Jean Claude Lemagny; citas o comentarios aislados como los de Roland Barthes, o John Szarkowski; o extensas entrevistas como la que le hizo Barbaralee Diamostein.

El tratamiento de estas fuentes ha merecido diversa consideración por parte del autor. Así pues, el trabajo sobre Kertész realizado por Jean Claude Lemagny se comenta pero no se transcribe. Las citas referidas a Kertész de Roland Barthes se transcriben y comentan. El pequeño texto de Szarkowski simplemente ha sido traducido y reproducido en su integridad. La entrevista de Barbaralee Diamonstein es utilizada como fuente de información de primera mano y las citas del propio Kertész son transcritas literalmente.

6.2. Jean-Claude Lemagny sobre André Kertész

El Homo Photographicus

Quien fuera durante muchos años el director del departamento de fotografía de la Bibliothèque Nationale de París, Jean-Claude Lemagny, dedicó un extenso texto en 1990 a André Kertész⁵⁸. Una lectura atenta de dicho texto ayuda a contextualizar el trabajo de Kertész en relación a la fotografía propiamente dicha y a la de otros autores, tanto aquellos que influyeron sobre él como aquellos sobre los que éste influyó. Cito literalmente a Lemagny cuyo texto comienza así:

En photographie Kertész est un des plus grands. Il est peut-être même le plus grand, si ce genre de débat peut avoir un sens.

Dicho texto encabezado por dos citas, una de Garry Winogrand y otra de Henri Cartier-Bresson, contextualiza la obra de Kertész en relación a los siguientes artistas, movimientos

⁵⁸ “*André Kertész, maître de la mesure*” originalmente aparecido dentro de la obra *André Kertész : ma France* coeditado por el Ministerio de Cultura de Francia, la Asociación francesa para la difusión del patrimonio fotográfico y La Manufacture con ocasión de la presentación de la exposición que bajo el mismo título se celebró en el Palais de Tokyo en 1990.

artísticos y fotógrafos⁵⁹: Edward Weston, Bill Brandt, Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Robert Doisneau, William Klein, Eugène Atget, August Sander, Alfred Stieglitz, Robert Frank, Charles Chaplin, el cubismo, el surrealismo, René Magritte, Izis, Brassai, el poeta Nerval, Francis Carco, Ralph Gibson, Picasso, Velázquez, Franz Hals, Rodtchenko, Matisse y Henry Moore.

Lemagny se aproxima a Kertész no solamente a partir de las influencias que recibe y las que ejerce, sino además describiendo ciertos rasgos y aspectos de los cuales su obra se libra manteniéndose abiertamente adaptada a todas las formas de la apariencia “sans jamais le polluer ni par des intentions trop personnelles, ni par des esthétiques empruntées”... [por lo que...] “Kertész est vraiment l’*homo photographicus*”.

Lo más interesante que cabe resaltar en la aproximación que nos ofrece Lemagny quizás sea la afirmación implícita de que unas obras encuentran su lugar precisamente cuando se las confronta con otras, de manera que de ser meramente significantes pasan a ser significativas porque se iluminan mutuamente. El alcance de esta operación, al restar atributos que en otros autores suman, es a la vez medido y ambicioso. Así, Kertész no posee la frontalidad de Walker Evans, tampoco la humanidad de Doisneau ni mucho menos la insolencia de William

⁵⁹ Nombrados aquí por orden de aparición.

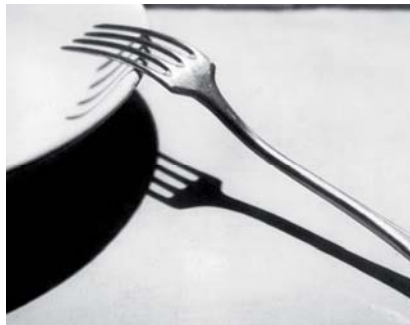
Klein. Pero todo ello no es en absoluto una falta de mérito en quien a la vez puede poseer la humildad de un Atget, la discreción personal de un Sander, y logra ofrecer una superación del estilo quizá solo comparable a la que consigue Stieglitz en su última etapa.

Lemagny nos hace ver cómo lo que a Kertész le interesa es en realidad la fotografía y no lo que fotografía. En ello radica la singularidad, casi podría decirse inexpugnable, de André Kertész. No ilustra algo. Simple y llanamente lo ve.

Con respecto a las relaciones en que la obra de Kertész puede verse vinculada con el surrealismo y el cubismo, Lemagny señala su carácter de subalternidad frente al proyecto propiamente fotográfico. En este sentido André Kertész no milita directamente, como Bill Brandt o Izis, ni indirectamente, como Cartier-Bresson, en el bando surrealista. En cuanto al cubismo, aquí sí, Kertész es extremadamente sensible a la composición en fases geométricas, interesándose luego por Mondrian y adelantando propuestas visuales que podemos encontrar más de treinta años después en la obra de Ralph Gibson.

A estas coordenadas que Jean-Claude Lemagny nos ofrece con respecto a otros autores y movimientos, se añaden otras referidas a series señaladas y obras concretas. La serie

Distorsiones cuenta con obras realizadas con más de cincuenta años de diferencia (1930 y 1984), y sus alusiones a Matisse y Picasso suponen un evidente diálogo con la pintura.



En estas distorsiones, a diferencia de las picassianas, lo que triunfa es la medida, tal como subraya Lemagny. Se alejan también de las distorsiones ópticas de Bill Brandt (que generan volúmenes visuales próximos a los que nos proporciona en sus esculturas Henry Moore), en la medida en que Kertész se limita a realizar un registro literal de aquello que, reflejado en espejos deformantes, puede verse en ellos directamente con los ojos.

Lemagny apunta a dos obras concretas en donde pueden apreciarse a la vez los extremos y el centro del arte de Kertész: *La Fourchette*, 1928, París, y *Le Balcon à la Martinique*, 1972.



Los volúmenes en la primera, y el tratamiento de las superficies en la segunda, tratan la luz y la sombra como una suerte de meditación sobre la materia densa y el espacio abierto, respectivamente.

Estas obras concretas reflejan la aptitud y la capacidad de Kertész para adaptarse a todas las formas de la apariencia sometiéndose a la exigencia de su objeto.

Quizás las líneas que mejor dibujan al André Kertész visto por Jean-Claude Lemagny dentro del contexto estrictamente fotográfico sean las siguientes: “De tous les grands photographes Kertész est peut-être celui qui est le plus purement photographique”.⁶⁰

6.3. Roland Barthes sobre André Kertész

La fotografía *pensativa*

Posiblemente junto a Walter Benjamin, Roland Barthes sea uno de los nombres más citados en los escritos sobre fotografía.

Dice Barthes:

Me imagino (es todo lo que puedo hacer puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operador* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el

⁶⁰ Jean-Claude Lemagny incluyó todo el texto que hemos comentado en:
LEMAGNY, Jean-Claude - *L'OMBRE ET LE TEMPS – Essais sus la photographie comme art* - Préface de Gilles Mora - Essais & Recherches – Éditions NATHAN, 1992.

“choque”; puesto que el “choque” fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de “sorpresas” (eso es lo que son para mí, *Spectator* ; pero para el Fotógrafo son “éxitos”).⁶¹

Si no fuera Barthes quien lo dice, el texto posee un innegable candor que interesa rescatar cuando posteriormente enumera cinco clases de sorpresas. Barthes se encuentra con Kertész en las dos últimas clases que define y enumera: lo raro, lo decisivo, lo instantáneo, lo tecnológico y, por último, la sorpresa del supuesto hallazgo que el fotógrafo ha tenido la suerte de sorprender, pero que “en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena “natural”... .

Entre quienes han utilizado las “sorpresas” tecnológicas que a Barthes no logran convencerle, además de Kertész, se encuentran Germaine Krull y William Klein. Da la impresión de que Barthes no distingue las imágenes técnicamente distorsionadas de, por ejemplo, un fotógrafo como Bill Brandt, de aquellas que realizó Kertész directamente de espejos deformantes. En cuanto a la “sorpresa” de los “hallazgos”, dice Barthes entre paréntesis “(Kertész me gusta,

⁶¹ BARTHES, Roland – *La cámara lúcida* – Nota sobre la Fotografía – Editorial Gistavo Gili, S.A. Barcelona, 1982. Título original: *La Chambre claire* – Note sur la photographie – Versión castellana de Joaquín Sala-Sanahuja – (Capítulos 14, 15, 19, 20, 35 y 46).

pero no me gusta el humor ni en la música ni en la fotografía)”⁶². Lo interesante de la reflexión de Barthes es que desemboca en lo siguiente: “En un primer tiempo, la fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El “cualquier cosa” se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor”.

El valor implícito que Barthes otorga a Kertész no se encuentra, sin embargo, referido a lo que él imagina no siendo fotógrafo sino a aquello que sabe como semiólogo. En el pasado las imágenes ilustraban el significado de los textos. Con la fotografía, hoy en día, son los textos los que ilustran el significado de las imágenes. Kertész es excepcional: sus imágenes están cargadas de sentido. Barthes lo subraya de la siguiente manera al recordar que...

los redactores de *Life* rechazaron las fotos de Kertész, a su llegada a Estados Unidos en 1937, porque, dijeron ellos, sus imágenes “hablaban demasiado”; hacían reflexionar, sugerían un sentido –otro sentido que la letra–. En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*.⁶³

⁶² Barthes se refiere a la fotografía que Kertész realizó en París en 1928 de la ventana de una buhardilla en donde aparecen dos bustos antiguos que miran hacia la calle y que bien puede ser fruto de un hallazgo o de una escena preparada.

⁶³ Op. cit. , pág. 81.

En este ver a través del “ojo que piensa”, Roland Barthes utiliza algunas fotografías de Kertész para ilustrar el alcance punzante de su concepto de *punctum*⁶⁴. Es, sin embargo, cuando quiere ilustrar la sorpresa que le produce encontrarse con lo pasado y lo real al mismo tiempo, cuando mejor acierta al acercarse a la obra de Kertész.



Ernest, 1931.

En 1931 André Kertész realiza una fotografía a un escolar en París llamado Ernest. Dice Barthes:

La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones: es *posible* que Ernest, el pequeño colegial fotografiado en 1931 por Kertész, viva todavía en la actualidad (pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!).⁶⁵

En este fragmento de Barthes se encuentra auténticamente su modo de responder a lo que Kertész plantea en su fotografía. Más adelante continúa:

⁶⁴ Retrato de Tristan Tzara en París de 1926 y la del violinista zingaro en Hungría de 1921.

⁶⁵ Op. cit., pág. 147.



La mascota, París, 1928.

“Esta clase de preguntas es la que me hace la Fotografía: preguntas que proceden de una metafísica “corta”, o simple (las respuestas son las que son complicadas): se trata probablemente de la verdadera metafísica”.

Barthes logra definir lo que es la mirada para sí misma en otra fotografía⁶⁶ de Kertész:

Ese muchachote pobre que tiene un cachorro acabado de nacer entre las manos y que acerca su mejilla hacia él (Kertész, 1928) mira al objetivo con sus ojos tristes, ansiosos, asustados: ¡que pensatividad tan lastimosa, tan desgarradora! De hecho, no mira nada: *retiene* hacia adentro su amor y su miedo: la Mirada es esto.⁶⁷

En otras palabras, la mirada en la que se ofrece la distancia, sea espacial o temporal, que Kertész poéticamente sabía fotografiar.

⁶⁶ Se trata de *La mascota*, París, 1928, fotografía que ilustra la portada del libro citado y que se vuelve a reproducir en su interior en la página 190.

⁶⁷ Op. cit., pág. 191.

6.4. John Szarkowski sobre Kertész⁶⁸

En el libro *Looking at Photographs* editado por el MoMA en 1973, su autor, John Szarkowski, realiza el siguiente comentario a partir de una fotografía de Kertész realizada en Montmartre en 1927:⁶⁹

Quizás más que ningún otro fotógrafo, André Kertész descubrió y demostró la estética especial de la cámara pequeña. A primera vista estas cámaras bonitas y pequeñas parecían poco serias para el típico profesional que se enfrentara de un modo directo y factual a su tema. Muchos intentaban hacerle hacer lo que una cámara grande hacía mejor: una descripción analítica deliberada.

Kertész nunca estuvo demasiado interesado en descripciones analíticas deliberadas; desde que empezó a fotografiar en 1912 buscó aquello que revela una visión elíptica, el detalle inesperado, el momento efímero –no la verdad épica sino la verdad lírica. Cuando la primera cámara de 35 mm – la Leica – salió al mercado en 1925, a Kertész le pareció diseñada justamente para él.



Montmartre, 1927.

⁶⁸ John Szarkowski fue el comisario de la exposición *André Kertész, Photographer* que se celebró en el MOMA del 24 de noviembre al 24 de enero de 1965.

⁶⁹ Pág. 92. Comentario traducido por el autor.

Como a su colega húngaro Moholy-Nagy, le encantaba el juego entre figura y fondo; el plano encuadrado de sus fotografías es como un trampolín visual deslizante, elástico y resistente. En la fotografía la mitad de las líneas convergen en un punto que se desvanece en el fondo del espacio; la otra mitad anuda la imagen en una figura tan ligera como una tela de araña en donde el peatón se bambolea como una mosca.

Sumada a esta espléndida y original cualidad de invención formal, en el trabajo de Kertész hay otra cualidad no tan fácil de analizar pero con toda seguridad no menos importante. Un sentido dulce de la vida, un placer libre e infantil en la belleza del mundo y de la preciosidad de la vista.

6.5. Kertész por Kertész

I

En un extracto publicado en 1989 de una entrevista inédita realizada en mayo de 1982, André Kertész se expresaba en los siguientes términos⁷⁰ :

Yo no soy surrealista. Sólo soy realista. Todo este grupo –los surrealistas- usan mi nombre. No, no, yo soy realista. No surrealista. Puedes dar la explicación que quieras, esto que hago es una cosa realista normal... hice lo mismo en Budapest antes de los surrealistas... todo el así llamado elemento que se encuentra luego, en el así llamado asunto moderno... lo hice antes, sin conocer el surrealismo... no había allí surrealismo entonces. Vivía en París pero yo tenía el material desde antes. La gente le puso un nuevo nombre, eso es todo...

Hablaba de su etapa en París cuando hacía 46 años que vivía en los Estados Unidos y tenía 82 años de edad. Pasa luego a describir la génesis de su trabajo en su etapa previa y en tiempos de guerra en Hungría:

⁷⁰ *Photography Speaks – 66 photographers on Their Art* – Brooks Johnson Ed. – Aperture/The Chrysler Museum – Nueva York, 1989, pág. 42. Traducido del inglés por el autor.

Una locura ir de fotógrafo... ya sabe, en la infantería llevabas todo en la mochila. Muy pesada. Perder las placas de cristal, el porta placas, ya se lo puede imaginar. La idea era sobrevivir... estar bien y eso era todo. Finalmente sobreviví... Fue en Esztergom donde hice mi primera distorsión, bajo el agua...estábamos sentados alrededor de una piscina, conversando antes de comer al medio día... todos heridos... éramos los heridos de guerra. Conversábamos y dentro del agua teníamos las piernas. La mano. Empecé a fotografiarlas. "Estas loco, ¿qué haces?", me preguntaban. Normalmente hacía sus retratos para las novias. Bromeaban con que estaba loco. Aquí efectivamente se encuentra el origen de la distorsión en fotografía...

Pasa finalmente a comentar una fotografía que realiza en 1926 en París:

*La Pipa y Gafas*⁷¹ la realicé entre cosas como estas de las que conversábamos, eso es todo. Algo así. Mire, yo no voy repitiendo. Una o dos fotos como máximo. No iba haciendo lo que ahora es usual disparando mil fotos para obtener una. Si sabes lo que quieres hacer no haces mil. Si sientes lo que quieres hacer exactamente, dominas tu técnica y no estás jugando, no es necesario. Con una toma fue suficiente. Trabajábamos con placas de cristal y nadie iba cargado con cien placas de estas.

⁷¹ Se refiere a *Pipe and Glasses, París, 1926*, realizada en casa de Mondrian.

Estos tres párrafos son reveladores con respecto a cuestiones cruciales dentro de la obra de Kertész y de las consideraciones que de ella se han desprendido a lo largo del tiempo.

Originalmente vemos cómo su etapa parisina se gesta en su Hungría natal pero sobre todo vemos que Kertész antes de adoptar el formato de 35 mm para realizar su trabajo ya tenía asumida una técnica depurada trabajando con cámaras de placas y negativos de cristal.

II

En una entrevista realizada un año antes, en 1981, Barbaralee Diamonstein⁷² presenta la carrera creativa de André Kertész como la más larga de la historia del medio fotográfico. La entrevista no abarca solamente la etapa americana. Aunque Kertész llevaba más de 45 años viviendo en Nueva York –desde su departamento en un doceavo piso con vistas a Washington Square había realizado durante 28 años imágenes memorables que publicó en diversos libros sobre Nueva York–, su carrera se había iniciado en Budapest en 1912 a los 18 años. Así pues, en el momento de la entrevista llevaba prácticamente 70 años de carrera

⁷² DIAMONSTEIN, Barbaralee - *Visions and Images - American Photographers on Photography* – Rizzoli – Nueva York, 1981.

ininterrumpida como fotógrafo. Kertész puede responder y hablar con absoluta libertad en esta entrevista. Tenía entonces 88 años y fallecería apenas tres años después a los 91 años.

Esta entrevista es una fuente directa de información cuyas respuestas nos remontan a los seis años de edad de Kertész cuando por primera vez descubre en unas revistas ilustradas con grabados, pero no fotografías, aquello que desde entonces le rondará por la cabeza con la intención de hacer algo similar algún día.

Desde aquel momento empecé a mirar del modo en que luego fotografiaría... Ya las primeras cosas que hice estaban perfectamente compuestas... instintivamente... No es mérito mio. Había nacido con ello... Empecé mirando todo de una manera fotográfica, no gráfica.⁷³

André Kertész subraya explícitamente que su habilidad es innata y que por tanto la educación no fue un factor decisivo en su caso. La manera de ver fotográfica es su manera de ver y ésta se define en sus propias fotografías en donde nunca intentó imitar un grabado o un dibujo "...del modo como otros así llamados grandes nombres lo hicieron."⁷⁴

⁷³ Op.cit., pág. 82.

⁷⁴ Kertész se refiere aquí a Steichen...("For a long time, photographers, including Mr.Steichen and that whole bunch, were engrossed in imitating the other arts")...op.cit. , pág. 82.

La siguiente afirmación de Kertész es en este sentido reveladora:

Stieglitz nació también con un sentimiento fotográfico. Yo no tenía idea de la existencia de Stieglitz. Tampoco él tenía idea de que yo existiese. Muchos otros nacidos aproximadamente en la misma época, como Alvarez Bravo, poseíamos el mismo sentimiento.

