

'fotografía subjetiva'

La contribución alemana

1948 - 1963

**Una exposición del
Institut für Auslandsbeziehungen e.V.
(Instituto para las Relaciones con el
Extranjero/Alemania)**

'fotografía subjetiva'
La contribución alemana
1948 - 1963

Una exposición del
Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (Instituto para
las Relaciones con el Extranjero/Alemania)
Stuttgart
www.ifa.de

Concepción
Wulf Herzogenrath
Berlín

Composición y texto 1984 - 1989
J.A. Schmoll-Eisenwerth

Responsable
Ursula Zeller

Organización
Monika Winkler

Biografías y Bibliografía
Dina Sonntag

Diseño
Hans Peter Hoch
Andreas Hoch
Gertrud Baur-Burkard

Portada
Otto Steinert
'Ballet ortodoxo'
Hommage à Oskar Schlemmer
Fotograma, 1949
Foto Nro. 93

Impreso en
Dr. Cantz'sche Druckerei
Ostfildern bei Stuttgart

©2004
Institut für Auslandsbeziehungen e.V.
Artistas y autores de textos

Traducción
Renate Hoffmann, 2006

'fotografía subjetiva'
La contribución alemana
1948-1963

Introducción

'fotografía subjetiva' (alemán: 'subjektive fotografie', escrito con minúsculas e impreso en tipografía Bauhaus) es una fórmula y un programa a la vez. El término fue utilizado por Otto Steinert, uno de los fotógrafos alemanes más activos después de la Segunda Guerra Mundial, como fórmula para caracterizar las tres exposiciones homónimas, por él organizadas, que abrieron sus puertas al público en 1951, 1954/55 y 1958. Es probable que Steinert no fuera consciente de que el término había sido utilizado ya con anterioridad. En cualquier caso, lo acuñó una segunda vez para aplicarlo específicamente a un tipo de fotografía contemporánea en blanco y negro, progresista, que privilegiaba la forma por sobre el contenido.

Steinert asoció con el término, por un lado, un retorno a la 'nueva fotografía' introducida en la década de 1920 por fotógrafos de la Bauhaus y pioneros de la fotografía experimental, que los nazis descalificaron y desterraron como 'arte degenerado' inmediatamente luego de asumir el poder en 1933 y, por el otro, una reorientación de la fotografía hacia sus posibilidades más expresivas y creativas. El concepto 'fotografía subjetiva' quería poner de manifiesto que no se trataba tanto de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad ni tampoco de 'reflejar' diversos objetos de la naturaleza, fueran paisajes, objetos industriales, arquitecturas, retratos, etc., sino más de lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente. En ese sentido, Steinert se ubicó en una posición diametralmente opuesta a la fotografía 'ortodoxa', que se definía a sí misma como 'objetiva' y estaba dedicada a la reproducción de imágenes genuinas de los objetos fotografiados. Steinert admitía la necesidad de que hubiera una 'fotografía aplicada', por ejemplo, para ser utilizada en el arte comercial, en la producción de ilustraciones para los diversos ámbitos de la ciencia y la tecnología, política, deporte, entretenimiento, familia, álbumes familiares, identikits, etc.; pero se trataba de un campo que no lo interesaba particularmente. Admitía que una fotografía referida al objeto era necesaria y debía ser técnicamente perfecta, pero ésta no podía satisfacer un gusto artístico más refinado ni la fantasía.

Steinert y su grupo estaban convencidos de que los instrumentos de la fotografía podían ofrecer mucho más que 'meras' reproducciones objetivas de la realidad. A pesar de que mayormente se los utilizaba para este último propósito, los productos básicos de la fotografía convencional habían alcanzado un grado de perfección tal que también satisfacían exigencias estéticas. En ese sentido, la fotografía era comparable ahora con otros procesos y técnicas. Originalmente, los grabados en madera o en cobre, así como la litografía, fueron desarrollados como un proceso práctico para imprimir y multiplicar estampados textiles, escrituras, sellos y notas musicales. Más tarde, los grandes maestros crearían con esas mismas técnicas obras de arte gráfico de calidad superior.