En 1936, año en que emigró a Estados Unidos, Kertész conoció a Stieglitz. Gyula Zilzer le había mostrado a Stieglitz las *Distorsiones* de Kertész y luego de verlas quiso conocerle. A Alvarez Bravo le descubrió apenas tres años antes de esta entrevista en el Festival Internacional de la Fotografía de Arles en 1979.⁷⁵

A continuación Kertész menciona que se educa a través de las equivocaciones, que empezó fotografiando paisajes y luego durante la guerra, pero nunca cuando luchaba en el frente sino entre combates, en la retaguardia. También cuenta ahora que es de entonces de cuando data la primera y única distorsión que ya realizara antes de su célebre serie de París y que retomaría luego en su etapa americana.⁷⁶

⁷⁵ Kertész retrata a Manuel Alvarez Bravo en Arles en 1979. Este retrato aparece publicado en *André Kertész – A Lifetime in Photography* – Thames and Hudson – Londres, 1982.

⁷⁶ Se trata de la famosa *Underwater Swimmer* de 1917 a partir del único negativo que logró salvar de los realizados en 1915.

De los entresijos de esta entrevista realizada por Barbaralee Diamonstein podemos enterarnos por boca del propio Kertész de sus primeros pasos como fotógrafo en Hungría, de sus años en París y de la incompreensión que tuvo que soportar durante muchos años en los Estados Unidos a pesar de haber sido previamente tan celebrado en Europa. Esta información es imprescindible a la hora de realizar su perfil biográfico. En este apartado nos hemos limitado a subrayar lo que para Kertész es el origen y fuente de lo fotográfico en su etapa formativa.

III

A continuación vienen referidas una serie de citas textuales⁷⁷ del propio André Kertész aparecidas en diversos medios y publicadas en múltiples ocasiones y circunstancias:

“Siempre digo que las mejores fotografías son aquellas que nunca hice.”

*

“El momento es siempre lo que cuenta en mi trabajo. Aquello que siento lo hago. Esto es lo más importante para mí. Todo el mundo puede mirar pero no necesariamente ve. Yo nunca calculo ni tomo en consideración; veo una situación y sé que es la correcta incluso si tengo que volver para obtener una iluminación más apropiada.”

⁷⁷ Traducidas del inglés por el autor.

*

“La cámara es mi herramienta. A través de ella doy razón de ser a todo lo que me rodea.”

*

“Sencillamente doy una vuelta observando el sujeto desde varios ángulos hasta que los elementos de la imagen aparecen ordenados en una composición que mi ojo encuentra grata.” –*André Kertész, Margaret R. Weiss, Saturday Review – World, enero 1974 [citado en: “Creative Camera”, mayo 1974, p. 148]*

*

“Hago lo que siento, eso es todo. Soy un simple fotógrafo trabajando para su propio placer. Eso es todo lo que he hecho siempre.” – *André Kertész, TV show American Masters, 1985.*

*

“He descubierto que para mí las mejores fotografías son aquellas que me dejan con más preguntas que respuestas.”

*

“Cuando no termino de comprender aquello que estoy mirando, me siento más intrigado por la imagen. Esto me permite especular, me ofrece la oportunidad de ser creativo en las posibles interpretaciones acerca de lo que pueda tratar la fotografía.”

“Siempre he sentido que las imágenes fotográficas son multifacéticas en lo que respecta a su posible interpretación, incluso aquellas de naturaleza periodística, lo cual explica la razón de por qué la fotografía es un medio tan pobre a la hora de ofrecer información específica. No hay otro modo de explicar el hecho de que una fotografía de prensa requiera siempre de una cita a pie de foto que ancle la imagen a una interpretación específica de su contenido.”

*

“Para el espectador, la capacidad de una imagen de contar historias es abierta y si la historia está bien presentada la información que nos presenta nos llega a intrigar. ¿Qué es lo que estoy mirando? No es nunca una mala pregunta que se provoque en la mente del espectador.” (Extraído de ENIGMA! Zone VI – 2006)⁷⁸

*

“Aún tengo hambre” –*André Kertész*, al ser preguntado a los 90 años por qué continuaba haciendo fotografías, recordado con motivo de su fallecimiento por el *New York Times* el 30 de setiembre de 1985.

⁷⁸ Traducido del inglés por el autor.

III A - LOS LIBROS DE Y SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ

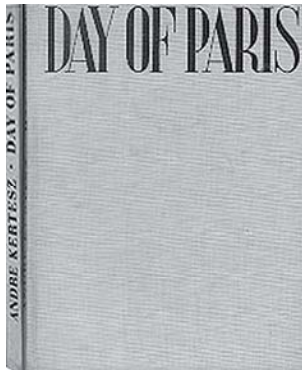
7. COMENTARIOS A LOS LIBROS DE Y SOBRE ANDRÉ KERTÉSZ

Viendo menguar los encargos que recibía por parte de las revistas ilustradas que en los años 30 publicaban en Europa sus fotografías, André Kertész encontrará en el libro la mejor alternativa para ver publicado su trabajo. El libro sin duda poseía para Kertész un carácter especial. Recuérdese que su padre había sido librero y por tanto los libros eran apreciados en su entorno próximo y familiar. Los libros de fotografía los concebía como obras y no simplemente como libros de fotografías. Eran obras fotográficas en las que en muchos casos se prescindía absolutamente de textos. Lo que en ningún caso se descuidaba era la compaginación o puesta en página de las fotografías de acuerdo a unos criterios que se sometían a un orden muy personal de gestionar entre sí las imágenes que de forma integral configuraban el libro.

A través de sus libros André Kertész no solamente publica sus fotos. Al mostrarlas del modo en que él nos las quiere mostrar nos enseña a ver cómo han de verse sus fotografías, de modo que la carga significativa de unas nos confirme la de otras. Es en el apoyo mutuo de unas

imágenes con respecto a otras en donde Kertész puede darse el lujo de manifestar un estilo sin estilo. Sus fotografías nos dan la impresión de que no hubiesen sido posibles de otra manera.

Cabe igualmente conjeturar que sus libros, al margen de su cronología, entablan una suerte de diálogo entre ellos. Algunas de sus fotografías bien pueden encontrarse en libros diferentes sin verse como repetidas al estar, a la vez que integradas, singularizadas en un contexto diverso.

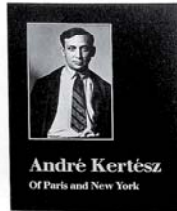


La bibliografía que a continuación comentamos no pretende ser exhaustiva. Hemos seleccionado 13 obras que abarcan lo más significativo que se ha publicado evitando así reiteraciones excesivas tanto en lo que respecta a aproximaciones teóricas como a fotografías publicadas. Siguiendo un espíritu muy kertesziiano, es decir, poco cronológico, hemos dado un orden dispar a su presentación.

Concretamente, su primer libro *Enfants*, con texto de Jean Nohain, aparece en 1933 en París. *A Paris Vu par André Kertész* publicado al año siguiente con un texto de Pierre Mac Orlan, y considerado un clásico, le sigue en 1936 *Nos amies les bêtes* con un texto también de Nohain. En 1937 aparece *Les Cathédrales de vin* con texto de Pierre Hamp. En 1945 aparece



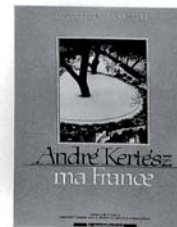
Hungarian Memories
(1982)



*André Kertész,
Of Paris and New York*
(1985)



*André Kertész,
Soixante-dix années de
photographie* (ed. 1987)



*André Kertész,
ma France* (1990)

Days of Paris editado por George Davis. De 1945 a 1966, en que Robert Sagalyn publica en Nueva York *André Kertész*, con un texto introductorio de Anna Fárová, es decir, en 25 años, André Kertész prácticamente no publica nada. A partir de los años 70 vuelven a publicarse libros de y sobre Kertész. Hasta el año de su muerte, una docena larga de libros, algunos de los cuales comentaremos, se publican en los Estados Unidos.

En cuanto a catálogos de innumerables exposiciones individuales, entre 1962 y el 2003, podemos contabilizar un par de docenas, y entre 1972 y el 2003 pueden sumarse, entre libros y tesis doctorales, aproximadamente 25 dedicados a la obra de Kertész. Finalmente, en lo que a artículos escritos sobre su obra se refiere, pueden contabilizarse más de doscientos entre 1926 y 1999.

Sin podernos detener a examinar los reiterados contenidos que se encuentran detrás de todas estas cifras, no obstante, hemos de indicar que, ya que el número de publicaciones sobre la obra de Kertész sigue en aumento, analizar toda esta documentación cae fuera de las pretensiones y el alcance del presente trabajo.

Fuera de nuestro comentario quedan por tanto unas obras que, sin embargo, es preciso mencionar: *André Kertész: Sixty Years of Photography, 1912 – 1972*, publicado en 1972 en

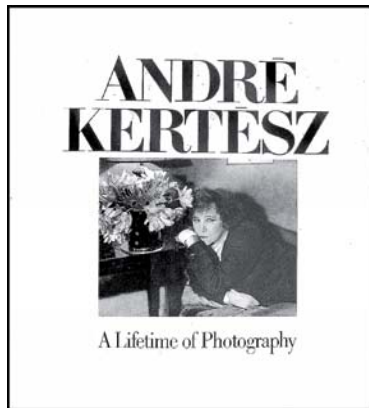
Nueva York; *Distortions*, con una introducción de Hilton Kramer, publicado en Nueva York en 1976⁷⁹; *Americana*, como *Birds*, aparecidos en 1979 también en Nueva York. Todos estos libros fueron editados por Nicolas Ducrot⁸⁰. De la década de los 80 hay tres libros que no comentaremos extensamente pero que de los cuales, así como de los anteriormente mencionados, se comentan en otros apartados series y fotografías que aparecen en los mismos. Concretamente nos referimos a los siguientes: *From my Window*, con una introducción de Peter McGill, publicado en Boston en 1981; *Hungarian Memories*, con una introducción de Hilton Kramer, publicado en Boston en 1982; y *Kertész on Kertész: A Self-Portrait*, realizado con Peter Adam, editado por Anne Hoy, y publicado en Nueva York el año en que murió Kertész, 1985⁸¹.

No está de más apuntar que existen innumerables entradas y vínculos en internet que ofrecen insaciablemente información sobre Kertész y su obra en diversos idiomas. La mayor parte de las veces se trata de reseñas, comentarios, informaciones y ciertamente incontables refritos.

⁷⁹ Hemos hecho referencia a esta obra cuando analizábamos la serie de las *Distorsiones* de André Kertész en el apartado 5.2.

⁸⁰ Libros de André Kertész editados por Ducrot comentaremos varios: *J'aime Paris*, *Landscapes*, *Portraits*, *Washington Square* y *Of New York*.

⁸¹ En el capítulo de publicaciones (10) se mencionarán también obras de referencia publicadas en Hungría después de su muerte.



7.1. André Kertész – *A Lifetime of Photography*

Introduction by Ben Lifson.

Photograph Editor: Jane Corkin.

Thames and Hudson – Londres, 1982.

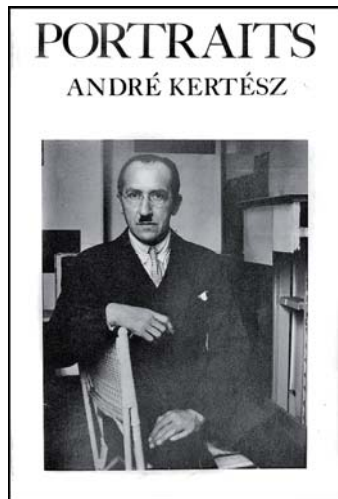
Este libro publicado en 1982 contiene 150 fotografías de Kertész realizadas entre 1912 y el año previo a su publicación. La portada viene ilustrada con el retrato que en 1930 le hiciera a Colette en París y que vuelve a reproducirse en la página 147.

En la introducción, Ben Lifson nos recuerda que en otoño de 1936 el gobierno francés le ofrecía a Kertész con 42 años una ciudadanía honorífica justo cuando estaba a punto de emigrar a Nueva York. Lifson hace un repaso retrospectivo de la trayectoria de Kertész en Hungría primero, luego en París y finalmente el largo periodo norteamericano deteniéndose en 1982, tres años antes de su muerte.

El trabajo de edición fotográfica de Jane Corkin fue realizado en estrecha colaboración con el propio André Kertész. En esta labor se intenta llegar a un orden a través de la combinación simultánea de lo cronológico, lo formal y lo temático. En otras palabras, las obras de Kertész son presentadas en un orden compuesto que no necesariamente se ajusta a lo cronológico, a lo formal, o a lo temático de un modo sistemático sino más bien aleatorio sin descuidar la

existencia de un hilo conductor con sus idas y venidas. En este sentido, el trabajo de armar editorialmente el libro es notable ya que prácticamente abarca, salvo la faceta estrictamente comercial de Kertész, gran parte de su obra más conocida lográndola reunir como un conjunto muy bien estructurado.

El libro no incluye una selección bibliográfica ni un índice, pero sí una sucinta cronología de la vida de Kertész. Hay un listado de las fotografías que incluye títulos, localizaciones y fechas que se ha de consultar necesariamente ya que a pie de fotografía solamente aparece el año de su realización.



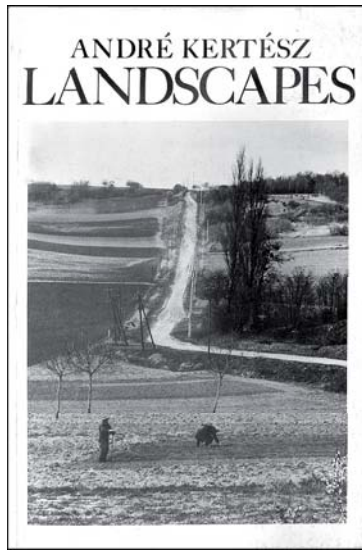
7.2. *Portraits* – André Kertész

Edited by Nicolas Ducrot

VISUAL BOOKS Inc. – Nueva York. 1979.

Este es un libro de 64 páginas sin ningún texto y exactamente, (contando el de la cubierta), 65 retratos realizados por Kertész entre 1917 y 1978 tal como aparecen en un listado en el interior de la contracubierta. Kertész no se destaca por su faceta de retratista aunque realizó algunos retratos notables en su etapa parisina. A pesar de haberse autorretratado en innumerables ocasiones a lo largo de su vida, en este librito apenas hay uno que parece ser un autorretrato suyo en la página 60 titulado con la fecha del día en que lo realizó, *Septembre 2, 1972*. Con este mismo “título-fecha” aparece en la página 64 el último retrato del libro que bien podría adelantarse a buena parte de la obra de Ralph Gibson, otro gran fotógrafo que no es tampoco precisamente retratista. Entre los retratados figuran Calder, Chagall, Brancusi, Eisenstein, Simenon y Mondrian en la cubierta.

Este libro forma parte de una serie dedicada a la divulgación de la obra de Kertész en la que se incluye *On Reading, Washington Square, André Kertész: Sixty Years of Photography 1912-1097, J'aime Paris, Of New York, Distortions, Americana, Birds y Landscapes*. Este último, *Landscapes*, es el que comentaremos a continuación.



7.3. *Landscapes* – André Kertész

Edited by Nicolas Ducrot

VISUAL BOOKS Inc. – Nueva York, 1979.

Como el libro anteriormente comentado, *Landscapes*, contiene 64 páginas salvo que en este caso y contando con el paisaje que ilustra la cubierta solamente hay impresas 62 fotografías. No hay tampoco texto alguno. En el listado de ilustraciones en la contraportada interior vemos que las fotografías están fechadas desde 1914 hasta 1978. Son paisajes, por tanto, que Kertész fotografía ya en Hungría y sigue haciéndolo luego de emigrar a París a los 31 años, y a Nueva York a los 42. Tampoco en este caso Kertész destaca como paisajista, pero pueden verse en este pequeño libro paisajes urbanos, marinas, paisaje rural, amaneceres, atardeceres, fotografía nocturna, etc. Podemos encontrar imágenes que nos recuerdan a Atget fotografiando en Versailles, a Strand en el sur de Francia y a Siskind en Corfú.



7.4. *André Kertész*

Masters of Photography

With an Essay by Carole Kismaric

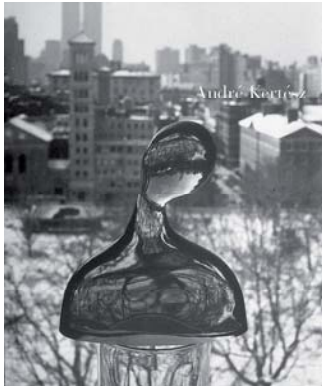
APERTURE – Nueva York, 1997.

Dentro de la serie de pequeñas monografías que *APERTURE* dedica a los grandes maestros de la fotografía –Atget, Manuel Alvarez Bravo, Alfred Stieglitz, Walker Evans, Edward Weston–, no podía faltar una dedicada a André Kertész.

El libro contiene 43 fotografías, un ensayo de Carole Kismaric, una breve cronología, un listado de las exposiciones más importantes de Kertész y una seleccionada bibliografía de libros *de* André Kertész y de libros y artículos *sobre* André Kertész.

En el ensayo introductorio, Kismaric hace un recorrido por la trayectoria de Kertész aportando elementos de juicio interesantes respecto al desencuentro que su obra padeció en relación a la fotografía que se realizaba en Norteamérica y a las frustradas expectativas de su proyección como artista postergado en Nueva York luego de haber sido tan celebrado en París.

Las fotografías no están ordenadas ni cronológica ni temáticamente, pero se incluyen obras de casi todos los periodos y facetas desde el *Acordeonista, Esztergom, 1916* hasta el *Balcón, Martinique, 1972*. Teniendo en cuenta que Kertész trabajó hasta el año de su muerte en 1985, prácticamente una década de su trabajo queda sin representar en esta monografía.



7.5. *André Kertész: New York State of Mind*

Essay by Robert Gurbo

Stephen Daiter Gallery – Chicago, 2001.

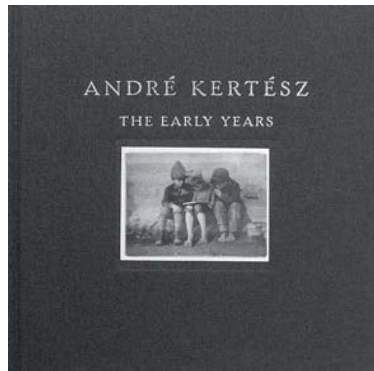
Más que de un libro, *André Kertész: New York State of Mind*, es en realidad el catálogo de la exposición que realizó entre el 7 de septiembre y el 20 de octubre la Stephen Daiter Gallery de Chicago de fotografías realizadas por Kertész exclusivamente en Nueva York.

Las 26 fotografías que lo ilustran y un ensayo de Robert Gurbo iluminan sobre todo parte de aquel periodo comprendido entre mediados de los años 30 y principio de los años 60 del que tan malos recuerdos guardaba Kertész.