La prohibición impuesta a la fotografía 'nueva' y 'experimental' por parte de los nazis generó un vacío que dificultaría encontrar un nuevo comienzo después de 1945. Algunos de los fotógrafos más talentosos como Adolf Lazi, Carl Strüwe, Heinz Hajek-Halke, Herbert List y Marta Hoepffner, todos destacados artistas de la sociedad culturalmente liberal anterior a 1933, habían logrado sobrevivir a la dictadura nazi sin necesidad de emigrar y estaban en condiciones de transmitir su experiencia a los nuevos estudiantes. No obstante, sentían la falta de presencia física de sus anteriores colegas vanguardistas como Raoul Hausmann, László Moholy-Nagy y Herbert Bayer que nunca regresaron de su exilio forzado. Hizo falta, entonces, un enfoque totalmente nuevo, como el que abordó el grupo 'fotoform' primero y Steinert más tarde, para poner en marcha una nueva corriente y despertar el interés por una fotografía creativa, también entre el público. Los principios teóricos en los que se apoyaba la nueva

tendencia eran más bien modestos, y no diferían demasiado de aquéllos que habían adelantado en la década de 1920 Moholy-Nagy, Franz Roh y otros autores. Lo más importante era la práctica y se esperaba que ésta condujera a la formulación de un programa y el establecimiento de claras líneas de demarcación entre la 'fotografía subjetiva' y otras tendencias contemporáneas.

Actualmente, existe amplio consenso en cuanto a la importancia histórica de la 'fotografía subjetiva' como **una** de las tendencias características de la fotografía de posguerra. Algunos sectores, sin embargo, la consideran una tendencia elitista y escapista que evade todos los acuciantes problemas sociopolíticos de los tiempos presentes, lo cual es, sin duda, un juicio demasiado simplista. De hecho, las exposiciones sobre 'fotografía subjetiva' presentaron fotografías que reflejaban escenas de la vida social, aunque es justo admitir que en su mayor parte eran trabajos de fotógrafos norteamericanos, franceses y británicos, más que de sus contemporáneos alemanes. También es evidente que los fotógrafos alemanes sentían una mayor inclinación e interés por los individuos, especialmente individuos alienados, que por los grupos. Excepciones a la regla son 'Procesión del Corpus Christi' (foto 14) de Claasen, 'Día de elecciones en Appenzell' (foto 61) de Lauterwasser y 'Fiesta de la Cerveza' (foto 41) de Keetman. Guardando la necesaria cautela, es posible extraer algunas conclusiones acerca de la psiquis de la Alemania de posguerra. No obstante, lo cierto es que los principales representantes del grupo 'fotoform' y de la 'fotografía subjetiva' estaban sobre todo interesados en una 'reforma' de la fotografía como medio artístico. Tampoco tuvo inicialmente mayor aceptación la fotografía reportaje y sólo fue integrándose gradualmente en las exposiciones.

En virtud del abuso ideológico que habían cometido los nazis con la fotografía, los fotógrafos reagrupados a partir de 1948 rechazaron concientemente pseudo-ideales que cubrían con un manto de romanticismo y gloria conceptos tales como patria, familia, raza, guerra y trabajo. Los 'fotógrafos subjetivos' buscaron contrarrestar estos vestigios de la fotografía nazi introduciendo estructuras duras, alienaciones y experimentos, además de poner en tela de juicio la existencia humana y técnica mediante la introducción de efectos surrealistas, simbolismos o abstracciones. En la actualidad, los paralelismos entre la 'fotografía subjetiva' y la pintura contemporánea abstracta, no objetiva, surrealista e informal, se hacen incluso más evidentes que durante los primeros años de posguerra. No obstante, las imágenes creadas por los 'fotógrafos subjetivos' siguen siendo inconfundiblemente fotográficas en el sentido de que invariablemente captan un aspecto típicamente fotográfico de algún momento de la realidad. Aprovechan todas las posibilidades de modulación inherentes al material dado, el equipo fotográfico disponible y el proceso fotoquímico. Sin embargo, a diferencia del experimentalismo notorio de la década de 1920, no hay collages. También existía un rechazo manifiesto a mezclar fotografías y dibujos o pinturas. Se buscaba la expresión artística exclusivamente a través de medios fotográficos, que, sin embargo, solían alcanzar un grado de refinamiento y perfección superior al de otros tiempos. El objetivo era la imagen 'autónoma', como se diría más tarde, es decir una obra fotográfica 'inútil' en el sentido convencional, pero ubicada en un mismo plano con la gráfica y la pintura como 'fotografía autoral'.

Las exposiciones presentadas por Steinert durante la década de 1950 tuvieron aspiraciones internacionales, pero la contribución alemana constituyó su chispa inicial y seguiría siendo central en todas ellas, por lo cual la hemos separado a los efectos de la presente exposición.

En ese sentido, esta exposición se diferencia de la retrospectiva presentada por Ute Eskildsen en 1984 en base al rico material dejado por Steinert en la Colección Fotográfica del Museo

Folkwang en Essen. La retrospectiva de Eskildsen fue exhibida en primer lugar en San Francisco y otras ciudades de Estados Unidos, luego en Essen, Saarbrücken y finalmente en diversas ciudades europeas, y destacó el carácter internacional de las exposiciones. Incluso dispuso las fotografías en función de las diferentes nacionalidades, lo que sólo se condice con la primera exposición sobre 'fotografía subjetiva' de 1951. La principal razón por la cual optamos por exponer únicamente trabajos alemanes radica en que la 'fotografía subjetiva' se desarrolló en Alemania antes de transformarse en una corriente internacional. Los años de 1948-1963, indicados en el título, definen el comienzo y las últimas manifestaciones de la corriente. Por razones de contextualización se incorporaron algunos trabajos que surgieron antes o después de esas fechas. Sin embargo, la mayoría de los trabajos se remite al período 1948-1963. Más del 90% son vintage prints, muchos incluso originales de exposiciones históricas, circunstancia a la que alude el catálogo en la medida en que está documentada.

No queremos dejar de expresar nuestra gratitud a todos los fotógrafos y a sus herederos por haberse desprendido de valiosos documentos fotográficos y haber hecho una contribución fundamental a la autenticidad de esta retrospectiva.

Debido a que el autor del presente catálogo acompañó a Otto Steinert a partir de 1948 en las diferentes acciones de 'fotoform' y 'fotografía subjetiva', su recopilación necesariamente también es 'subjetiva'. No obstante, ha hecho todo el esfuerzo posible para ofrecer una descripción lo más objetiva posible.

I Precursores, fundadores y exponentes de la 'fotografía subjetiva' – una nueva tendencia

Adolf Lazi
Carl Strüwe
Marta Hoepffner
Herbert List
Hermann Claasen
Chargesheimer
Helmut Lederer
Heinz Hajek-Halke

En la actualidad, el concepto 'fotografía subjetiva' se asocia ante todo con las tres exposiciones 'históricamente' reconocidas como vanguardistas, organizadas por Otto Steinert en la década de 1950. Sobre cada una de estas exposiciones se publicó luego un volumen ilustrado que reproducía una selección de los trabajos presentados. Se trata de los tomos ilustrados 'subjektive fotografie' (1), Bonn 1952; 'subjektive fotografie 2', Munich 1955; 'subjektive fotografie 3'. Este último fue publicado en Lucerna en 1959, en forma de edición especial de la revista Camera. Editados por Steinert, cada uno de los tres volúmenes incluía textos programáticos escritos por el editor así como por Franz Roh, Schmoll-Eisenwerth y otros. Cabe mencionar folletería, publicidades y algunos catálogos menores de las tres exposiciones que completan la documentación. Las exposiciones no sólo eran exhibidas en la ciudad, en la que se inauguraban las muestras, sino que formaron parte de una gira internacional que abarcó medio mundo desde Estados Unidos hasta Japón. Introdujeron así el concepto 'fotografía subjetiva' en el debate internacional de la época. Por otra parte, desde un comienzo las exposiciones invitaron participantes internacionales, presentándose la 'fotografía subjetiva' como una tendencia internacional. No obstante, el impulso provino de fotógrafos radicados en la República Federal de Alemania, sobre todo en las regiones occidentales y sudoccidentales.

Si nos remontamos a los comienzos de la 'fotografía subjetiva' observamos claramente que las diferentes tendencias aisladas que se manifiestan en una primera etapa convergen todas hacia 1948/49. El impulso inicial provino de **Adolf Lazi**, escultor, fotógrafo artístico y fundador de la Photographische Gesellschaft Stuttgart. Patrocinado por esta última, Lazi organizó la primera exposición de importancia del arte fotográfico alemán de posguerra titulada 'Die Photographie 1948', que abrió sus puertas al público en las instalaciones del Museo Industrial de Stuttgart, parcialmente destruido durante la guerra. A través de sus actividades, Lazi (1884-1955) se convirtió en la personalidad líder entre los fotógrafos alemanes de la generación mayor y muy pronto se vio rodeado por un grupo de jóvenes estudiantes ávidos de aprender. Uno de ellos fue Ludwig Windstosser quien se unió a él en 1946 luego de haber sido liberado como prisionero de guerra. Wolfgang Reisewitz y Peter Keetman que habían concluido recientemente sus estudios de fotografía en la Academia estatal de Fotografía de Bavaria en Munich, se unieron a Lazi en 1948. Los jóvenes conocieron en Lazi a un artista veterano, escultor y fotógrafo experimentado que había estudiado en París con el hijo de Nadar y en el estudio de Benjamín, aún antes de la Primera Guerra Mundial. En los años de 1920 desarrolló varias campañas fotográficas en Nápoles y en Roma y finalmente, una vez recibido de maestro en fotografía de retratos y publicidad industrial y comercial, se radicó en 1929 en Stuttgart en una importante mansión llevando un comfortable tren de vida. En 1932, la residencia fue remodelada de acuerdo a las instrucciones de Lazi. Bajo sus órdenes se transformó