A pesar de las vicisitudes laborales y anímicas que atraviesa André Kertész en Nueva York, en su trabajo más personal puede verse que su creatividad no se vio en absoluto menguada. Es más, la versatilidad que despliega a través de inusitadas excursiones por innumerables modos de hacer fotografía le convierten en una fuente seminal dentro de la cual se ven confirmadas las obras de muchísimos fotógrafos.

Robert Gurbo como albacea oficial del legado de André Kertész logra establecer en su ensayo un perfil bastante ajustado entre el autor y su obra. Kertész en Nueva York se multiplica para

mostrarse capaz de realizar toda la fotografía que es capaz de asimilar dialogando con otras fotografías. Una selección sin duda ecléctica en donde Kertész sabe abrir caminos nuevos al tiempo que recorre los de siempre. En sus fotos puede mostrarse como un Jerry Ulsmann, un Walker Evans, un Harry Callahan, un Elliot Erwitt, un Arnold Newman, etc., sin por ello dejar de ser él mismo.



7.6. *André Kertész – The Early Years*

Introduction by Bruce Silverstein

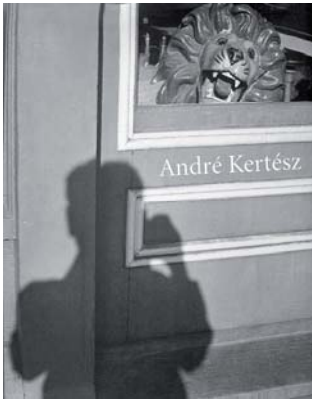
Essay by Robert Gurbo

W.W. Norton & Company – Nueva York / Londres, 2005.

Cuando a la muerte de Kertész en 1985, Robert Gurbo se hace cargo de poner orden en el legado del fotógrafo, descubre en el departamento en que aquel había vivido desde 1952 no solamente una gran cantidad de pequeñas fotografías de época, una selección de las cuales se recogen en este libro, sino además, toda una serie de cartas, documentos y diarios personales que en buena parte desmentían muchas de las historias que el propio Kertész había ido divulgando sobre sí mismo en vida.

Por lo antes dicho y sin pretensiones, este pequeño libro que recoge alrededor de 70 fotografías realizadas por Kertész entre 1912 y 1925, no tiene desperdicio. Con gran sensibilidad, el ensayo de Robert Gurbo, además de presentar las primeras fotografías que realizó Kertész en Hungría, ilumina las motivaciones íntimas y personales que le llevaron a emigrar primero a París y posteriormente a Nueva York. Kertész obviamente se considera a sí mismo un emigrante antes que un inmigrante y es a tenor de ello que sus motivaciones logran verse con claridad. En París se siente húngaro y en Nueva York no deja de sentirse parisino. Justamente por ser emigrante y no inmigrante su periplo le lleva a retornar a París y a

Budapest de manera sucesiva en sus últimos años. A Jenő, su hermano, quien tanto le ayudó en sus primeros años, lo visita en la Argentina tras no haberle visto en casi 40 años. Este libro, siendo tan revelador, no deja de confirmar algo que Kertész a pesar de sus historias confesó siempre sin tapujos: “Todo lo que atesora mi vida tiene su origen en Hungría”.



7.7. *André Kertész*

Sarah Greenough – Robert Gurbo – Sarah Kennel
National Gallery of Art
Princeton University Press – Nueva Jersey, 2005.

Esta obra es la más extensa que sobre André Kertész se ha realizado y recoge todo lo sabido y por saber acerca de su vida y obra hasta la fecha de su publicación a raíz de la magna exposición que la National Gallery of Art de Washington DC le dedicara del 6 de febrero al 15 de mayo del 2005. Su antecedente directo equivalente en importancia es el libro de Pierre Borhan al otro lado del Atlántico⁸².

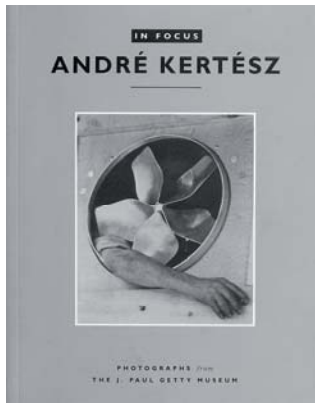
El trabajo de los autores es exhaustivo en todo lo referente a las diversas etapas dentro de las que se ordena la obra de Kertész. Además ofrece una cronología detallada de su vida.

Las fotografías de Kertész que aparecen en esta obra han sido elegidas para mostrarse contextualizadas de tres formas diferentes. En un primer contexto se limitan a acompañar los trabajos teóricos de Sarah Greenough y Robert Gurbo ilustrando ciertos puntos clave de sus respectivos textos. En un segundo contexto, la obra de Kertész se despliega a modo de portafolios de sus distintos periodos o épocas para configurarse como catálogo de la

André Kertész — la biographie d'une oeuvre de Pierre Borhan que se comenta en el apartado 7.13.

exposición en la National Gallery of Art de Washington, D.C. Finalmente, en un tercer contexto, en la exhaustiva cronología de Sarah Kennel, algunas fotografías de Kertész entre otras, son utilizadas como apoyo puntual a los datos que se refieren.

Es una obra de referencia obligada para realizar cualquier investigación mínimamente solvente sobre la vida y obra de André Kertész desde la fecha de su publicación en el 2005.



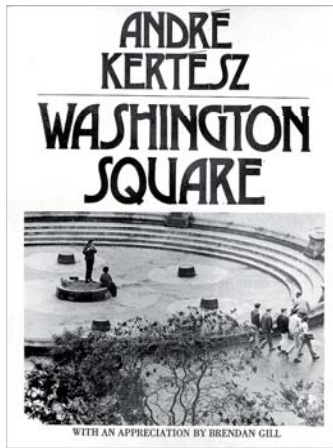
7.8. *IN FOCUS* – André Kertész

Introduction by Weston Naef
The J. Paul Getty Museum
Los Angeles, 1994.

Este libro recoge fotografías de Kertész que el J. Paul Getty Museum de Los Angeles tiene depositadas en su colección⁸³, y la transcripción editada de una conversación que en torno a su obra tuvo lugar el 14 de junio de 1993 en el Council Room del Grolier Club en Nueva York entre Robert Gurbo (curador de André y Elizabeth Kertész Foundation), Charles Hagen (crítico del New York Times), Weston Naef (curador del departamento de fotografías del J. P. Getty Museum), Sylvia Plachy (fotógrafa húngara amiga de Kertész), y David Travis (curador de fotografías en el Art Institute of Chicago). Aparte de este coloquio informal entre cinco amigos y asociados de Kertész, cada una de las fotografías publicadas merece un comentario crítico por parte de Weston Naef⁸⁴, del que cabe entresacar valiosas informaciones.

⁸³ La colección Getty posee 164 fotografías de Kertész.

⁸⁴ Los comentarios de Naef están hechos a la manera de John Szarkowski en *Looking at Photographs* sobre fotografías de la colección del MOMA de Nueva York.



7.9. *Washington Square* – André Kertész

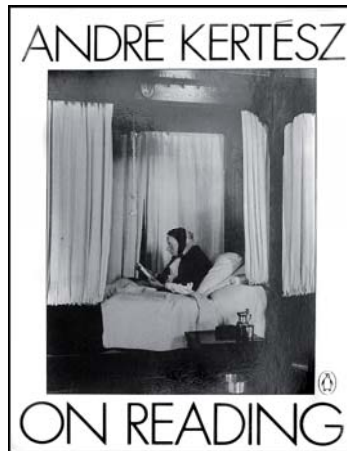
Appreciation by Brendan Gill

Grossman Publishers

Nueva York, 1975.

En 1952, André y Elizabeth Kertész se mudaron a un departamento en el doceavo piso del número 2 de la Quinta Avenida de Nueva York, es decir, justo debajo del parque que hay en Washington Square. Este libro no solamente recoge algunas de las fotografías que realizó desde sus ventanas, sino además, y ya sin pesar sobre él ninguna restricción para fotografiar en las calles, algunas de aquellas que hizo entre los años 1946 y 1975 a pie de calle en Washington Square y sus alrededores.

En aproximadamente 100 páginas se reúnen con la extenuante versatilidad de Kertész unas fotografías que desmienten rotundamente la aseveración de que durante el periodo comprendido entre 1947 y 1962, y estando bajo contrato con Condé Nast, Kertész presuntamente había dejado de hacer "sus fotos". Gracias a este libro, y contradiciendo lo que el mismo afirmaba, podemos llegar a entrever una suerte de doble versión sostenida y difundida por Kertész sobre su vida y su obra. Kertész jamás dejó de hacer "sus fotos". Otra cosa diferente es que despertaran siempre el mismo interés.

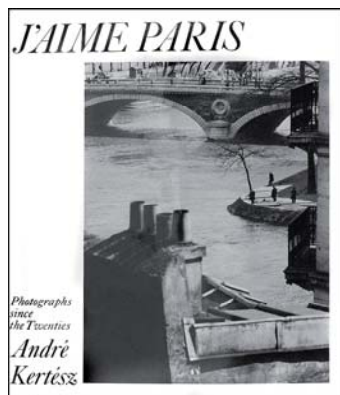


7.10. *ON READING* – André Kertész

Grossman Publishers

Nueva York, 1971.

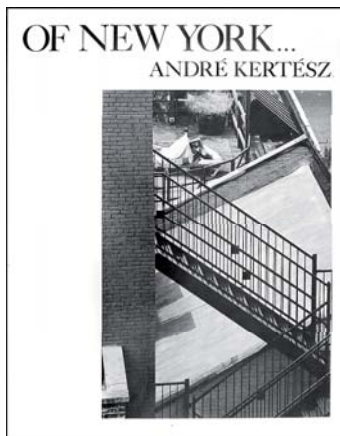
Dedicado a sus hermanos Imre y Jenö, este libro de Kertész sobre la lectura, vinculaba a los tres hermanos si tenemos en cuenta que su padre era librero. En 63 fotografías realizadas entre 1915 y 1970 en Hungría, Francia Italia, EEUU, Filipinas, Japón y Argentina, Kertész centra ahora su mirada en un único tema: la lectura. Una vez más, sin embargo, por el hecho mismo de tratarse de un libro de Kertész tratando un único tema, este libro nos recuerda la infinidad de frentes simultáneos que Kertész mantuvo abiertos a lo largo de sus 70 años de trayectoria profesional. El propio libro nos lo recuerda al tratar su único tema desde tantas aproximaciones distintas que resulta casi imposible de imaginar que, a un único fotógrafo, se le ofrecieran tantas oportunidades de resolver satisfactoriamente cada una de ellas. Teniendo en cuenta que estas 63 fotografías están hechas a lo largo de 55 años, y que al menos seis de las seleccionadas para su publicación pertenecen a los quince años de supuesta “oscuridad” (1947-1962) en la que Kertész se sentía incapaz de hacer “sus fotos”, encontramos nuevamente que este libro lo desmiente. Quienes hayan leído *Rayuela* de Julio Cortázar la recordarán en una fotografía realizada por Kertész en 1962, cuando visitaba a su hermano Jenö en Buenos Aires, y a quien no veía desde hacía 40 años. Inolvidable.



7.11. *J'Aime Paris* – André Kertész

Edited by Nicolas Ducrot
Grossman Publishers, 1974.

Más que un libro, esta es una obra de André Kertész. Con 224 fotografías realizadas en su mayor parte en los años 20, una que otra en los años 30, y una treintena realizada en el año 1963, una vez desligado de sus compromisos con Condé Nast. Para Kertész el encadenamiento de unas imágenes con otras era de vital importancia para el conjunto de su obra. En un libro, las imágenes puestas en página debían encontrar su lugar preciso teniendo presente la elocuencia de cada una en función de muchísimas variables puestas a la vez en juego. A este respecto, Kertész, es en esta obra, sencillamente magistral. Combinatoria de planos, de formatos, de tiempos, de luces, de temas que dialogan entre sí mostrándose infinitamente elocuentes no solamente con respecto al material visual que se nos ofrece a la vista sino además en relación a obras de otros fotógrafos a quien Kertész evoca con entusiasmo en muchas de las fotografías. Kertész aprendió a ser Kertész en el París de los años 20. Cuarenta años después actualiza el afecto que siempre le tuvo reincorporando su propia ausencia. Kertész, como gran nostálgico del futuro, ya en los años 20 da la impresión de fotografiar aquello con que luego, en los años 60, se reencontrará con visión retrospectiva. Esta es una obra formidable que se mantendrá siempre abierta en el tiempo.



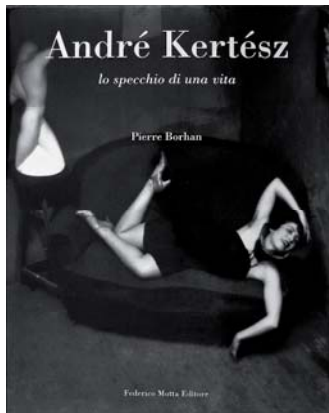
7.12. *OF NEW YORK...* - André Kertész

Edited by Nicolas Ducrot

Alfred A. Knopf – Nueva York, 1976.

En 1976, al año siguiente de editarse el libro sobre Washington Square y dos años después de su libro sobre París, Kertész le dedica a Nueva York un libro compuesto a partir de una selección aproximada de 200 fotografías y apenas una frase como único texto a través del cual el autor manifiesta de forma concisa su credo fotográfico: “Photography must be realistic.”⁸⁵ Más que frente a un libro, volvemos a encontrarnos frente a una obra. Cada fotografía se encuentra fechada, pero sin titular. Además, no se vinculan entre sí cronológicamente. El secreto que las vincula se encuentra no tanto en Nueva York como en el propio André Kertész. Viendo este libro se puede llegar a aventurar que lo que reúne como un todo a la obra de Kertész es algo sencillo pero infrecuente. Se trata de una inmensa voluntad. Una voluntad exhaustiva hasta quedar exhausto. Para el propio Kertész se trataba de algo innato. Ese querer ser lo que ya se es, se encuentra siempre presente en su fotografía sin necesidad de haber leído para serlo, a Ortega. Esto era justamente lo que le permitía estar siempre más cerca y a la vez más lejos de todo aquello que fotografiaba.

⁸⁵ “La fotografía ha de ser realista”.



7.13. *André Kertész – la biographie d'une oeuvre*⁸⁶

Pierre Borhan

Éditions du Seuil – París, 1994.

En 1980, con *Voyons Voir*, obra editada por CREATIS en París, Pierre Borhan, seudónimo de Pierre Bonhomme, incursionaba indirectamente en la obra de André Kertész. Se trataba de un libro en donde recopilaba conversaciones mantenidas con fotógrafos que había conocido⁸⁷. En 1989 se convirtió en director de la Mission du Patrimoine Photographique⁸⁸ desde cuya atalaya privilegiada impulsó durante quince años innumerables iniciativas teniendo acceso al valioso legado que Kertész dejó allí depositado.

La obra que comentamos incluye textos de Borhan, László Beke, Dominique Baque y Jane Livingston. Aparte de dividir el análisis de la obra en periodos (húngaro, francés, americano, internacional), se ofrece un análisis específico de la serie de las *Distorsiones*. Todos estos textos van acompañados de documentos fotográficos de primer orden. Aparte hay un portafolio de obras de Kertész ilustrando cada periodo. Como complemento ciertamente

⁸⁶ En 1998 aparece la traducción italiana editada en Milán por Federico Motta.

⁸⁷ Jacques Henri Lartigue, Andre Kertesz, Willy Ronis, Robert Doisneau, Marc Riboud, Edouard Boubat, William Klein, y Guy Le Querrec.

⁸⁸ Actualmente las colecciones de la Mission están reunidas en la Mediatèque de l'Architecture et du Patrimoine en Fort de Saint Cyr a 20 km. de París.

inédito e inesperado, una sorpresa: un portafolio que recoge una selección de fotografías en color realizadas por André Kertész desde 1955 hasta el año de su muerte en 1985.

Así, publicada nueve años después de su muerte, esta es quizás la obra de referencia más importante que existe sobre André Kertész y es solamente comparable con la que posteriormente se publicó en el 2005 con ocasión de la exposición que la National Gallery of Art de Washington D.C. le dedicara, y en la que inexplicablemente no aparece ni tan siquiera mencionada⁸⁹.

III B - EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES

8. EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1927: *Au Sacre du Printemps*, París [junto a Ida Thal].
- 1937: Galería PM, Nueva York.
- 1946: The Art Institute of Chicago, Chicago.

⁸⁹ Menciona, sin embargo, la obra *André Kertész, 1894 - 1985*, con textos de Kincses Károly, Miklós Mátyássy y Pierre Borhan, publicada en Budapest en 1994, es decir, el mismo año en que aparece la obra que es objeto de nuestro comentario.

- 1962: *XXXI Bienal de Venecia* • *Budapest-Paris-New York*, Bibliothèque Nationale, París.
- 1964: *André Kertész, Photographer*, The MOMA, Nueva York (catálogo).
- 1971: Galería Nacional Húngara, Budapest • Moderna Museet, Estocolmo.
- 1977: Centre George Pompidou, París.
- 1980: Galería Serpentine, Londres • Israel Museum, Jerusalén.
- 1982: *3ª Bienal de Fotografía de Esztergom*, Esztergom.
- 1984: Galería Vigadó (catálogo), Budapest • Casa de la Cultura Petőfi, Szigetbecse • National Museum of Photography, Film and Television, Bradford.
- 1985: *André Kertész of Paris and New York*, The Art Institute of Chicago • The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- 1986: Palais de Tokyo, París (catálogo) • Kecskemét • Neue Galerie der Stadt Linz.
- 1988: Museo Jacquemart-André, París.
- 1990: *La donation André Kertész*, Palais de Tokyo, París.
- 1994: Museo de Fotografía Húngara, Kecskemét • *Distortions*, Instituto Francés, Budapest • *André Kertész, le double d'une vie*, Pavillon des Arts, París.
- 1999: *André Kertész: The Mirror as Muse*. Stephen Daiter Gallery, Chicago.
- 2001: *New York State of Mind*. Stephen Daiter Gallery, Chicago.
- 2003: *André Kertész: Inediti a Gorizia*. Musei Provinciali de Gorizia.

- 2005: *André Kertész* – National Gallery of Art, Washington / Los Angeles County Museum of Art.

9. EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1924: Museo de Artes Aplicadas, Budapest.
- 1927: *XXIIIe Salon International d'Art Photographique*, París.
- 1929: *Internationale Ausstellung von Film und Foto*, Stuttgart (catálogo).
- 1931: *An Exhibition of Foreign Photography*, The Art Center, Nueva York.
- 1937: Vigadó, Budapest • *Photography, 1848–1937*, MOMA, Nueva York.
- 1966: *Los 125 años de la fotografía húngara*, Galería Nacional Húngara, Budapest.
- 1981: *Fotografía de hecho. Historia de la fotografía húngara 1840–1981*, Micsarnok, Budapest.
- 1999: *André Kertész and Avant Garde Photography of the Twenties and Thirties*, Annely Juda Fine Art, Londres.

10. PUBLICACIONES

Enfants (prólogo: JABOUNE [NOHAIN, J.]), París, 1933 • *Paris vu par André Kertész* (prólogo: MAC ORLAN, P.), París, 1934 • *Nos Amies, les bêtes* (prólogo: JABOUNE [NOHAIN, J.]), París, 1936 • *Les Cathédrales du vin* (prólogo: HAMP, P.), París, 1937 • *Day of Paris*, Nueva York, 1945 • *On Reading*, Nueva York, 1971 • *Lectures*, París, 1971 • *Sixty Years of Photography, 1912–1972* (coord.: DUCROT, N.), Nueva York, 1972 • *J'aime Paris: Photographs Since the Twenties* (coord.: DUCROT, N.), Nueva York, 1974 • *Washington Square*, Nueva York, 1975 • *Of New York...* (coord.: DUCROT, N.), Nueva York, 1976 • *Distortions* (coord.: DUCROT, N.), Nueva York, 1976 • *Portraits* (coord.: DUCROT, N.), Nueva York, 1979 • *Hungarian Memories* (prólogo: KRAMER, H.), Boston, 1982 • *Kertész KertészrŒl*, Fotómivészet, 1986/1 • *André KertészrŒl. Válogatott bibliográfia*, Fotómivészet, 1986/1.

IV - ANDRÉ KERTÉSZ APROXIMADO ALGUNAS DE SUS FOTOGRAFÍAS

11. FOTOGRAFÍAS COMENTADAS

Las fotografías de André Kertész suelen tener, salvo una que otra excepción, título, localización y fecha. Pueden carecer de título, en cuyo caso figura la indicación de esta carencia –(Sin título)– como tal, seguida de la localización y la fecha. Por ejemplo: Untitled, New York, 1975.

Otro detalle a subrayar con respecto a los títulos de las fotografías es que pueden estar en inglés y/o en francés independientemente de los lugares y las fechas en que fueran realizadas.

En el comentario particularizado de sus fotografías es posible lograr una aproximación que nos permite ir más allá de una ordenación cronológica, temática, o sistemática de su obra.

Un 55% de su obra son encuadres verticales. Un 30% son encuadres apaisados. En un 15% el formato es cuadrado.

Podría hacerse igualmente un recorrido estadístico con respecto a primeros planos, planos

medios y planos generales. Asimismo podrían distinguirse tomas frontales de picados y de contrapicados. También podríamos separar las imágenes de exteriores de las de interiores, los bodegones de los retratos, los reportajes de las obras experimentales y así en sucesivas subdivisiones.

De este tipo de encuesta se desprende una calidad de información ciertamente operativa, pero conceptualmente pobre. Una aproximación por periodos creativos a través de etapas marcadas por el lugar de residencia podría quizás despertar mayor interés ya que André Kertész tiene una etapa húngara, otra francesa y finalmente una etapa norteamericana, pero, en su conjunto, esto nos podría ofrecer una visión de periodos cerrados que no necesariamente se ajustan a tres visiones distintas, sabiendo como sabemos que tratamos de un solo fotógrafo y no de tres fotógrafos distintos.

Teniendo esto en mente y sin descartar del todo la idea de ciertos periodos creativos, la versatilidad y aparente diversidad de intereses que se encuentran, como veremos, reflejados en la obra de André Kertész, invitan a realizar un recorrido pausado por sus obras independientemente de su cronología, su género real o aparente, sus periodos, o su localización. Ha sido este recorrido el que a la postre ha facilitado el resultado material de esta investigación. Aproximarse a las fotografías concretas, yendo desde una sucinta

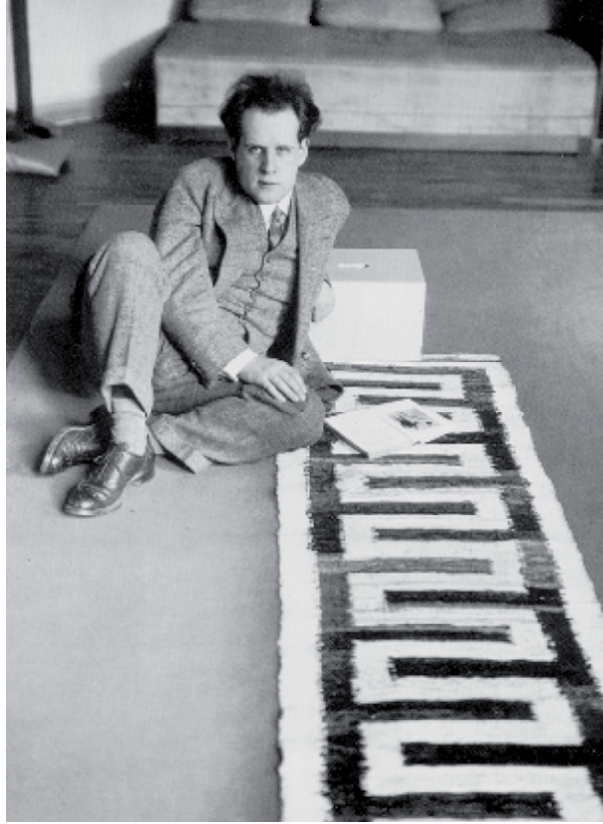
descripción hasta la especulación intelectual más aventurada, ha terminado por ofrecer al autor de este trabajo, fotógrafo igualmente, la visión fecunda que genera y merece la obra de André Kertész.

11.1. Una selección

Se han seleccionado diecinueve fotografías. Todas ellas, salvo dos de la etapa húngara de Kertész, fueron realizadas en París. Se han seleccionado y se comentan a continuación en un intento de perfilar y precisar una aproximación significativa al conjunto de la obra de Kertész. En su legado existen aproximadamente 100.000 negativos, los que realizó a lo largo de toda su vida. El hecho de que solamente una fracción reducida de estos negativos –(1000)– conformen la obra conocida del autor no supone una limitación en nuestra investigación en la medida en que Kertész, a través de lo que publicó en vida, dejó establecida una consistencia como cuerpo significativo de su obra. En las obras escogidas se aprecia claramente el despliegue de su fecunda creatividad.

I

André Kertész retrata a Eisenstein en leve picado sobre el suelo desde donde éste clava su mirada sobre él. Al modelo se le ve sentado sobre una alfombra adoptando una postura a la vez atenta y retraída. El traje, los zapatos, la melena, una mano que descansa, un brazo que el modelo alarga para dejarla descansar sobre el lado de una pierna cerca de su rodilla. Todo aparentemente casual. Un tresillo al fondo. Una larga sobrealfombra con dibujos geométricos que se extiende angosta y lateralmente más allá de la mitad del encuadre vertical de la fotografía. La hermillita abotonada, los hombros, el cuerpo, las piernas, la frente, el brazo tirado hacia atrás para apoyarlo sobre un cubo blanco. En la esquina superior izquierda, quizás el soporte de una lámpara de pie. Blanco y negro, gama de grises, una atmósfera clara y limpia. Un interior en la sala amplia de un departamento. Un conocimiento. Una amistad y un libro abierto en donde seguramente aparece una fotografía de Kertész. Eisenstein. Una distancia, un tiempo, una significatividad. Todo ello no descrito sino mostrado en la fotografía. Una oreja, una nariz, una boca. Sobre todo la frente. La frente de Eisenstein. La frente todavía. De cuello y corbata. Y los tres cojines entrevistos del tresillo al fondo. Bien puestas ambas rodillas. Un zapato bien plantado. Los cordones bien atados. Y esa mirada como formando parte de la frente. Esa frente. Una buena mandíbula. Como una carta de navegación bien trazada. Redondeada. El cabello despeinado y la otra mano que se esconde.



Eisenstein, Paris, 1929.

II

Esta es una de las primeras fotografías de André Kertész. Se trata del retrato de un durmiente en plano medio, posiblemente el de un conserje vencido por el sueño. Aunque en 1927 realizó en París otra fotografía de varios parisinos haciendo la siesta tendidos a lo largo de un paseo, los durmientes no son tema recurrente en la obra de Kertész. De hecho no es un tema que haya sido tratado asiduamente por ningún fotógrafo.

En 1933, Henri Cartier-Bresson realizó un celebre retrato, igualmente en plano medio, de un tendero durmiendo en el Barrio Chino de Barcelona que nos recuerda al de Kertész. De hecho, pocos años antes se habían conocido en París y es sabido que tanto Brassai, que era compatriota suyo, como Cartier-Bresson, conocían y apreciaban el modo como Kertész fotografiaba en la calle.

La idea del durmiente despierta un interés metafórico en la relación que todo fotógrafo, de un modo generalmente inconsciente y como una suerte de contrapunto, entabla con aquello que fotografía. Algo despierta el interés del fotógrafo, o el interés que pueda poseer algo es despertado por el fotógrafo. Sin ese despertar, el interés que pueda tener, no ya lo que se fotografía o quien lo fotografía, sino la fotografía misma, permanece dormido. Esto es así sin lugar a trampa alguna, y es así como una fotografía posee desde su origen porvenir.



Boy sleeping, Budapest, 1912.

III

La luz del exterior dando luz al interior de su apartamento de Nueva York en 1977. Vale apuntarlo ya que la luz es la misma. Es la familiaridad que posee André Kertész con la luz lo que vincula a todas y cada una de sus fotografías. No es una luz fotográfica como la de Salgado, ni artificialmente construida como en Brandt. Es la luz que está allí dando lugar y ocupando lo que fotografía. Una mesa rectangular con un arreglo de flores bajas de centro. Un par de platos en los extremos laterales en línea diagonal atravesando dicho centro. Uno de ellos vacío. El otro lleno quizás de ciruelas. Y está la luz que deja que se marquen unas sombras tanto de aquello que está sobre la mesa como de lo que le venga de fuera del encuadre de la propia fotografía. Un balcón al frente desde donde se divisan unos edificios, pero bajo la mesa se descubre la sombra de un gallo de adorno que se proyecta debido a la luz que ofrece una ventana lateral de la izquierda. Es una buena foto de lo que hay para adivinar los sencillos adjetivos de una clase de vida. Esto incluso ya es decir demasiado. Más que brillo, la superficie de la mesa ofrece lustre. Allí está todo apenas dado. Una suerte de prosa poética dentro de la cual existe un orden que encuentra a cada cosa en su lugar. No cabía hacer la fotografía a otra apertura de diafragma. El tiempo de exposición no podía ser otro que el más adecuado. El plano enfocado el idóneo. De pronto, el encuadre soberbio como la sombra de un gallo. Qué sencilla resulta así de maravillosa la complejidad.



Chez moi, New York, 1977.

IV

Algunas fotografías de André Kertész son más André Kertész que otras. Esta de la casa de Piet Mondrian es una de ellas. De ello los fotógrafos nos percatábamos cuando en nuestra época de estudiantes veíamos por primera vez sus obras. Una imagen vertical dividida de arriba abajo en dos mitades y en planos sucesivos hacia su interior. La distribución entre lo que es figura y lo que es fondo indistintamente, y entre lo que es luz y lo que es sombra, ofrece una riqueza de matices y detalles interminables. Es así como esta imagen no termina de acabar nunca, pero en cambio desde un principio se encuentra resuelta. Lo pre-existente reina al mismo lado de lo premeditado con toda la naturalidad del mundo y sin el más mínimo atisbo de arbitrariedad. ¡Sólo Kertész podía haber hecho un Mondrian que fuese más que un Mondrian y no dejase de ser un Kertész! No es manera de fijarse, sino de exclamar. Puede escucharse el jazz que tanto le gustaba a Mondrian. A John Coltrane en su “Love Supreme” (permítaseme el anacronismo...). Pero en su claridad áspera todo permanece en esta fotografía en su sitio: el sombrero, la escalera, el felpudo en el suelo, las flores secas, todo a la espera como de un eterno presente regalándose a nuestra mirada. Con devoción.



Chez Mondrian, Paris, 1926.

V

Y ahora Piet Mondrian en su estudio. Un Mondrian repuesto de algo que nunca le habría quizás sucedido. Una línea gruesa negra que pasa justo por encima de su cabeza nos habla de su boca, de sus manos y de vuelta en sus ojos, del bigote. Sentado de lado en una silla, Mondrian, sin embargo, mira casi con todo su cuerpo y de frente, siendo en cambio la silla la que se encuentra girada lateralmente. Traje y corbata, gafas y bien peinado. Puede que sea imposible pintar algo así pero no así posar para la foto. Mondrian pone a posar a su padre. Nadie aquí se burla de nadie. Thomas Bernhard aquí se equivoca. Nada de infame tiene este retrato. La fotografía no es ninguna burla contemporánea. Kertész sabía que este retrato podía ser el resultado de un trabajo bien hecho. Y en este caso como cuando de los retratos de August Sander se trata. Es necesario siempre creer en otra cosa además de creer en aquello en que ya se cree. Esto salvó a una generación del fanatismo. Quizás gracias a ello tampoco nosotros hemos acabado siendo zombies. De todo aquello hace apenas muy pocos años. El tiempo es siempre otro. André Kertész en su retrato a Mondrian lo retrata. Uno se vuelve a fijar en las manos.



Piet Mondrian in his studio, Paris, 1926.

VI

Una pareja de paisanos nos dan la espalda viendo a través de las rendijas de una valla el espectáculo que un circo ofrece y que gracias a la fotografía de Kertész a nosotros no nos hace falta ver. Una vez más, la fotografía funciona aquí como una metáfora de la curiosidad; de aquello que se logra ver cuando se quiere ver. Una curiosidad con la que conviven los ciegos, y qué bien nos vendría a todos tener para ver lo que realmente hay que ver y no caer en el engaño fácil de dar por visto lo que por estar a la vista ya no nos detenemos a ver en realidad. Sin que nos muestren sus rostros, a la pareja no solamente les adivinamos las caras, sino además, aquello que para sí logran entrever del espectáculo que cara adentro ofrece aquel circo. Esta imagen es, en suma, fotográfica. La podemos describir y detallar con palabras pero jamás estas nos invitarán a ver lo que esta fotografía nos ofrece al mostrar además lo que no muestra. Precisamente, lo fotografiado estuvo presente, como presente estuvo quien lo fotografió, pero de esas dos presencias, la fotografía atestigua, cuando la vemos ahora, sus ausencias respectivas. ¿A quién le falta una pierna?



Circus, Budapest, 1920.

VII

Esta fotografía se hizo célebre al aparecer ilustrando la portada de varias ediciones de una obra de Roland Barthes: *La cámara lúcida*. Podemos hacerla objeto de sus finas divagaciones en las que definió los conceptos de *punctum* y *studium* para aproximarse de forma contrapuntística al modo en que tendemos a aprehender y desprender las imágenes que nos brindan las fotografías. Aquel niño que se nos muestra en esta fotografía de Kertész a la vez nos está mostrando a su perrito y en este juego lo que llegamos a aprehender es la suerte de ternura generosa que le desprendemos. El rostro de un perrito que se encuentra siendo fotografiado sin que nadie sepa que lo que acontece lo podremos contemplar luego como una ceremonia. La mirada del chico nos detiene. No es tanto que la fotografía fije un instante como el hecho de que en dicho instante queda fijado el espectador en el mero fijarse. Cuando una fotografía logra transferir así su instantaneidad, quien queda detenido en su contemplación es quien la mira. En este mirar hay una continuidad que se ofrece como *studium* y un anclaje como *punctum*. Más allá de lo fotografiado dentro del encuadre, se encuentra lo que hace posible que palpite vivo lo que se encuentra entonces dentro.



The puppy, Paris, 1928.

VIII

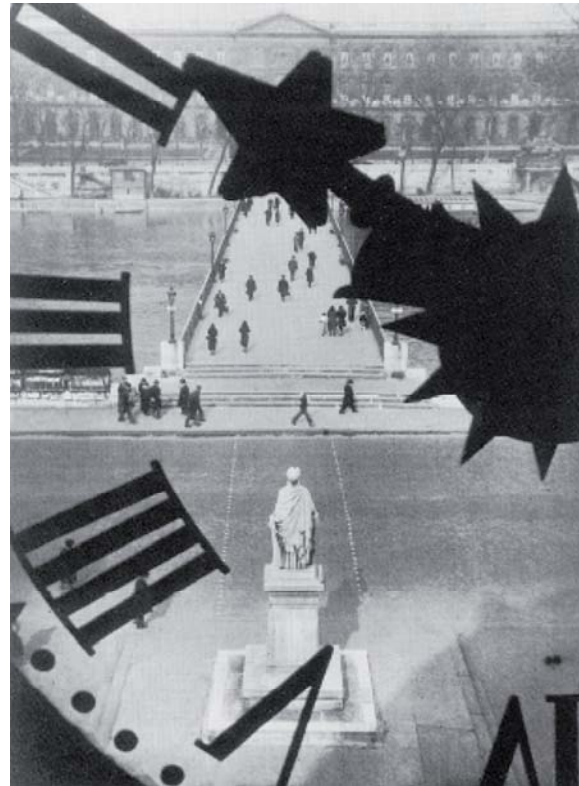
A ras de suelo como en alguna fotografía de Eugene Meatyard, unos niños juegan. En las miradas hay atención y distracción. Todos juegan a la vez pero cada cual conoce de antemano su turno. Aproximarse a las imágenes de Kertész para entresacar, de los tiempos que nos ofrecen, una cotidianeidad ejemplar, no es más que subrayar el poder metafórico que estos poseen independientemente de lo que sean capaces de vehicular las imágenes en sí mismas. Cinco niños sentados en una acera jugando a las cartas, en principio, no son más que un buen pretexto para que Kertész nos comunique su placer por fotografiar. Una a una sus fotografías bien pueden limitarse a ilustrar las diversas tesituras en que el gozo de fotografiar se manifiesta. Guardar una distancia es así ofrecer una distancia desde la cual se invita a contemplar un orden. Aquel orden disperso de lo cotidiano en el que no solamente André Kertész se reconoce a sí mismo, sino que además nos reconoce y le reconocemos a él. La identidad genera así su imagen y se recrea en esta.



Card players, Paris, 1926.