en un elegante edificio, prototipo del nuevo estilo arquitectónico conocido como 'Neues Bauen'. Dotado de habilidades de psicólogo y actor, le gustaba asumir diferentes roles, transformándose ya en un sabio asiático, un genio del renacimiento o un "antiguo maestro" de la época de Durero. Los objetos que fotografiaba como artista comercial tenían la nitidez, definición y exactitud de detalle propias del 'nuevo funcionalismo' y de la obra de un Renger Patzsch. Es posible que su magnetismo personal proviniera de esa personalidad peculiarmente compleja que lo distinguía. Nuestra exposición presenta cuatro de sus fotografías, la primera de la cual es un retrato del distinguido pintor Willi Baumeister de 1947 (foto 1). Lazi había construido una reposera en la que sus modelos debían sentarse y cuyo diseño permitía adoptar una posición en la que la cabeza reposaba cómodamente. Lazi ubicaba su cámara a una altura superior que le permitía enfocar directamente al modelo en tanto que la iluminación provenía de diferentes lámparas direccionables. En la fotografía expuesta, Baumeister mira fijamente el objetivo, gesto que se ve agudizado por la mirada a través de los lentes. Su mano alzada sostiene un lápiz y está ligeramente apoyada contra la sien en gesto pensativo, lo que le confiere el carácter de un atributo del artista. Durante esos años, Baumeister sólo permitió la publicación de retratos suyos hechos por Adolf Lazi, tal era el aprecio que sentía por su arte, del cual él mismo entendía mucho. (Antes de que los nazis le prohibieran ejercer la docencia, Baumeister se había desempeñado como profesor en la Academia de Arte Städel en Frankfurt en donde había instalado un taller de fotografía que servía de complemento para las clases; Marta Hoepffner recibió allí su entrenamiento básico). El autorretrato de Lazi data aproximadamente de 1950 (foto 2) y lo muestra posando a la manera de un 'viejo maestro' con sus manos descansando sobre la mesa, un lápiz en la mano derecha. Las manos forman la base de la composición que se inscribe en la tradición retratista de Durero y Holbein. La cabeza con los ojos pensativos está ligeramente corrida hacia un costado lo que permite resaltar la nariz característicamente arqueada. La cabeza de fino contorno y la frente alta que asoma debajo de la boina transmiten la impresión de un artista de fuerte personalidad. Finalmente, 'Gotas y reflejo' (foto 3) de 1947/48, fotografía definida por Lazi explícitamente como "estudio", indica la tendencia hacia la 'fotografía subjetiva' y sus cuadros estructurales. Los jurados convencionales de las exposiciones tildaron a estas fotografías de 'inservibles' e 'inmostrables' a pesar de que la Bauhaus y los maestros de la cámara experimental de la época entre las dos guerras ya habían preparado el terreno para estas fotografías. Resulta comprensible, entonces, la atracción que ejerció Lazi sobre los fotógrafos más jóvenes, confrontados después de la guerra por primera vez con estas fotografías. 'Carpas' de 1950/51 (foto 4), que se presentó en la primera exposición de 'fotografía subjetiva' en la Academia de Arte de Saarbrücken, representaba al viejo maestro de naturalezas muertas técnicamente precisas con un cierto halo pintoresco. Es interesante notar que esta fotografía fue realizada en el marco de un trabajo encargado a Lazi por la empresa de refrigeradores Bauknecht para una publicidad. El 'ojo artístico' de Lazi captó el objeto en el sentido de una naturaleza muerta plástica, conformada por la luz direccionada que registra en forma óptica los elementos plásticos y gráficos y la atmósfera generada por el agua congelada y el aire frío circundante. Cuando Steinert organizó en 1951 la primera exposición 'subjektive fotografie', situó a Lazi, cuyo trabajo conoció en 1948 a través del grupo 'fotoform', entre los representantes de la generación de fotógrafos mayores que habían sentado nuevos parámetros.