IX

La contundencia de ese reloj para con el tiempo y para con el espacio... y así la imagen como puente entre ambos. La instantaneidad del primerísimo plano y un plano general en donde el tiempo es compartido en una imagen vertical, frontal y picada, total y fragmentada, dual y unitaria, negativa y positiva, a contraluz a la vez que cenitalmente iluminada, todo ello en una simultaneidad en donde no se elude ni alude a la sencillez o a la complejidad de la experiencia vital y visual de lo creativo. Simplemente aquello es manifestación de lo que se manifiesta. Dicho en inglés: a *statement*. La fotografía como un impulso afirmativo y claro. Las fotografías de Kertész exigen calificativos sólidos. Un arte a la vez elocuente y silencioso se airea en sus imágenes. Por ello, detenerse a estudiar fotografía en sus fotografías es darse a uno mismo una gran lección. Al no darse equívocos, hasta en lo menos evidente opera un gran vidente. Concretamente, esta fotografía enseña a ver fotográficamente lo que también se puede llegar a ver de otras maneras. Eugène Atget hubiese celebrado esta fotografía. Verbalizar lo visto. Fotografiar verbalizando. Alfred Stieglitz también, no por estar interesado solamente en cierta fotografía, sino por ser esta una fotografía cierta.



Pont des Arts, Paris, 1932.

X

Lo que Bill Brandt quizás encontraba en los años 50 utilizando ópticas corregidas, –unos desnudos que Robert Frank calificará como extraordinarios–, André Kertész lo había encontrado en los años 30 fotografiando reflejos producidos por espejos deformantes como aquellos que suele haber en las ferias. Se quiere pensar que estas imágenes de Kertész produjeron un sonado escándalo en su momento o que fueron producto de un capricho aislado en la obra del autor, pero siendo él amigo de espíritus creativos tan dispares como Mondrian y Chagall, su atrevimiento no consistía en desprenderse de las convenciones ópticas propias de la fotografía (como era el caso de Brandt) sino en el hecho de que estas quedaban en evidencia al utilizarlas frente a una realidad visual previamente deformada que la fotografía registraba ópticamente con rigor y fidelidad. Una realidad visual deformada de acuerdo a unas exigencias que bien podían ser independientes del medio utilizado, pero que, para ser plasmadas, no solamente se ajustaban a su medio, sino además a la sensibilidad e imaginación de un creador. Así, en otro medio como, por ejemplo, la pintura, la sobriedad abstracta y geométrica de Mondrian y la fantasía expresiva de Chagall, se servían de lo suyo como Kertész lo hacía de la fotografía más ortodoxa, sencillamente para expresar algo que por sí sólo ningún medio es capaz de expresar.



Distortion, Paris, 1933.

XI

André Kertész realizó sus primeras fotografías en 1912. Aún se encontraba lejana la etapa que recorrerá en París. A pesar de que en Budapest se encuentra en casa, ya en sus fotografías se respira algo que no le abandonará jamás: una cierta extrañeza en la familiaridad, al tiempo que una gran comodidad frente a lo extraño. Sus fotografías nos invitan a ver lo que nadie nos invita a ver y aquello en que él mismo, sin querer, se ha visto viendo, lo fotografía y así lo brinda. Tanto en esta pareja de amantes*, fotografiada posiblemente en un parque público, como en la fotografía del muchacho durmiendo realizada también en Budapest en 1912, la invisibilidad del fotógrafo se afirma de tal modo que aquello que presenciamos en su fotografía parece no mediado incluso por fotografía alguna. En la medida en que Kertész no pretende ofrecer un juicio acerca de lo que tiene frente a sus ojos, ofrece al espectador todo el tiempo del mundo, sin exigir tampoco un juicio a cambio. Su actitud como fotógrafo genera así un grado íntimo de vinculación en donde se respira toda la libertad posible. En buena medida Kertész fotografía como quien respira. Partiendo de una necesidad sin duda interior, encuentra su satisfacción con toda naturalidad en lo exterior. En la correspondencia de lo interior y lo exterior se armoniza la visión con aquello que en la visión se ha visto. Es la presencia de la visión en la ausencia de lo visto, y los amantes están en este caso al servicio como metáfora.

(*) Jacob Lieberman y su novia pocos meses antes de contraer matrimonio.



Lovers, Budapest, 1915.

XII

Ya en París, la metáfora de los amantes se repite sin que la pareja se vea sorprendida en un parque público. Marc y Bella Chagall comparten un retrato en la intensidad y en el peso de sus miradas con calidades distintas para una sola presencia inolvidable. Si el amor puede convertirse alquímicamente en fotografía, esta imagen bien podría ser la demostración de que ello es posible. Así, algo que con toda naturalidad podemos conjeturar al ver de cerca las fotografías de Kertész es la manera como abordan el orden de lo fenomenológicamente inefable. Aquello que no se sabe bien si existe hasta que nos falla, pertenece, como el amor, a este tipo de orden. Obviamente se requiere una sensibilidad cultivada que sepa templar las cuerdas necesarias para que surja el invento. Porque se trata justamente de un invento, y no hay más amor que el que se inventa. Ver una fotografía de Kertész se convierte así en un descubrimiento del que llegan a tener constancia quienes, como él, quieren ver.



Chagall and Bella, Paris, 1933.

XIII

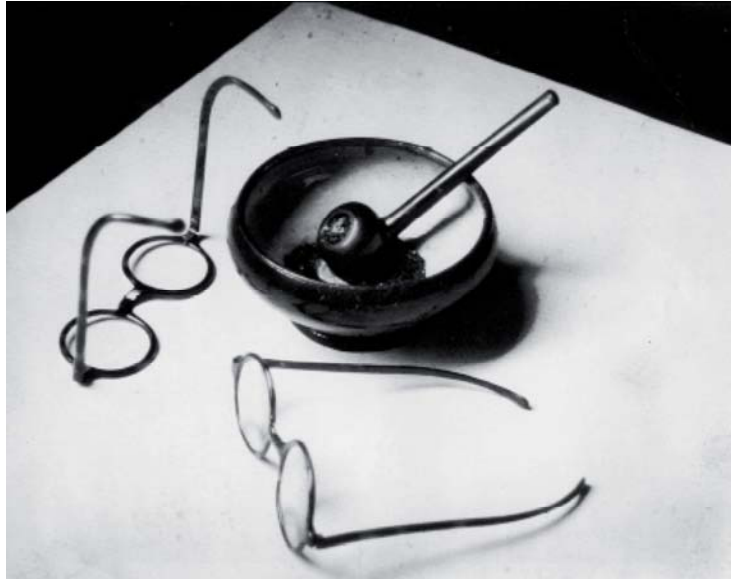
En una imagen realizada en 1925, a los pies de las escaleras de Montmartre, aparece una mujer que podría ser la misma que aparece caminando dos años después en esta otra fotografía. Hay imágenes que ofrecen inteligencia a la mirada. En más de un autorretrato, Kertész ha sido capaz de comunicar la suya a través no solamente de sus ojos sino también de su mirada. Utilizar esta mirada cargada de inteligencia visual ha sido su secreto a voces. Compartirla a través de sus fotografías es prueba de su generosidad. De pronto deja de ser necesario mostrar, describir, demostrar, anunciar, denunciar algo que pasa o que sucede y es maravilloso encontrarse en presencia de lo que no sucede, porque simplemente la fotografía ya es prueba suficiente de que permanece imperturbable y el entorno se torna inagotable, de manera que lo que pueda haber hay que dejarlo simplemente pasar, suceder. Un mundo tal cual fue dejado la última vez que fue usado. Kertész posee un ojo que distingue el uso de la utilidad y deja que el mundo interactúe y forme parte del mundo que así se le engancha, adelantando una visión retrospectiva que rescata lo vivo de su futura ruina en las fotografías que hace. Como tenía dicho el pianista Bill Evans, “es sencillamente una cuestión de convicción” y hay miradas como la de André Kertész que son sencillamente convincentes.



Chairs of Paris, Paris, 1927.

XIV

El retrato, la casa y ahora las gafas y la pipa de Mondrian. Las tres fotografías fechadas en 1926 y realizadas en una misma sesión el mismo día. Mondrian, alejado de los géneros en la abstracción geométrica, fotografiado por Kertész a través de los géneros para apartarse del género exclusivo, del género retrato, del género bodegón, de la fotografía de ambientes. Su ojo interesado en el orden abstracto se encuentra al servicio de lo visual a través de la concepción de lo mental en la distribución de los espacios. En esta foto el *punctum* barthesiano se encuentra en el extremo del brazo de las gafas puestas “boca abajo”. Es un punto de precisión y de apoyo paradójicamente suspendido en el vacío del aire. Así, las otras gafas descansan apoyadas tranquilamente sobre la superficie de la mesa y la gravedad del conjunto gravita en torno al peso del cenicero en donde se encuentra depositada la pipa de Mondrian. La imagen sabe cerrarse sobre sí misma en virtud de un juego de triangulaciones recíprocas en claros y oscuros. Los dos triángulos negros superiores marcan hacia fuera los límites de la imagen y hacia adentro los límites del espacio, la mesa, en donde riman los objetos que se presentan. Aquí el ojo apenas está como de visita. En cambio, es a través de la mente como aquello adquiere una estabilidad en la que así todo permanece. No solamente se colocan los objetos frente a la cámara. Se coloca la cámara frente a los objetos. Lo visto y desde donde se mira, entablan un diálogo que, siendo visual, se realiza mentalmente.



Mondrian's glasses and pipe, Paris, 1926.

XV

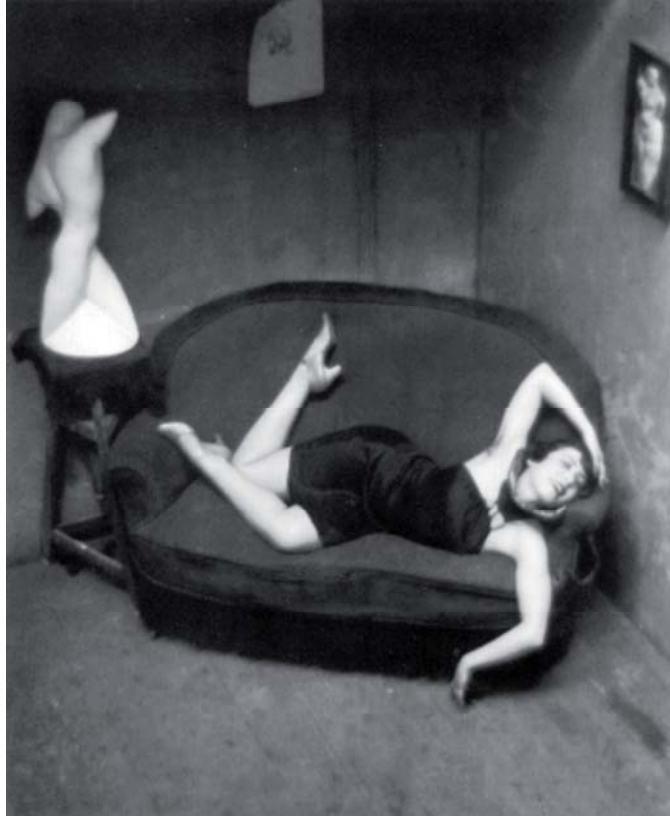
En esta fotografía vemos lo insuficiente que se muestra abordar la obra de Kertész desde un mero punto de vista cronológico. No se trata tampoco de aislarlas en su ir y venir por diferentes tiempos y espacios. Si esta escena nos sorprende es justamente porque está meticulosamente construida. Como todas las demás fotografías de André Kertész hay algo de gratuidad dentro de la cual no hay nada gratuito. Esta vez, simplemente, hay que fijarse bien. La foto tiene pies y tiene manos, pero posee ortopedia también; frío y calor; atención e indiferencia; presencia y ausencia. Todo en la mirada. En la del espectador cuando descubre a un hombre que da la espalda al fondo en la barra del local. Sin duda veteranos de la gran guerra en cuyos prolegómenos Kertész participó en su Hungría natal. Aquí se reconoce un sitio. Una mirada que acompaña. La exteriorización de un interior. La proyección de una afección que es reflexión. El pensamiento permanente. Frases resueltas pero no hechas. Imágenes previas a la imaginación.



In a bistro, Paris, 1927.

XVI

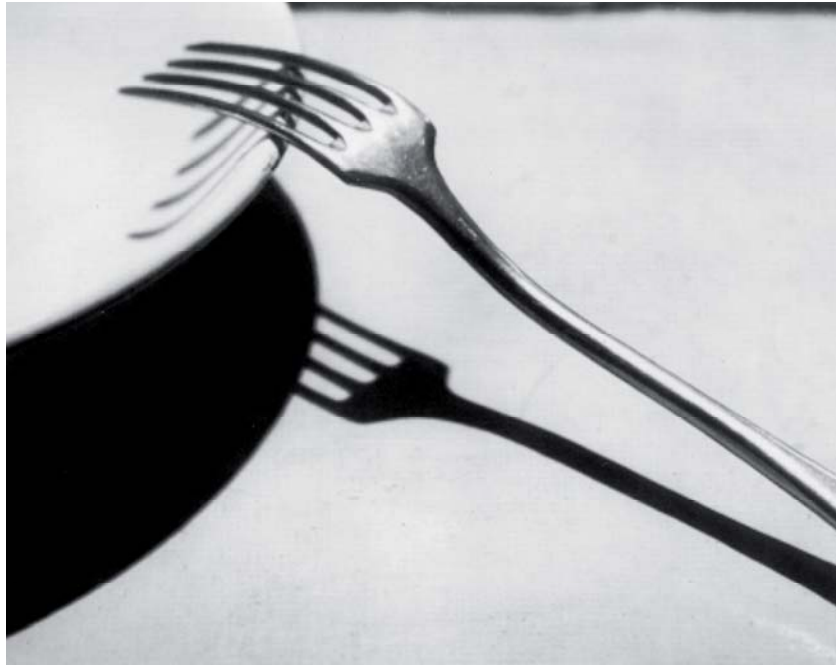
Los años 20 fueron muy fecundos para Kertész y concretamente en 1926 se muestra no solamente prolífico sino además en plena posesión de su poder y libertad creativos. Muchas de las obras de esta época parisina tenían un destino comercial. Sus trabajos aparecían en publicaciones como *Vu*, *Art et Medecinne*, *The London Sunday Times*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *UHU*, etc. Veinte años después, en su etapa norteamericana, se repetirá esta experiencia en revistas como *Look*, *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Collier's*, *Town and Country*, y entre 1949 y 1962, de forma exclusiva en las publicaciones de Condé Nast. Se puede conjeturar que el concepto *freelance* tan especialmente arraigado en la actividad del fotógrafo confiere a las obras el aura especial que poseen, pero lo cierto es que, salvo raras excepciones, el fotógrafo comercial y el creativo pocas veces coinciden. Cecil Beaton e Irving Penn comparten con Kertész dentro del campo de la fotografía de moda el privilegio de no ver su capacidad creativa eclipsada por el peso del encargo. Curiosamente, y a pesar del destino comercial de estas obras, el espíritu que las anima va muy de por libre. Separadas del contexto hacia el cual originariamente estaban destinadas, estas fotografías eran ya en su momento obras de arte, algo que el tiempo no ha hecho más que confirmar.



Satiric dancer, Paris, 1926.

XVII

De una sencillez inolvidable, esta fotografía de 1928 se compone en los márgenes de la imagen mientras figura y fondo poseen valores prácticamente intercambiables. Es como si esta fotografía se preguntara de qué le sirve la luz, si a la vez no hay algo que gracias a ella se manifieste en forma de sombra. A diferencia de la luz que puede ser artificial, una sombra es siempre natural y aunque depende de la primera para que un cuerpo opaco la produzca, es la protagonista visible de toda imagen. El encanto que pueda poseer una iluminación, natural o artificial, radica en el hecho de que el origen de su fuente queda por lo general fuera del plano y cuando excepcionalmente aparece no está al servicio de sí misma sino de aquello que ilumina, y así la vemos al no verla. Viendo lo que la luz produce, Kertész fotografiaba, sin olvidar la luz, lo que la luz produce. Esto es lo que en realidad permite que el tenedor, objeto de esta fotografía, se convierta en el sujeto sobre el que descansa y en el que se despierta aparentemente todo el interés que esta imagen tiene. Dicho interés, obviamente, lo expresa el tenedor, pero es la luz a través de la sombra lo que, en definitiva nos asombra.



Fork, Paris, 1928.

XVIII

Al hacer un recorrido por las fotos de André Kertész, el espectador cobra paulatinamente conciencia de que cada una de sus imágenes es en sí misma un recorrido frente al cual uno se detiene a contemplar lo que se recorre. Son así imágenes de una presencia retrospectiva concebida prospectivamente. Ven desde el pasado un presente que se verá contemplado fotográficamente en un futuro que las propias fotografías contribuyen a generar sin anticiparse. Se mueven en el tiempo con puntualidad para recogerlo y ofrecerlo al transeúnte, que a su vez con la mirada las recorre y reconstruye para sí. Concretamente, esta fotografía bien puede ser acogida por diversidad de miradas despertando intereses no necesariamente excluyentes: lo social impregnado de historia en tiempos a su vez diacrónicos y sincrónicos reflejados en el porte, en el vestir, en el andar, nos dan una idea de los contrapuntos dialécticos en donde la vida ofrece las pausas y ritmos en que esta transcurre describiendo y observando su propia vitalidad. El observador, los observados y el fotógrafo que observa para que participemos como observadores observados de un conjunto apenas reflejado en un instante que llega, a través de Kertész, a ser muy revelador. No es que aparentemente no suceda nada sino que, aunque algo suceda –y sucede–, no necesariamente lo que sucede está allí para suceder sino que incluso está más allá del hecho de que simplemente suceda o no.



On the quais, Paris, 1926.

XIX

Apenas como una pequeña sombra, de espaldas sentado allá abajo en la escalera, aparece con su gorra uno de los dos, por así decirlo, figurantes de esta fotografía que podría contar tal vez una historia. El otro personaje es una mujer que con paso decidido alcanzará pronto las escaleras de Montmartre y entonces, ambos se habrán visto y con sólo saberse mutuamente mirados, algo quizás se habrán dicho. Lejanos a la escena que Kertész fotografió también de lejos, estamos sin embargo cerca de la mirada del fotógrafo que observa. Pronto, él descenderá por aquellas escaleras y verá cómo la historia que en su fotografía nos ha contado, es una historia verdadera que ha llegado a tener tiempo y lugar. Habrá pasado en un presente en donde él ya habría visto el futuro. Así, resulta que el secreto mejor guardado de todos los tiempos, que no es otro que el tiempo mismo, André Kertész lo ha convertido en el secreto mismo de su fotografía. Un secreto a voces desde que él supo descifrarlo para todos nosotros.



The stairs of Montmartre, Paris, 1925.

V - ANDRÉ KERTÉSZ REVISITADO

12. RESPONDER A UN PUNTO DE VISTA

12.1. La mirada sobre la obra

Aunque la mejor manera de conocer a un autor pasa a través de su vida y de sus obras, el resultado del análisis que se haga depende siempre del punto de vista desde el cual este se realice, y también de lo que se quiera encontrar.

Una cronología detallada permite contrastar datos de fuentes dispersas, fechar obras y ofrecer lateralmente informaciones útiles para comprender motivaciones, e incluso, hasta cierto punto, su existencia. Las entrevistas y declaraciones que el autor pueda haber realizado a lo largo de su vida también contribuyen a perfilar el sentido último de su vida y obra. Las exposiciones y publicaciones terminarían así de subrayar los rasgos más relevantes del autor y la obra en cuestión.