En esa misma categoría se inscribe el trabajo de **Carl Strüwe** (1898-1988), pionero de la microfotografía radicado en Bielefeld. También Strüwe pertenecía a la generación de fotógrafos mayores que habían aprendido su oficio antes de la Primera Guerra Mundial y alcanzado la madurez profesional en la década de 1920. Strüwe, de profesión dibujante de diseño industrial, influenciado por la obra de Karl Blossfeldt *Urformen*

der Kunst (segunda edición Berlín 1959) se había dedicado paralelamente a la obra de Oskar Prochnow *Formenkunst der Natur* (Berlín 1934) a la reproducción fotográfica de manifestaciones microscópicas entre seres vivos inferiores (rara vez plantas como los autores anteriormente mencionados), para la cual desarrolló un elaborado proceso tecnológico que involucraba el uso de combinaciones de microscopio y cámaras especialmente construidas. A partir de 1930, y fascinado por la naturaleza abstracta de los microdetalles fotografiados en enormes ampliaciones, comenzó a elaborar una especie muy particular de fotografía artística, partiendo de la formulación de composiciones abstractas (utilizando en algunos casos montajes, copias de negativo y superposiciones de elementos pictóricos contrastivos). Estas macrofotografías, artísticamente fascinantes, revelan antagonismos elementales de formas naturales en una gran variedad de microestructuras de gran atractivo gráfico. Otto Steinert invitó a Strüwe a presentarse en la primera exposición 'subjektive fotografie' de 1951 con algunas de sus obras más características. (Actualmente las obras integran la Colección Fotográfica del Museo Folkwang en la ciudad de Essen, en tanto que la mayor parte de la obra de Strüwe —el artista murió en 1988 a la edad de 90 años— se encuentra en la Bielefeld Kunsthalle). Nuestra exposición presenta dos de las microfotografías de Strüwe (fotos 5 y 6), siendo una la escama de una mariposa y la otra los pelos de una ortiga, concebidas éstas —como decía el propio Strüwe en forma algo patética— como una suerte de 'símbolo primordial de defensa'.

Marta Hoepffner (1912 -)

Marta Hoepffner es considerablemente menor que Lazi y Strüwe y una representante de la generación de fotógrafos alemanes vanguardistas de posguerra. La ubicamos aquí en tercer lugar porque su trabajo artístico y experimental se inicia antes de la Segunda Guerra Mundial. Tal como ya se mencionara comenzó a estudiar con Willi Baumeister en la Academia Städelsches Institut en Frankfurt (1929-1933). Con sus fotogramas producidos entre 1937 y 1940 y sus 'Formas abstractas en la arena' y 'Formas abstractas en la corteza del plátano' (fotos 7 y 8, 1938) establece un nexo entre los fotógrafos experimentales de la primera época de este medio (1919-1933) y el nuevo comienzo después de 1945. Con los subtítulos de sus fotogramas, dedicatorias a Strawinsky, Manuel de Falla y Kandinsky, establece el nexo cultural con el Modernismo Clásico en una época que por el dictado de Hitler condenó a precisamente estos artistas modernos (fueran compositores o pintores) como 'degenerados'. Como ejemplo de la obra de Marta Hoepffner la presente exposición muestra un fotograma titulado 'Pájaro de Fuego', un "Hommage à Manuel de Falla" de 1937 (foto 9). Se diferencia de otros fotogramas (por ejemplo de Moholy-Nagy, Raoul Hausmann o más tarde Steinert) en que los elementos pictóricos no son "objets trouvés" sino preformados sobre gasa y papel transparente. De esta manera, sus composiciones se asimilan en su efecto a hojas gráficas. Su 'Autorretrato en el espejo' (foto 12, 1941) es un montaje de dos fotografías de la artista al que también se integra su retrato pintado en el fondo, con lo que se aprecian tres versiones de su retrato en una misma combinación. La naturaleza muerta 'Composición con botellas' (foto 10, 1945) es un buen ejemplo de una composición a partir de los objetos más sencillos con contrastes en negros y blancos fuertemente rítmicos. La fotografía traduce visiblemente las clases de pintura de Willi Baumeister. No hemos tenido en cuenta los desnudos solarizados de Marta Hoepffner y sus posteriores experimentos con luz cromática polarizada, por cuanto sólo sus primeros trabajos guardan relación con el tema de nuestra exposición. Otto Steinert presentó algunos de sus trabajos en su primera exposición 'subjektive fotografie' de 1951.