Estas aproximaciones, sin embargo, no terminan de redondear una investigación por más exhaustiva que esta sea si a la vez no tienen presente de forma explícita las características y

coordinadas del instrumental metodológico, ideológico y en suma intelectual desde donde esta se realiza.

Ciertamente, si nos preguntamos por las razones por las que nos interesa André Kertész y su obra, nuestro interés emana ya no de nosotros mismos, sino de él y de su obra. Kertész es fotógrafo y su obra es fotográfica. Implícito queda nuestro interés por la fotografía y por tanto nuestro interés por el fotógrafo que la realiza. A qué se debe nuestro interés por la fotografía podría ser una buena pregunta. La respuesta abarcaría sin duda toda una serie de cuestiones, y la obra de Kertész responde satisfactoriamente apenas a unas cuantas. En cualquier caso cabría preguntarse qué cuestiones serían estas. La respuesta se vería condicionada por aquello que anduviésemos ahora buscando responder.

Resulta así que, queriéndolo o no, queda invertida la secuencia lógica del interés que podamos tener por Kertész y su obra. En este caso el interés ya no emanaría de él y de su obra, sino de aquello que por andar buscando creemos que podemos encontrar justamente en dicho autor y su obra.

Hay quienes encuentran en la obra de Kertész una suerte de sencillez y candor que les fascina. Encuentran aquello como lo dado. Justamente como aquello que heideggerianamente

propicia la existencia de la obra misma. Sencillez y candor como una suerte de primordial ingenuidad. En el extremo opuesto, hay quienes logran percibir frente a las mismas obras una complejidad inmediata, es decir, no mediatizada ni tan siquiera por el uso del medio fotográfico subrayando así el sobrado ingenio del autor a la hora de lograr utilizar la fotografía de un modo tan transparente. Entre un extremo y otro, pueden caber naturalmente tantas lecturas como seamos capaces de imaginar.

12.2. Desde una historia cultural

Veamos, por ejemplo, qué ocurre si examinamos la obra de Kertész desde la perspectiva de la llamada Nueva Historia Cultural voceada tan lúcidamente por Peter Burke⁹⁰. Desde esta perspectiva, los escenarios que se ofrecen al investigador acogen una representación en donde Kertész actuaría construyendo a la vez que representando su propia obra de manera que posteriormente el receptor participa de la representación como receptor de la misma sin ser excluido de la trama final de la historia. En otras palabras, allá afuera puede haber de todo y más, de modo que todo ello nos confirme que aquello que nosotros consideramos real es

⁹⁰ BURKE, Peter. *“Qué es la Historia Cultural”*, Barcelona: Paidós, 2006.

efectivamente real. Así, la obra de Kertész podría ser para un psicótico la obra de un psicótico aunque su autor no lo fuese. En la medida en que la realidad en que se vive no es nada desdeñable, esta aproximación permite a cada cual traducir en términos propios todo aquello que frente a sus ojos se representa. Naturalmente la Nueva Historia Cultural no contemplaría la recepción aislada sino justamente cultural y por tanto social de los hechos, pero puede considerarse válida una extrapolación de esta naturaleza en el caso de la obra de Kertész si tenemos en cuenta los tiempos históricos en que vivió con dos guerras mundiales y emigraciones de por medio. De la psicosis, que en este caso habría sido colectiva, lo extraño o psicótico en Kertész habría sido justamente extrañarse del contexto sin extrañar su mirada como sostienen tanto aquellos que ven en su obra una gran ingenuidad como aquellos que por el contrario perciben en ella un gran ingenio.

12.3. La ficción cultural

Desde otra perspectiva, esta vez etnológica y antropológica, Marc Augé⁹¹ desvela lúcidamente los mecanismos que impiden que veamos con claridad lo que tenemos frente a los ojos al intentar conocer desde fuera culturas que nos son extrañas con el instrumental con

⁹¹ AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

que nos dota la cultura que nos es familiar. La contemporaneidad del André Kertész que conocemos, siendo él húngaro y judío, es fruto de una elaboración sofisticada. Por un lado, la Hungría que le vió nacer ya no existe, y por otro, el estado de Israel, que entonces no existía, nos estaría ofreciendo ahora un vaivén al que Augé sugeriría, de forma explícita, no dejarnos arrastrar para no definir o caracterizar nuestro objeto o sujeto de conocimiento a partir de lo que no es, sino a partir de lo que efectivamente es. En este sentido André Kertész muy probablemente era un ser marcadamente en transición entre la nostalgia y la melancolía de ser alguien que ya no era y la ambición de ser alguien que no terminaba de llegar a ser del todo. Ese ser no siendo, encontraba justamente en el medio fotográfico su expresión más exacta. La fotografía como un arte es y no es un arte. Es y no es un medio de expresión. A la vez ambigua y ambivalente, tal como define estos términos Augé en relación a la ficción⁹², la fotografía de Kertész no adelanta precisamente nuevos tiempos. Son los nuevos tiempos los que otorgan proyección contemporánea a su trabajo a pesar de la larga etapa de alienación sufrida y reconocida por el propio artista y de la que justamente los nuevos tiempos culturales y tecnológicos le rescatan.

En efecto, cuanto más oscura se hace la tecnología que sirve de vehículo a la fotografía contemporánea, más transparentes se hacen sus propias propuestas. La fotografía de Kertész

⁹² Op. cit. pág. 9

supo en su momento asumir la transformación tecnológica que suponía la introducción de las cámaras de pequeño formato. En la actualidad la introducción de los procesos digitales, que ofrecen control sin conocimiento de las herramientas fotográficas, pone de relieve el valor significativo de la imagen por encima de la tecnología que la posibilita. La obra de Kertész, si algo poseía desde el principio era justamente significatividad. Una significatividad precisamente fotográfica, es decir, ambigua y ambivalente, muy adecuada para construir y representar como real la ficción inherente a toda realidad propiamente cultural.

12.4. La mirada inmersa

Finalmente, desde una perspectiva fenomenológica, la inmersión a la que nos invita la contemplación de la obra de Kertész es sumamente enriquecedora como nos lo hace ver David Seamon al abordar las fotografías que realizó este en Nueva York⁹³. Un Yo inseparable del mundo, al mostrar el mundo se estaría mostrando a sí y viceversa. Cabe subrayar que Kertész no solamente se hizo innumerables autorretratos sino que además solía afirmar que en cada fotografía que hacía se autorretrataba. En otras palabras, tal como Seamon explica,

⁹³ SEAMON, David –*Awareness and Reunion: A Phenomenology of the Person-World Relationship as Portrayed in the New York Photographs of André Kertész* – en Leo Zonn, ed., 1990. *Place Images in Media: Portrayal, Experience, and Meaning*, Savage, Maryland: Rowman & Littlefield, pags. 31-61.

Kertész no nos muestra una imagen de sí mismo y otra del mundo por separado, sino algo más, una imagen de sí mismo tal como él mismo se encuentra inmerso en el mundo, de manera que el espectador de sus fotografías, cuando las descifra, no solamente descifra unas fotografías sino que descifra un mundo y al hacerlo descifra al propio Kertész.

VI PROXIMIDAD E INSTANTANEIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ

13. PROXIMIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ



Una vez establecida la posibilidad de apuntar diversas aproximaciones a la obra de André Kertész, tanto desde la descripción como del análisis –cada una de las cuales daría para una tesis–, podemos ahora encontrar respuestas que nos inviten a descubrir aquello que en definitiva nos preguntamos cuando abordamos la obra de cualquier autor.

André Kertész, sin embargo, no es un autor cualquiera. Ser fotógrafo no es ni ser músico, ni es ser pintor, ni ser escritor. Una fotografía no es una partitura, ni el plano de un arquitecto, tampoco un grabado. Dentro del campo de la fotografía misma se pueden distinguir muchas fotografías individuales que no necesariamente se dejan homologar a partir de un único criterio unas con otras. Las preguntas que nos podemos hacer son aparentemente sencillas. Son cuatro: ¿qué se fotografió?, ¿cómo se fotografió?, ¿dónde se fotografió?, ¿cuándo se fotografió? Las respuestas que podemos dar a estas preguntas se ligan entre ellas de un modo muy particular según de qué “fotografía” y de qué autor hablemos. Tratándose de André Kertész creemos que estas preguntas deben responderse como lo hacemos a continuación.

13.1. Entre el acontecimiento y la mirada.

Cuando hablamos de proximidad en la obra de Kertész, queremos referirnos a dos tipos de proximidad que nada tienen que ver con la que generalmente se enfrentan los fotógrafos de reportaje, la que éstos deben tener en cuenta al involucrarse en el escenario donde realizan su trabajo. Estos fotógrafos saben que hay dos maneras de acercarse a aquello que fotografían. Pueden hacerlo ópticamente a través de teleobjetivos, o pueden acercarse físicamente a aquello que fotografían.

En la obra de Kertész la proximidad se plantea en otros términos. Por un lado es la proximidad psicológica de la mirada con lo que acontece, es decir, la proximidad en cuanto a la duración de dicha mirada en relación con la duración de lo que acontece para ser captado por la cámara (afinidad de duraciones) y, por otro, es aquello que sucede como próximo, antes y después, de lo que acontece (inmediatez).

Para André Kertész lo fundamental en la fotografía es mirar. Esta trata del mirar, es decir, de la mirada. Su asunto no es ni pensar ni ver. El pensamiento introduciría una brecha que imposibilitaría extraer un instante. En el concepto de *momento decisivo* de Cartier-Bresson no había tampoco lugar para el pensar, y el ver no está presente, porque en el ver allí donde no

sucede nada la densidad de la mirada desaparece. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las fotografías de Robert Frank, que son fotografías que se hacen. Paradójicamente, es en la mirada, en el mirar, en donde la fotografía de Kertész se torna a la vez pensativa y visionaria.

13.2. El momento apropiado⁹⁴

La mención de Cartier-Bresson y Robert Frank nos lleva a explicar mejor unas relaciones, que no por conocidas son menos importantes, y que permiten, hasta cierto punto, contemplar la cuestión desde fuera. Por un lado Cartier-Bresson consideraba la obra de Kertész como su fuente de inspiración poética⁹⁵, y por otro, Robert Frank negaba en su propia obra la existencia de un *momento decisivo*. En cualquier caso, para Frank, de existir ese momento, no se daba en el escenario en el que se fotografiaba, sino que era construido por el propio fotógrafo en el momento de realizar la fotografía. Kertész, en cambio, atendía al momento en que lo susceptible de ser fotografiado se le brindaba como un todo. Más que de un *momento decisivo* como el de Cartier-Bresson o un *momento construido* como el de Frank, el momento

⁹⁴ Preferimos el término “apropiado” al término “oportuno”, porque Kertész hace suyo el momento, (se lo apropia), sin ser oportunista.

⁹⁵ Es conocida la frase de Cartier-Bresson en la que refiriéndose a Kertész dice: “todo lo que hemos hecho, ya André Kertész lo había hecho antes”.

de Kertész era el *momento apropiado*, es decir, el momento subjetivo, el de Kertész, en su ser, dado, tal como lo entiende Heidegger⁹⁶, ya que el ser y el tiempo son lo mismo cuando entre sí se intercambian los nombres. El ser, no es, se dá. El tiempo no es temporal, es permanente. De esta manera, Frank se convertía en lo opuesto al *momento decisivo* de Cartier-Bresson, quien se inspiraba en Kertész. Este, a su vez, es la síntesis de un movimiento dialéctico previo. En él se encuentran las obras de Nadar y de Eugène Atget. Quedaría por sintetizar el desarrollo posterior generado a partir de Cartier-Bresson y Robert Frank, lo cual probablemente nos conduciría a una polémica interminable con los norteamericanos porque en esta dinámica sólo aparecen autores europeos.⁹⁷ En cualquier caso, la singularidad e importancia de innumerables autores posteriores hace que esta tarea no sea pertinente en el marco de esta exposición. Con la singularidad de Kertész, desplegada seminalmente en múltiples direcciones, basta para sentirnos autorizados a acotar nuestros esfuerzos.

⁹⁶ HEIDEGGER, Martin – *Tiempo y ser* – Madrid: Tecnos/Anaya, 2003, págs. 19 - 44.

⁹⁷ Robert Frank reconoce la influencia que tuvieron en su trabajo inicial libros de Kertész tales como *Paris Vu* (1934) y *Days of Paris* (1945), sobre todo porque le llevaron a “comprender el poder de una secuencia de fotografías fijas”.



13.3. Aproximación personal de la mirada

La cuestión de la proximidad es la que más nos interesa en la obra de André Kertész. La proximidad en cuestión se desvanece completamente cuando Kertész se ve obligado en los Estados Unidos a distinguir entre su trabajo comercial y su trabajo personal. En Europa era justamente su trabajo personal el que le facilitaba los encargos comerciales, y estos últimos no dejaban de ser personales por más comerciales que fuesen. En los Estados Unidos a Kertész se le hizo del todo evidente que para realizar un trabajo comercial debía ponerse al servicio de una superestructura que le obligaba a renunciar a su propia persona. No se trataba meramente del carácter corporativo de la sociedad norteamericana. Kertész en Europa ya había trabajado corporativamente con Vogel, por ejemplo, para la revista *Vu*. Es más, Kertész se sentía estimulado e incluso apoyado a la hora de realizar los trabajos que le encargaban. En Estados Unidos fallaba la relación personal, que era subsidiaria de lo corporativo. Así como en Europa el trabajo personal se veía potenciado por el trabajo corporativo, en Estados Unidos lo corporativo implicaba la renuncia a lo personal. Fueron unos años de total alienación como el propio Kertész reconoció más tarde. El sueño americano resultó ser para Kertész una auténtica pesadilla.

Se ha de reconocer que Kertész logró con los años sobreponerse y cerrar el gran círculo de una obra contundente, que había iniciado en su Hungría natal. De reflejar la pesadilla norteamericana se encargaron posteriormente otros fotógrafos: Robert Frank, Lee Friedlander, Gary Winogrand y sobre todo Diane Arbus.

André Kertész no podía renunciar en la mirada a la proximidad, a la implicación y a la simpatía porque en eso consistía justamente su aportación tras el documentalismo de Atget. Debemos referirnos aquí a una serie de cuestiones que, a pesar de ser extrafotográficas, nos permiten subrayar el interés que la proximidad tiene en la obra de Kertész, ya que de ella deriva su poder significativo.

Del mismo modo que podemos atribuirle a algo un significado, también podemos pensar que no somos nosotros quien se lo brinda, sino que es, por el contrario, ese algo quien nos lo ofrece, y que, a continuación, nosotros lo hacemos nuestro. La fotografía no constituye estrictamente un lenguaje, pero es al menos, como consideraba Roland Barthes, un sistema de significación. Aunque señalar algo no sea todavía nombrar, el hecho de que una fotografía señale una cosa y no otra, ya hace que lo señalado, aunque no se nombre, sea significativo. Para los *estructuralistas* son los fotógrafos quienes, al escoger lo que señalan, generan significado, que se hace visible en sus obras. Los *deconstructivistas*, por el contrario,

consideran que es el objeto lo que, en sí mismo y de antemano, con independencia del fotógrafo, posee significado. El gran debate “modernidad *versus* postmodernidad” ha consistido en buena medida en este ir y venir, que la teoría hace bien en considerar.

Ahora bien, como de la práctica fotográfica se derivan unos resultados que avalan por igual todas las teorías, hay fotógrafos que consideran que en fotografía el resultado teórico de la práctica son las fotografías mismas. La fotografía sería, por tanto, la manifestación visual de lo teórico⁹⁸. No es que las teorías queden al margen sino que se encontrarían incorporadas a la propia obra fotográfica. Es en este sentido en que la obra de André Kertész es paradigmática. Su fotografía, el resultado de su práctica fotográfica, es teoría fotográfica por excelencia. Al tratar sobre la obra de Kertész, nosotros estaríamos haciendo aquí una suerte de meta-teoría, ya que teorizamos sobre la teoría.

Es esta proximidad con lo teórico el aspecto que en la obra de Kertész tanto se resalta cuando un Roland Barthes la califica de *fotografía pensativa*⁹⁹. Para Kertész, sin embargo, todo se reducía a mirar.

⁹⁸ ZUZUNAGA, Mariano – *El territorio fotográfico* – Barcelona: Actar, 1996, pág.79.

⁹⁹ BARTHES, Roland – *La cámara lúcida* – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982. pág. 81.



14. INSTANTANEIDAD EN LA OBRA DE ANDRÉ KERTÉSZ

14.1 Entre la duración y el movimiento

Pensar en la brevedad y la aproximación haciéndolas depender de la velocidad en que una determinada acción acontece, nos obliga a definir la instantaneidad circunscribiéndola al espacio, al tiempo y a la significatividad en donde dicha instantaneidad, como tal, acaece. Espacio, tiempo y significatividad se atan en lo instantáneo constituyendo el trípode que soporta su propia realidad. Cuando, a través del instrumental técnico que la fotografía nos ofrece, generamos instantáneas¹⁰⁰, lo que tenemos frente a los ojos ya no es la instantaneidad, sino lo que en esta se fija y se vuelve visible de forma permanente. La instantaneidad fotográfica nos proporciona aquello que de otro modo se nos escaparía, pero no nos ofrece el instante, sino su permanencia que queda fotográficamente fijada para siempre. Dialécticamente, algunas fotografías son así la negación de la instantaneidad que las hace posibles. La instantaneidad es, por lo tanto, la intermediaria que convierte en permanente lo inmediatamente efímero¹⁰¹.

¹⁰⁰ El tiempo de exposición a la luz a que se somete el material sensible fotográfico se regula controlando la velocidad del obturador de la cámara fotográfica.

¹⁰¹ Esta instantaneidad no solamente es capaz de convertir lo efímero en permanente, sino que además es capaz de reproducirlo. La fotografía, al contrario de lo que afirmaba Walter Benjamin, no erosiona el aura de la obra



El fluir del movimiento, que en la instantaneidad de la fotografía se detiene, se vuelve a restablecer artificialmente en el cine haciendo fluir 24 instantáneas consecutivas por segundo¹⁰². La técnica se somete al fenómeno de la persistencia retineana para restituir artificialmente las condiciones que exige la percepción natural. Una vez más la instantaneidad se nos muestra como intermediaria, esta vez replicando el fluir de un movimiento captado instante a instante de forma consecutiva.

En este sentido la instantaneidad puede definirse como la medida mínima de duración en que queda suspendida la percepción captada de todo movimiento.

14.2. Realidad e instantaneidad

El registro del instante en que una determinada realidad se convierte en otra, porque el sentido que hasta entonces poseía deja de existir y empieza a aparecer otro, convierte a la

de arte al reproducirla, sino que la magnifica en su difusión con respecto al original. A lo efímero le genera el aura de lo que no siendo permanente logra en virtud de su fotografía convertirse en permanente. Así, la fotografía es capaz de convertir en representativo algo por el solo hecho de haber sido fotografiado. En este sentido, la proliferación de imágenes y no su eventual reproductividad sería la causante de la erosión del aura benjaminiana.

¹⁰² La restitución del movimiento se produce en el pase de 24 imágenes por segundo.

instantaneidad, no en el factor determinante del cambio, sino en aquello que súbitamente hace que el cambio de significado sea perceptible. Este instante, en el que no necesariamente se decide algo, es decisivo ya que, bien porque se perciba –es el caso de Henri Cartier-Bresson¹⁰³–, bien porque se genere como en Robert Frank¹⁰⁴, una vez puesto de manifiesto provoca la visión, que es la representante de otros instantes potenciales. La visión lo es del flujo temporal del cual dicho instante sale, pero también puede serlo del tiempo en el seno del cual dicho instante ocurrió. Lo que nos es dado ver no es el instante, sino el todo temporal que lo genera, o el tiempo que este instante genera. En la inmediatez en que se manifiesta el instante generado o el instante como generador queda inevitablemente representado el espacio, que corresponde singularmente a su significatividad.

14.3. La instantaneidad fotográfica

Fotografía e instantaneidad no necesariamente vienen juntas. Y como aliadas en la representación de lo real no siempre han producido resultados satisfactorios. A través del

¹⁰³ El concepto del “instante decisivo” aplicado a la fotografía se lo debemos a Cartier-Bresson.

¹⁰⁴ Robert Frank consideró siempre que no había más instante decisivo que aquél que el propio fotógrafo generara.



tratamiento de las proporciones de la forma una escultura de Rodin¹⁰⁵ puede representar el movimiento mucho mejor que las series de imágenes fotográficas consecutivas en las que Muybridge¹⁰⁶ consigue descomponer el movimiento, pero sin lograr realmente representarlo. La fotografía, al detener el movimiento no lo representa, sino que lo detiene y termina por representarlo como una detención que a su vez obliga al espectador a detenerse para recomponer como movimiento una congelación de la cual carece de referencias. Así, la experiencia de contemplar una fotografía incluye ingredientes que la enraizan en la modernidad al generar conocimiento, a la vez que desprende postmodernidad por generar lo desconocido.

Si en algo se caracteriza la modernidad es por el hecho de incorporar detalladamente en su propio discurso la crítica que este, a la vez, suscita¹⁰⁷. La fotografía propicia un acercamiento inusitado entre la representación y lo representado, de tal suerte que en sus detalles se anula la distancia crítica, tan propia de la modernidad, a la vez que se abre al campo de lo desconocido, propio de la postmodernidad¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Una conversación entre Paul Gsell y Auguste Rodin ilustra esta idea desarrollada por Paul Virilio en su obra *La máquina de visión*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

¹⁰⁶ Son famosos los estudios fotográficos de series de movimientos “congelados” realizados por Edward Muybridge a finales del siglo XIX.

¹⁰⁷ *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, más que un ejemplo es, en este sentido, además, una consecuencia.

¹⁰⁸ Arthur C. Danto en *After The End Of Art* - Princeton University Press – N. J. 1997.

Con respecto a los tránsitos espaciales, la instantaneidad fotográfica dota de ubicuidad a la representación simultánea de espacios y tiempos dispersos, imposibilitando que el individuo perciba unitariamente. La experiencia de lo fragmentario arraiga en la nueva conciencia de una totalidad que puede ya percibirse desde cualquier punto de vista sin necesidad de anclarse en ninguno. Es la visión en movimiento de la que Moholy-Nagy¹⁰⁹ hacía mención. Vemos así como la detención del movimiento exterior genera un movimiento interior que pone al descubierto universos suprarreales del todo desconocidos.

14.4. Realización del instante

Un breve seguimiento de la consecución del instante fotográfico nos permitirá ver de qué modo éste determina, a partir de un cierto momento, la configuración del propio proceso fotográfico, tanto en lo referido a su tecnología como a su universo conceptual.

¹⁰⁹ Moholy-Nagy como teórico en su obra *La nueva visión* y como profesor en la Bauhaus ejerció una gran influencia en la configuración de las artes plásticas antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

El 19 de agosto de 1839 se proclamó el nacimiento de la fotografía. No cabe entrar en detalles en este momento sobre la cronología de anuncios y presentaciones previas y posteriores a esta fecha, pero sí que debemos mencionar que Daguerre, Talbot, Bayard y Niépce son los protagonistas principales de este advenimiento¹¹⁰. También cabe afirmar que, a pesar de que lo instantáneo no tiene aún nada que ver con lo fotográfico, el tiempo está presente en todo momento, y también, obviamente, en el de la realización de las fotografías. Que se tardara lo mismo en fotografiar a un grupo de personas que a un único personaje llamaba entonces mucho la atención de los curiosos, que sólo tenían la referencia de la diferencia de tiempo requerido para pintar el retrato de una persona o de un grupo.

Con respecto al nombre del “invento”, éste tampoco tenía razones para mencionar una instantaneidad que no ofrecía. Hay quien sitúa en el 28 de febrero de 1839, es decir, seis meses antes de la proclamación del invento, la mención de la palabra *fotografía* en una carta a Talbot, de Herschel¹¹¹ quien bautizaría así las imágenes de éste. Sin embargo, ya en 1834,

¹¹⁰ Puede consultarse al respecto, *A New History of Photography* editado por Michel Frizot, Köneman, Colonia, 1998.

¹¹¹ Herschel es quien descubre que el hiposulfito de sodio posee las cualidades necesarias para fijar las imágenes fotográficas.

Hercules Florence, el “inventor” brasileño de origen francés de la fotografía, bautizaba su propio proceso con este nombre¹¹².

Como hemos apuntado, en estas fechas no cabe hablar todavía de instantaneidad fotográfica. El tiempo más corto de exposición a pleno sol no bajaba de media hora en las imágenes que realizara Bayard sobre papel, de tres minutos en los daguerrotipos y, en el mejor de los casos, diez segundos en los calotipos de Talbot hacia 1840.

La posibilidad de acortar los tiempos de exposición vino dada bastante pronto, pero no tanto por la sensibilidad a la luz de los materiales utilizados como por la luminosidad de las ópticas. Las lentes diseñadas por Petzval y producidas por Voigtländer lograron reducir primero a un tercio los tiempos de exposición en los daguerrotipos, y posteriormente, en condiciones de iluminación especiales, se lograron realizar retratos con apenas un segundo de exposición¹¹³.

¹¹² Consultar *Burning with Desire – The Conception of Photography* – Geoffrey Batchen – MIT Press, 1997, pág. 101.

¹¹³ Los Hermanos Natterer en Viena en marzo de 1841 y Morse en abril del mismo año lograron tiempos de exposición de apenas un segundo.

El afán de que las imágenes tengan precisión y detalle es lo que empuja a la fotografía a conquistar la instantaneidad. Si las ópticas habían logrado reducir considerablemente los tiempos de exposición en el caso de los daguerrotipos, fueron los procesos de revelado de las imágenes latentes los que redujeron considerablemente los tiempos de exposición en la obtención de calotipos.

Es en torno a los años 1851 - 1852 cuando por primera vez Charles Nègre logra congelar el movimiento con una cámara fotográfica obteniendo aquello que más adelante se denominará “fotografía instantánea”¹¹⁴. Doce años después de la proclamación de su nacimiento, la fotografía recién se verá vinculada así a la instantaneidad, pero no será hasta el año 1882 que el fotógrafo polaco Ottomar Anschütz invente el obturador de cortinilla, cuando el reportaje fotográfico se verá beneficiado de la instantaneidad propiamente dicha¹¹⁵.

La historia de esta vinculación de lo fotográfico con lo instantáneo sigue condicionando el desarrollo tecnológico y conceptual del medio fotográfico, y en esta medida ilustra el hecho

¹¹⁴ Los negativos sensibilizados al colodión eran más rápidos a la hora de obtener imágenes latentes posibilitando así tiempos de exposición más cortos.

¹¹⁵ *Documentos europeos de la fotografía histórica entre los años 1840 y 1900* (Stuttgard-Berlín-Leipzig), editados por Wolfgang Shade – Cita de Walter Benjamin en *Sobre la Fotografía* – Valencia: Pre-Textos, 2004 – pág. 134.

de que la fotografía se haya convertido actualmente, en el más amplio de los sentidos, en instantánea. Es la fotografía misma la que ha inventado y generado esta instantaneidad que la condiciona y la hace posible tal como ahora la conocemos. Veremos más adelante de qué manera se definió ésta en la obra de André Kertész.

14.5. Los alcances de la instantaneidad

Aquella primera instantaneidad fotográfica conseguida a mediados del siglo XIX sólo se refería a la captura de la imagen, pero no a los lentos y laboriosos procesos necesarios para obtener la fotografía final en el soporte que fuere. La actual instantaneidad de lo digital reúne muchas instantaneidades en una sola instantaneidad, la cual termina por desmediatizar el medio fotográfico como proceso. Ya el sistema de procesado inmediato que desde 1948 ofrecía la Polaroid Land,¹¹⁶ acortaba considerablemente los tiempos de espera entre la toma y el resultado final. Lo digital ha terminado por reunir en un sólo instante los extremos de la toma y del proceso, de manera que el medio fotográfico ya no es lo que era. La precisión e inmediatez han acabado por desplazar el orden de nuestra atención hacia otras

¹¹⁶ Nos referimos al material sensible en blanco y negro Polaroid y a las populares cámaras de la misma compañía que se introdujeron en el mercado en dicho año.

consideraciones. Sobre ellas la fotografía fundamenta el resultado de sus mejores obras¹¹⁷. Recuérdese que Atget utilizaba un equipo, anacrónico y obsoleto, pero que resultaba ser el idóneo para sus expectativas. Por la misma época, Jacques Henri Lartigue ya empleaba un equipo del todo diferente y que respondía a otros planteamientos.



14.6. Instante y tiempo

Como dimensión de lo real, el tiempo puede definirse y se define de múltiples maneras, ya sea en relación a la duración, al movimiento, ya sea al espacio en donde el movimiento se realiza a una determinada velocidad. A mayor velocidad, lo que se mueve recorre en menor tiempo una misma cantidad de espacio. Cuando en virtud de la máxima velocidad un movimiento se produce en el mínimo tiempo, el recorrido es instantáneo¹¹⁸. No desaparecen ni el tiempo ni el espacio. Lo que se reduce es la diferencia que pueda haber entre la partida y la llegada del semoviente que pueda haberse movido en un espacio cuya dimensión permanece inalterada. A su vez, el tiempo dentro del cual dicho instante se produjo también sigue su curso. El movimiento habrá sido real, y por tanto la realidad del instante y el espacio

¹¹⁷ Es bastante probable que el acento que en la fotografía analógica se ponía en la *previsualización*, se ponga en la fotografía digital, en la *postvisualización*.

¹¹⁸ Ver obra citada de Paul Virilio (cita 102).

en que se produjo es incuestionable. Lo que la velocidad modifica es la articulación que pueda darse entre el tiempo empleado y el espacio recorrido en relación con aquello que lo recorre. En otras palabras, la velocidad aporta a la realidad su dimensión significativa: disponer de todo el tiempo del mundo es a su vez tener disponible todo el espacio del mundo. Lo eterno es al tiempo lo que el infinito es al espacio, y lo que un instante es a su átomo correspondiente. Los nanosegundos se corresponden, en este mismo sentido, a las partículas subatómicas¹¹⁹. La instantaneidad en virtud de la velocidad en que se produce viene a introducir, así, significatividad. Cualquier cosa puede producirse en un instante, pero no en un instante cualquiera, sino únicamente en el instante en que se produce. Lo que le confiere significatividad a la “cosa” es el instante en que se produce. El conocimiento del tiempo en que dicho instante se produce le confiere, a su vez, significatividad al instante. No hay mejor ejemplo que el musical: aquella corchea que ha de sonar en la segunda parte del tercer tiempo de un cuarto compás es significativa en ese determinado lugar cuando suena a tiempo. En otro tiempo (y por tanto, en otro lugar) esa corchea posee otra significatividad. Es necesaria una breve incursión por diversas concepciones que se manejan del tiempo para hacernos una mejor idea de la partitura de la que estamos hablando.

¹¹⁹ Estas figuraciones nada tienen que ver con lo que Henri Bergson rechaza cuando especula sobre la imposible convertibilidad de extremos tales como espíritu y materia.

14.7. La significatividad¹²⁰ del tiempo

Ser persona de su tiempo es contribuir a que el tiempo pueda definirse en función de quien lo vive y, por tanto, en la vivencia del mismo, propio. De esta personalización se deriva la posibilidad de disponer libremente del tiempo que uno sepa hacer suyo. Coloquialmente hablando, se es libre en el tiempo libre. De cómo el ser se ha vinculado con el tiempo de un modo indisoluble en relación con el devenir y la libertad, dan cuenta la filosofía, la historia, la ciencia, el arte, la religión y, en suma, la cultura misma de la Humanidad. El tiempo se ha visto así definido de formas muy diversas y de maneras alternativas, simultáneas o consecutivas. En la riqueza de su significatividad, el tiempo ha generado así una variedad de instantaneidades posibles en ámbitos tan aparentemente y/o realmente dispares como lo filosófico, lo cibernético, lo místico, etc. La manera en que estas instantaneidades afectan a la cotideaneidad y a la vivencia del propio tiempo termina siendo de nuestra incumbencia más allá incluso del sentido que las distintas disciplinas le ofrecen a éstas. La instantaneidad fotográfica con respecto a nuestra percepción del mundo puede ilustrar perfectamente

¹²⁰ Entendemos la significatividad como una tercera dimensión que se añade al tiempo y al espacio a la hora de definir fenomenológicamente la realidad. En este caso al referir la significatividad al aspecto temporal de la realidad, ponemos el acento en su evolución histórica tanto filosófica como científica.

aquello de lo cual estamos hablando. Una instantaneidad, en este caso mecánica, que se ajusta, por tanto, a una concepción matemática y mensurable del tiempo.

La instantaneidad fotográfica, sin embargo, no muestra un instante del tiempo sino de un movimiento instantáneamente detenido. Muestra, así pues, una detención de algo que en la realidad no se encuentra detenido ni como tiempo ni como movimiento. Si así fuera, la realidad se convertiría en silencio. El fragmento fotográfico muestra así un espacio irreal cuya significatividad afirma, por oposición, lo que la realidad es en realidad, a saber, que la realidad no es una fotografía. La fotografía, no obstante, tiene una existencia real que se define a sí misma como realidad fotográfica, una de cuyas características es fruto de la instantaneidad. Esta no se muestra en la fotografía de manera instantánea sino que, paradójicamente, se perpetúa, gracias a la fotografía misma, como algo permanente.

14.8. André Kertész y la instantaneidad

La instantaneidad puede manifestarse en fotografía tanto en aquella instantaneidad propia de lo que se fotografía como en el modo instantáneo en que se fotografía. Hemos visto ya que la fotografía no trata exclusivamente de lo instantáneo, sino también de la posibilidad de convertir lo instantáneo en permanente. Hay dos tiempos, aquel desde donde se fotografía, y

aquel desde donde se contemplan las fotografías. Cada uno tiene su propio curso. André Kertész, como todos los fotógrafos, operaba naturalmente desde el tiempo real. Lo que a André Kertész le distingue y le convierte en un pionero de la fotografía moderna es una concepción moderna del tiempo real, en donde simultáneamente puede estar aconteciendo, diacrónica y sincrónicamente, el presente, el pasado y el futuro, cargando así a la fotografía de una significatividad intencional que rebasa el carácter del documento a secas.



En la medida en que la instantaneidad con la que y en la que opera Kertész se despliega en el espacio, esta se carga de tiempo significativo, ya sea evocando, ya sea pronosticando. Si en música se puede hablar de oído interno, el ojo interno de Kertész le permite ver un instante dilatado de tiempo desplegado en los espacios que fotografía. Sus imágenes son así no solamente el resultado de haber visto y encuadrado un espacio sino de haber hecho lo propio también con respecto al tiempo.

La obra de Kertész se configura a partir de instantes que se van compaginando. Sus libros nos dan la idea precisa de su modo de proceder. Reproducen en extenso el sentido de cada una de sus fotografías. Los libros de Kertész no son solamente libros de fotografías. Son obras fotográficas. Por ello, en la medida en que tenemos conocimiento de estas obras acabadas tal como él mismo las articuló, accedemos a una idea más precisa del alcance de su obra que si

conociéramos en detalle los cien mil negativos de su legado. En la obra de Kertész, entendida en un sentido extenso –libros y fotografías–, la instantaneidad elude al tiempo cronológico para acogerse a un tiempo que no es de carácter cuantitativo ni consecutivo, sino cualitativo. A esta diferencia podríamos referirnos comparando entre sí los conceptos de *cronos* y *aiôn* que hemos heredado de los griegos. *Cronos* es el tiempo en su fluidez, en tanto que *aiôn* vendría a ser el tiempo como un todo ofrecido de una sola vez, de golpe. Aunque desconocemos el sentido último del concepto *aiôn*, porque no tuvo una continuidad más allá del mundo griego, es posible aproximarnos a su significado aludiendo a la existencia de un tiempo verdadero cuyo alcance se encuentra más allá de la posibilidad de ser matemáticamente medido. El instante en Kertész es así un instante esencial y presencial. Su medida no proviene tampoco de los vaivenes de una medición solar del tiempo sujeta a las estaciones y a la diversa duración del día. Lejos, por tanto, también de un tiempo nocturno, onírico e inconsciente, ha de generar su verdad desde sí mismo¹²¹.

La instantaneidad fotográfica deviene así *kerteszi* en la medida en que inaugura una nueva manera de ver, un ver inmerso en un tiempo concebido como una totalidad dentro de la cual se genera el instante apropiado para devenir visión fotográfica.

¹²¹ Ver de Tània Costa su tesis doctoral *L'ESPAI COM A ESDEVENIMENT – Lectura de l'univers emmirallat de Michelangelo Pistoletto* – Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2001, págs. 159 - 170.

Ese saber, dado a saber, en sus fotografías, Kertész lo aprendió haciendo fotografías, y en ese saber qué fotografió, cómo lo hizo, dónde lo hizo y cuándo lo hizo, supo compartir con todos nosotros el placer de fotografiar. Desde su yo creativo supo convertirse en nosotros.



POST-SCRIPTUM

Esta tesis ha pretendido aproximarse a la vida y obra de André Kertész de un modo a la vez abierto y directo intentando así emular el carácter significativo de la obra de uno de los fotógrafos más prolíficos de todos los tiempos.

Las fotografías de André Kertész responden a su deseo de fotografiar. A su vez, ese deseo de fotografiar responde al placer de hacerlo, pero como todo deseo, es y será siempre más poderoso que su interpretación.