Herbert List

A pesar de que Herbert List (1903-1975) sólo estuvo brevemente asociado con el grupo 'fotografía subjetiva' de Steinert, algu-

nos ejemplos de su trabajo fueron presentados en la primera y segunda exposición sobre 'fotografía subjetiva' de 1950 y 1954 y una fotografía fue incluida en el volumen de reproducciones de Steinert titulada 'subjektive fotografie 2' (1955). La fotografía lleva por título 'El largo camino' (foto 13, 1950) y muestra una anciana caminando a lo largo de una pared en pleno sol, en donde la perspectiva destaca el largo y esforzado camino a partir de la profundidad de la imagen. Se trata de una fotografía tomada en Roma, ciudad que List solía visitar como comerciante y viajero mundano, del mismo modo que recorría el resto de Italia y los países mediterráneos. Siendo un hombre de buen pasar, se dedicaba a la fotografía como un pasatiempo artístico. Influenciado por las pinturas de De Chirico, antes de 1933 se dedicó a crear composiciones fotográficas surrealistas. Después de la guerra también recurrió al fotorreportaje tal como se expresa en sus escenas sobre los paisajes urbanos de Munich, destruidos por los bombardeos, y en los primeros años de la revista 'Magnum' alrededor de 1955/56 por ejemplo sobre Málaga, la patria de Picasso. List también fue uno de los representantes pioneros de la fotografía creativa que ejerció una marcada influencia sobre la concepción de 'fotografía subjetiva' de Steinert.

Hermann Claasen

Hermann Claasen (1899-1987) formó parte del mismo grupo. Sus fotografías de la ciudad de Colonia, totalmente en ruinas, y de la primera vida que volvía a asomar en la ciudad de la Catedral, su patria, se hicieron famosas. Una de sus fotografías panorámicas de la primera Procesión del Corpus Christi avanzando por las calles en ruina de la Colonia de 1945 se vio en la primera exposición 'subjektive fotografie' de 1951 y también fue incorporada al volumen asociado de reproducciones. Felizmente fue posible obtener las fotografías del 'Mutilado de guerra en la Hohe Strasse' (foto 15) y de la 'Procesión del Corpus Christi' (foto 14) del legado de Claasen (donación de la viuda). Steinert y la generación joven de fotógrafos en Alemania ubicaban a Claasen entre los 'viejos maestros' del género. La colección de sus principales 'fotografías de ruinas' en el volumen de reproducciones editado por Josef Rick que lleva por título 'Gesang im Feuerofen' ('Música en el horno de fuego') de 1949 es considerado un documento de primer rango como ilustración de la devastación de las ciudades alemanas a consecuencia de la guerra iniciada por Hitler.

No podemos presentar aquí a todos los fotógrafos alemanes de la primera generación que Steinert incluyó, a veces sólo esporádicamente, en sus exposiciones. En particular se trata de Erich Angenendt (1894-1962), Fred Gravenhorst (1896-1977), Kurt Julius (1909-1987) y Liselotte Strelow. Sin seguir una cronología estricta basada en la fecha de nacimiento de los fotógrafos continuaremos el itinerario de nuestra exposición con la obra de uno de los artistas más jóvenes a quien Steinert introdujo en sus dos primeras exposiciones: **Chargesheimer**. Nacido en 1924 en Colonia con el nombre de Karl-Heinz Hargesheimer, comenzó a trabajar creativamente como pintor y escenógrafo, y a partir de 1936 también como fotógrafo de teatro, escultor y fotógrafo experimental en múltiples disciplinas. Entre 1950 y 1955 fue docente de la Escuela Superior de fotografía 'Bikla' de Dusseldorf; más tarde trabajó como periodista gráfico independiente, artista experimental y escenógrafo. Chargesheimer comenzó a incursionar en 1949 en el marco de sus experimentos fotográficos en el diseño libre de imágenes abstractas por efecto de la luz —sin cámara— exponiendo a la luz un film fotosensible sobre celuloide, vidrio o papel. Steinert presentó algunos de estos trabajos tempranos en sus dos primeras exposiciones y también incluyó algunos en volúmenes asociados de reproducciones. Presentamos aquí una de las imágenes abstractas de Chargesheimer titulada 'Juego' (foto 19, 1950), que dio a Wolf Reisewitz a cambio de una de sus imágenes, como ilustración de su trabajo en este género. Como todos los fotógrafos subjetivos, Chargesheimer no se limitó a la composición abstracta no

objetiva. También captó muchas escenas de la vida, de niños y personalidades. Famoso se hizo su retrato duramente contrastado en blanco y negro de Adenauer (foto 16, 1955), un retrato fuertemente 'subjetivo' aunque sumamente característico. De una serie de fotografías de su ciudad natal Colonia de los años 1957-59, reproducidas más tarde en un volumen conteniendo un texto de Heinrich Böll, presentamos en esta exposición dos ejemplos obsequiados a Stefan Moses quien generosamente los donó para la presente exposición: uno muestra la terraza café, ubicada frente a la fachada de la catedral de Colonia, desierta a las 5 de la madrugada (foto 18, 1959), y el otro a la catedral de noche vista desde la ciudad de Deutz, ubicada sobre la otra orilla del Rin (foto 17, aprox. 1950). Reisewitz y Keetman visitaron a Chargesheimer cuando el grupo 'fotoform' expuso en 1950 en Colonia (foto A). En ocasión de esta visita, Reisewitz obtuvo una fotografía de Keetman en la que éste aparece sentado en la sombra entre cuadros y estructuras de plástico, mientras que su prótesis cuelga de una viga. Casi una escenografía surrealista.

Los dos próximos fotógrafos, **Helmut Lederer** y **Heinz Hajek-Halke**, nos acercan aún más a la esfera de la 'fotografía subjetiva'. Ambos estuvieron masivamente representados en las exposiciones de Steinert. Hajek-Halke incluso se unió al grupo 'fotoform', la elite precursora de la 'fotografía subjetiva'. - **Helmut Lederer** nació en 1919 en Eger, Bohemia, cursó estudios en Praga y estudió escultura en la Academia de Viena y en Florencia, además de fotografía. En 1947 se afincó en Erlangen y sus trabajos fotográficos adquirieron prontamente renombre. Steinert tomó conocimiento de las fotografías de Lederer a través del arquitecto Werner Schäfer de Erlangen y su antiguo profesor de historia del arte J. A. Schmoll-Eisenwerth (Universidad Tecnológica de Darmstadt / Academia de Arte de Saarbrücken); y lo invitó a participar de las 3 exposiciones de fotografía subjetiva (1951/1958). En esta exposición recogemos cuatro ejemplos distintivos: de la primera exposición la fotografía 'Retrato de una señora mayor' (foto 20, 1948), una fotografía estrictamente formal de una anciana sentada en un sofá estilo Biedermeier y el fotograma 'Arañas' que llamó la atención por el dibujo 'gráfico' de las patas de una araña y su sombra en una figuración equilibrada sobre superficie clara (foto 22, 1950). En la segunda exposición despertó admiración la toma instantánea de Lederer del bailarín Harald Kreuzberg en pleno movimiento. Los brazos y piernas intencionalmente difusos ayudan a expresar la fuerza del gesto y la expresión del bailarín que se proyecta en el rostro con los ojos muy abiertos y la boca igualmente abierta (foto 21, 1952). De la tercera exposición de Steinert elegimos la fotografía de Lederer titulada "Le gardien" (foto 23, 1955), que muestra la silueta de espaldas de un guardia de seguridad durante su ronda. El guardia ha dejado su lámpara apoyada en el piso mientras controla el mecanismo de cierre de una cerca. La cerca misma con sus rectángulos distribuidos sincópicamente que se asemejan a viejas marcas de notas musicales (juntas de un uso anterior de los tablonés), configura un dibujo en la superficie que inadvertidamente atrae la mirada. Lederer, cuyos volúmenes de reproducciones sobre los trabajos del escultor italiano Marino Marini, la documenta III, Méjico, el escultor francés Henri Laurens así como sus propias 'novelas lumínicas' (todas creadas entre 1961 y 1970 y basadas en efectos de contrastes blancos y negros), tenía un estilo muy afín al grupo 'fotoform' al que, sin embargo, no pudo integrarse porque antes sobrevino la disolución del grupo.

El término 'fotoform', que será tema de la siguiente sección, también se relaciona de manera más concreta aún con el trabajo de **Heinz Hajek-Halke**, nacido en 1898 en Berlín y, por lo tanto, un representante de la generación de Claasen y Strüwe. Luego de pasar su infancia en Argentina, Hajek-Halke estudió pintura en Berlín y revistió en las filas del ejército durante la Primera Guerra Mundial antes de poder continuar con su estudio