Con respecto a la tesis en sí misma, y precisamente porque esta trata de Kertész y su concepción de la fotografía como placer, deseo incluir un texto de Roland Barthes que trata del placer del texto.

Un texto sobre el placer sólo puede ser corto (así como se dice: *eso es todo? es un poco corto*) porque el placer únicamente se deja decir en forma indirecta a través de una reivindicación (*yo tengo derecho al placer*), y por lo tanto no se puede salir de una dialéctica breve, en dos tiempos: el tiempo de la *doxa*, de la opinión, y el de la *paradoxa*, de la impugnación. Falta un tercer término distinto del placer y de su censura: ese término está postergado para más tarde, y en tanto se sujete al nombre mismo del “placer”, todo texto sobre el placer será

siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribirá jamás. En forma similar a esas producciones del arte contemporáneo que agotan su necesidad inmediatamente después de ser vistas (puesto que verlas es comprender inmediatamente la finalidad destructiva con la que están expuestas: no hay en ellas ninguna duración contemplativa o deleitable), esta introducción sólo podría repetirse sin introducir nunca a nada.¹²²

Así, más que a una tesis sobre Kertész a lo que realmente se ha de llegar es a una síntesis cuya labor, para realizarla, recién podrá acometerse cuando previamente se desprenda la antítesis de la tesis que de este autor se tenga. Parece ser que esto lo comprendió sabiamente el propio Kertész en vida. Ni su obra fue tan loada en París como suele creerse, ni su trabajo tan ignorado en Norteamérica como por el contrario se pretende pensar a veces. Naturalmente, lo que cuentan son sus fotografías, y esto incluye también su primera etapa húngara que él mismo consideraba fundamental.

En Hungría contaba con el apoyo incondicional de su familia, sobre todo el de su hermano menor, Jenő. En todas las fotografías, desde las primeras que realizó en los alrededores de Budapest, pasando por sus primeros divertimentos y autorretratos, hasta las fotografías que

¹²² BARTHES, Roland – *El placer del texto* – México D.F: Siglo XXI editors, 1974 - págs. 30 - 31.

hace en la retaguardia durante la Primera Guerra Mundial, la colaboración de su hermano es imprescindible, primero en la toma y luego al procesarlas y enviarlas posteriormente a revistas locales para su eventual publicación. Este apoyo se prolongó hasta los primeros años de su estancia en París.

En París contó sobre todo con el apoyo de amigos húngaros que, como él, habían emigrado y residían en París. Este círculo era bastante reducido pero le proporcionó los contactos suficientes como para introducirse en la vanguardia artística que como tal no era más que eso y poca repercusión efectiva poseía. Su trabajo se publicaba mayormente en revistas ilustradas, y la repercusión que pudo haber tenido alguna que otra exposición suya en París, o aquellas en las que participó en Europa, fue muy limitada.

Con el aprendizaje ya hecho, Kertész emigra a los Estados Unidos en donde a partir de lo anecdótico se han inflado grandes historias sobre cuán desgraciada fue su decisión de abandonar Europa. Ciertamente es que siendo húngaro, durante la Segunda Guerra Mundial se le prohibió fotografiar en las calles de Nueva York, algo que en París había hecho a sus anchas. De haberse quedado en Europa, con los nazis en expansión y siendo judío, probablemente hubiese corrido peor suerte. Su decisión fue la mejor que podía tomar, y a la vista de los acontecimientos posteriores, acertadísima. Al año de llegar no solamente había realizado su

primera exposición individual y participado en una exposición antológica de fotografía en el MoMA, (comisariada por el historiador de la fotografía Beaumont Newhall), sino que además había realizado por encargo de Alexey Brodovitch un trabajo para la revista *Harper's Bazaar*. Estamos en el año 1937. Cuatro años después, en 1941, participa en otra exposición colectiva en el MoMA. En 1946 realiza una exposición individual en el Art Institute de Chicago. No sabemos con quien le tendríamos que comparar para que pueda considerársele postergado en aquellos años convulsos. Curiosamente no deja de interesarle la calle. De fotografiar en la calle, como lo hacía en París, pasará a fotografiar la calle desde su departamento en Nueva York.

Hay, sin embargo, mucho de cierto en la desazón que le produce el estilo corporativo americano de producir. En Europa, trabajando para Vogel en la revista *Vu*, no cabe distinción entre su trabajo personal y su trabajo comercial o profesional. En los Estados Unidos, en cambio, la separación entre los intereses corporativos y los intereses personales marcan la diferencia entre lo comercial y lo no-comercial. Kertész sintió durante muchos años, entre los años 1949 y 1962, que su trabajo comercial no tenía particularmente ningún interés para él. En otras palabras, era trabajo alienado, ya que él consideraba que su auténtico trabajo debía realizarlo como artista. Hasta 1949 había conseguido trampear como *free-lance* con trabajos

para las revistas *Vogue*, *Town & Country*, *American Magazine*, *Collier's*, *Coronet* y *Look*. Luego, hasta 1962, se sintió atrapado trabajando para *Condé Nast* bajo contrato exclusivo.

La gran síntesis de André Kertész se produce una vez liberado del trabajo alienado. Ello además coincide con la recuperación de viejos negativos suyos que había dado por perdidos en Europa antes de la Segunda Guerra Mundial. Hasta 1980 seguirá fotografiando en las calles de Nueva York.

Kertész pasó lo suyo como todo el mundo. Dedicó más de setenta años de su vida a fotografiar. Muere a los 91 años. En su funeral, el 28 de septiembre de 1985, el crítico Hilton Kramer pronunció unas palabras de elogio afirmando que “pocos grandes artistas llegan a ver tanta fama y aclamación en vida como André Kertész”.

Han pasado más de veintidos años desde su muerte y aunque el legado correspondiente a sus etapas húngara y parisina ya se pueda consultar, la etapa norteamericana se encuentra todavía en proceso de catalogación en el servicio de archivos fotográficos de la Mediateca de Arquitectura y del Patrimonio en Saint Cyr, a 20 km de París.

André Kertész no esperó a ser un gran fotógrafo para hacer las fotografías que él consideraba propias de un gran fotógrafo. Se adelantó, por tanto, a su propia fama, al prestigio que a los veintidos años de su muerte irradia `in crescendo´ su obra. Esta tesis busca ser una modesta contribución a la actualización de la posteridad que él anhelaba.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Robert - *Why people photograph* Nueva York: Aperture Inc., 1994.
- ARNHEIM, Rudolf - *El pensamiento visual* Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- BARTHES, Roland – *El placer del texto* México D.F.: Siglo XXI editores, 1974.
- BARTHES, Roland – *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía* Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- BATCHEN, Geoffrey - *Burning with desire: the conception of photography*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter - *Sobre la fotografía* - Edición y traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- BERGER, John - *El sentido de la vista* Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- BEATON, Cecil/ BUCKLAND, Gail – *The Magic Image – The genius of photography from 1839 to the present day*. Boston/Toronto: Little, Brown & Co., 1975.
- BOURCIER, Noël – *André Kertész* Londres: Phaidon Press Limited, 2006.
- BORHAN, Pierre - *André Kertész – la biographie d'une oeuvre*. París: Éditions du Seuil, 1994.
- BOURCIER, Noël – *André Kertész* Londres: Phaidon Press Limited, 2006
- BRASSAÏ - *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Aguilar, 1966.

BUNNELL, Peter C. – *Degrees of Guidance / Essays on Twentieth-Century American Photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BURGIN, Victor – *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COSTA, Tània – *L'ESPAI COM A ESDEVENIMENT – Lectura de l'Univers Emmirallant de Michelangelo Pistoletto* – Tesis Doctoral – Facultat de Belles Arts – Universitat de Barcelona, 2001.

DANTO, Arthur C. – *After the end of art – Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

DEBORD, Guy - *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

DIAMONSTEIN, Barbaralee – *Visions and Images / American Photographers on Photography*. Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc., 1981.

DOISNEAU, Robert - *A l'imparfait de l'objectif*. Belfond: Babel, 1989.

DURAND, Régis - *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

DYER, Geoff – *The Ongoing Moment*. Londres: ABACUS, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre – *La femme aux distorsions* (Deux études sur les *Distorsions* de A.Kertész) París: Ouverture Philosophique. L'Harmattan, 1998.

FERNIE, Eric (ed.) - *Art History and its Methods. A critical anthology*. Londres: Phaidon, 1995.

- FONTCUBERTA, Joan - *Le baiser de Judas: Photographie et vérité* Arles: ACTES SUD, 1996.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) - *Estética fotográfica: una selección de textos*.VV.AA. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- FOUCAULT, Michel - *Nietzsche, la genealogía de la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- FOUCAULT, Michel - *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2003.
- FRIZOT, Michel – *A New History of Photography* Colonia: Könemann, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg – *La actualidad de lo bello* Barcelona: Paidós, 1991.
- GOMBRICH, E.H. - *La imagen y el ojo* Madrid: Alianza, 1987.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura – *fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GREEN, David (ed.) – *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007. [Trad. Joana Furió]
- GREEN, Jonathan (ed.) – *CAMERA WORK – A Critical Anthology* Nueva York: Aperture, 1973.
- GREENOUGH, Sarah / GURBO, Robert / KENNEL, Sarah – *André Kertész* – National Gallery of Art. Washington: Princeton University Press, 2005.

- GUBERN, Román – *Mensajes icónicos en la cultura de masas* Barcelona: Lumen, 1974.
- GURBO, Robert – *André Kertész: The Early Years* Nueva York: Silverstein Photography, 2005.
- HALL-DUNCAN, Nancy – *The History of Fashion Photography* – International Museum of Photography. Nueva York:Alpine Book Company, 1979.
- HEIDEGGER, Martin – *Tiempo y ser* Madrid: Tecnos/Anaya, 2003.
- HILL, Paul /COOPER, Thomas - *Diálogo con la Fotografía* Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- HOMER, William Innes- *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde* Boston: New York Graphic Society, 1977.
- JOHNSON, Brooks – *Photography Speaks- 66 Photographers on Their Art* Nueva York: Aperture / The Chrysler Museum, 1989.
- KERTÉSZ, André – *A Lifetime of Photography* Londres:Thames and Hudson, 1982.
- KERTÉSZ, André – *Portraits* – Nicolas Ducrot Editor Nueva York: Visual Books, 1979.
- KERTÉSZ, André – *Landscapes* – Nicolas Ducrot Editor Nueva York: Visual Books, 1979.
- KERTÉSZ, André – *Washington Square* Nueva York: Grossman Publishers, 1975.
- KERTÉSZ, André – *Hungarian Memories* Nueva York: Little Brown and Company, 1982.
- KERTÉSZ, André – *The Manchester Collection*, E. Harold Riley – 1984.

KERTÉSZ, André – *Soixante ans de photographie* Londres / Nueva York / París: Thames and Hudson / Grossmann Publishers / éditions du Chêne,1972.

KERTÉSZ, André – *Distorsions* París / Nueva York: Chêne / Ducrot,1976.

KERTÉSZ, André – *Kertész on Kertész / a self Portrait* – ICP Nueva York: Abbeville Press,1985.

KERTÉSZ, André – *On Reading* Nueva York: Penguin Books, 1982.

KERTÉSZ, André – *J'Aime Paris* Nueva York: Grossman Publishers, 1974.

KERTÉSZ, André – *Of New York...* Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976.

KERTÉSZ, André – *Masters of Photography – Essay by Carole Kismaric* Nueva York: APERTURE, 1993.

KERTÉSZ, André – *Essay by Robert Gurbo – New York State of Mind* Chicago: Stephen Daiter Gallery, 2001.

KERTÉSZ, André – *IN FOCUS – Photographs from The J. Paul Getty Museum, Los Angeles*, 1994.

KIERKEGAARD. Soren - *In vino veritas / La repetición* Madrid: Guadarrama, 1976.

KRAUSS, Rosalind E. – *El inconsciente óptico* Madrid: Tecnos, 1997.

LAGUILLO, Manolo - *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994* Murcia: Mestizo , 1995.

LAMBERT, Frédéric – *La différence entre l'image* (Deux études sur les *Distorsions* de A. Kertész) París: Ouverture Philosophique – L'Harmattan, 1998.

LEHMAN, Peter (ed.) - *Defining Cinema* - VV.AA. Londres: The Athlone Press, 1997.

LEMAGNY, Jean-Claude - *L'ombre et le Temps. Essais sur la Photographie comme Art* París: Éditions Nathan, 1992.

LYOTARD, Jean-François – *La condición postmoderna* –Madrid: Catedra, 1984.

MANGUEL, Alberto - *Leer imágenes* Madrid: Alianza Editorial, 2002.

MOHOLY-NAGY, Laszlo - *La nueva visión: principios básicos del Bauhaus - Reseña de un artista* - 4ª Edición Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

MONDENARD, Anne de – *L'odyssée d'un icône / Trois photographies d'André Kertész* – Arles: ACTES SUD – MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE – 2006.

NEWHALL, Beaumont – *The History of Photography* MoMA – Nueva York, 1964.

RIBALTA, Jorge (ed.) - *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. VV.AA. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ROTH, Andrew – *THE BOOK OF 101 BOOKS / Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* Nueva York: PPP Editions, 2001.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier – *El arte ensimismdo* Barcelona: Anagrama, 1963.

SONTAG, Susan - *On Photography* Nueva York:Farrar, Straus and Giroux, 1977.

STANGE, Maren (ed.) – *Paul Strand / Essays on His Life and Work* Nueva York: Aperture, 1990.

STELZER, Otto - *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

STROEBEL, Leslie/TODD, Hollis/ZAKIA, Richard - *Visual Concepts for Photographers* Londres: Focal Press Limited, 1980.

SZARKOWSKI, John – *Looking at Photographs* – MoMA – Nueva York, 1973.

TAUSK, Petr - *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico* - Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

VALVERDE, José Maria - *Vida y muerte de las ideas: pequeña historia del pensamiento occidental* Barcelona: Ariel, 1999.

VIRILIO, Paul - *La máquina de visión* – Madrid: Cátedra, 1998.

VV.AA. - *Para qué fotografiar* - Huesca Imagen 2004 - Diputación de Huesca - Huesca, 2004.

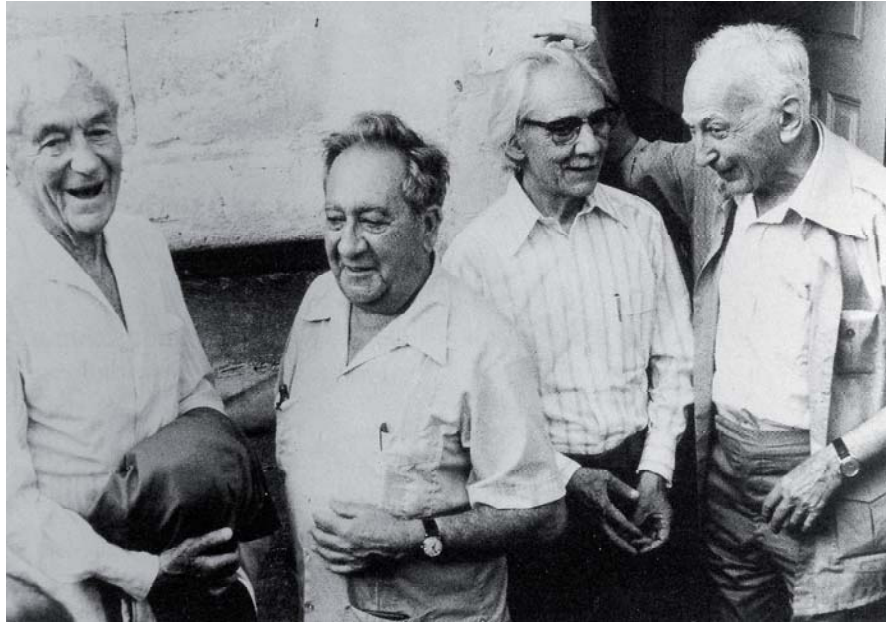
WALLERSTEIN, Immanuel - *El futuro de la civilización capitalista* Barcelona: Icaria, 1999.

YATES, Steve (ed.) VV.AA. – *Poetics of Space – A Critical Photographic Anthology*
Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

ZIZEK, Slavoj – *Visión de paralaje* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ZUZUNAGA, Mariano – *El Territorio Fotográfico / La Fotografía Revisitada* Barcelona:
ACTAR, 1996.

ZUZUNAGA, Mariano – *El Fotógrafo y la Fotografía / Nuevas Sugerencias* – Barcelona: The
Photographer+s Company Editions, 2008.



Lartigue, Siskind, Alvarez-Bravo y Kertész. Arles, 1979*.

(*) Fotografía de Lucien Clergue, impulsor del Festival Internacional de la Fotografía de Arles – Revista *La Fotografía* – Barcelona, 1989.

El legado André Kertész en Francia

El legado André Kertész es fruto de una donación aceptada el 30 de marzo de 1984 por el entonces Ministro de Cultura francés, Jack Lang. Se encuentra depositado desde mayo del 2005 en la Mediathèque de l'architecture et du patrimoine en Fort Saint Cyr a 20 km de París, agrupado bajo el número de serie 2005/032, y consta de los archivos personales y profesionales de Kertész así como de su biblioteca.

Los archivos reunidos en ciento tres cajas y ordenados en ocho apartados, incluyen desde negativos y hojas de contactos originales hasta historiales médicos –tanto de él como de su mujer Elizabeth–, pasando por cartas a amigos, a clientes, museos, notas de prensa, etc. Estos documentos se encuentran catalogados en periodos acotados e independientes: 1907 - 1925 / 1925 - 1936 / 1936 –1961 / 1962 -1985.

Parte de la biblioteca de André Kertész se encuentra incluida en los archivos de este legado. El material está inventariado y ordenado en sesenta y nueve cajas. Consta mayormente de revistas, catálogos de subastas y catálogos de exposiciones en las que participó Kertész.

El legado posee un espíritu pedagógico deseado por André Kertész y respetado por los responsables del Ministerio de Cultura francés. Así, todas las imágenes de Kertész se encuentran disponibles para su consulta de forma gratuita.

*

AGRADECIMIENTOS

Maria Elena Carné – Fernando La Rosa – David Seamon – Ted Reichman – Yuca Yamaji & Rosanna Wilkinson (Christie's) – Darius Koehli – Myriam Negre – Fernando Castro – Pepe Font de Mora (Fundación Foto Colectania) – Alfonso de Castro – Pere Formiguera – Miguel Coquis – Xavier Soria – Pere Grimau – David Balcells (MNAC) – Anna Ametller – Lúa Ruiz-Giménez – Jordi Sans – Marcelo Isarrualde – Kowassa (Arcángela & Roser) – Verónica Barclay – Carlos Bambarén – Andrés Zuzunaga – Cristián Zuzunaga – Gustavo D'Angelo – Pierre Borhan – Rosario Zuzunaga – Matthieu Rivallin – Lola Schröder – Carlos Zuzunaga