de arte. A partir de 1924 se dedicó a la fotografía como periodista gráfico y en 1927 comenzó a trabajar sobre montajes; en 1937 con fotogramas que después de 1945 desembocaron en animaciones. En 1933 abandonó, por motivos políticos, Berlín y se radicó junto al lago de Constanza donde conoció a Toni Schneiders y Peter Keetman. Ambos se incorporaron en 1949 al grupo de fotógrafos vanguardistas 'fotoform' en torno a Wolfgang Reisewitz y Otto Steinert. Mayor que estos dos e internacionalmente reconocido como fotógrafo experimental, Hajek-Halke se unió a 'fotoform' en 1950 convirtiéndose en el último miembro alemán del grupo y al mismo tiempo también en el 'senior' del grupo. Participó de las exposiciones de Steinert sobre 'fotografía subjetiva' tanto con montajes surrealistas ('Difamación', 'Patria de los marineros') de los que aquí no podemos mostrar ningún ejemplo, como así también con animaciones abstractas surrealistas. De esta producción presentamos ejemplos muy variados, entre ellos algunas copias únicas (fotos 29 y 30). Hajek-Halke usó esta forma de 'pintura' producida por la descomposición química de un film fotosensible –similar a la técnica de Chargesheimer- para crear poesía pura que tal como se ve en 'Iniciación' (foto 29), era al mismo tiempo refinada, delicada, cultivada e ideográfica. Obsequió este trabajo a Franz Roh, literalmente el pionero de la 'fotografía experimental' y él mismo un creador de sofisticados fotomontajes y collages. Muy pocos de los trabajos ideográficos de Hajek-Halke tienen fecha, pero se sabe que la mayoría datan de entre 1949 y 1968. Entre los trabajos expuestos cabe destacar 'Abrazo' –título asociativo- (foto 25), un notable montaje de fotografías de estructuras de alambre en rotación que a partir de 1945 ejecuta el mismo artista del mismo modo que Chargesheimer también. Otro 'montaje de alambre' representa la fotografía 'Estación Stratos' (foto 27), la visión de una estación aeroespacial. Poéticamente fascinantes son las fotografías 'Arpa eólica' (foto 24), 'Cementerio de peces' (foto 26) –esta última una naturaleza muerta compuesta de un arreglo de espinas sobre un espejo- y 'Génesis de un cuento de hadas' (foto 28), que al haber sido presentada en la exposición 'subjektive fotografie 3', necesariamente tuvo que ser producida antes de 1958. En 1955, a la edad de 57, Hajek-Halke fue designado profesor de fotografía en la Academia de Artes Plásticas en Berlín Occidental. Luego de haberse convertido automáticamente en un miembro de la Asociación de Fotógrafos Alemanes en razón de la absorción del grupo 'fotoform', al que pertenecía, fue distinguido en 1978 con la medalla David Octavio Hill, un tributo tardío a un pionero de la segunda ola de la fotografía experimental de Alemania, habiendo sido inducida la primera ola por los fotógrafos de la Bauhaus. Dado que Hajek-Halke se unió a 'fotoform', cuyos otros miembros en promedio tenían entre 15 a 20 años menos que él, representó un lazo entre los 'viejos maestros' de 1950 y los jóvenes impetuosos del nuevo movimiento fotográfico que presentaremos en la próxima sección. Su retrato (foto 74, 1951), hecho por su amigo de 'fotoform' Toni Schneiders, será presentado junto con los trabajos de éste.

II

El grupo vanguardista 'fotoform' 1949-1958

Wolfgang Reisewitz

Peter Keetman

Siegfried Lauterwasser

Tony Schneiders

Ludwig Windstosser

Otto Steiner

Al haber introducido a Heinz Hajek-Halke en el capítulo anterior, en esta sección nos resta presentar a los seis jóvenes iracundos (*angry young men*) que originalmente integraron el grupo 'fotoform', todos los cuales pertenecían a la misma generación. Además del fundador del grupo, Wolfgang Reisewitz, son éstos Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders, Ludwig Windstosser y Otto Steiner, quien pronto se convertiría en el vocero del grupo. La génesis de este grupo que adquiriría considerable importancia en los anales de la fotografía de posguerra en la República Federal de Alemania, ha sido reseñada en más de una oportunidad. Sin embargo, tal como ocurre a menudo cuando se elabora un fenómeno cuya importancia recién se comprende con posterioridad, los intentos por recapitular su breve historia estuvieron acompañados por discusiones, contradicciones y controversias. En tanto que la historia de 'fotoform' obviamente puede ser narrada desde diferentes ángulos, su devenir es relativamente simple. A continuación intentaremos resumir de manera objetiva las etapas que llevaron a la fundación de 'fotoform'.

En 1947/48, Peter Keetman (nacido en 1916) y Wolfgang Reisewitz (nacido en 1917) -ambos profesionales cursaron sus estudios de fotografía antes de la Segunda Guerra mundial- se presentaron en la Academia Estatal de Fotografía de Baviera para inscribirse en un curso de maestría. El director de la Academia era por entonces Franz Grainer, ex fotógrafo en la corte del rey de Baviera y representante de la 'fotografía pictórica' que había florecido antes de la Primera Guerra Mundial. Una vez obtenida la maestría, Reisewitz propuso a un pequeño círculo de amigos, al que también pertenecía Keetman, visitar en Stuttgart a Adolf Lazi, admirado como fotógrafo y docente. Los seis amigos llegaron a Stuttgart una madrugada de la primavera de 1948. Lazi los llevó esa misma mañana a su estudio, ubicado en su casa particular construida en estilo moderno. Allí, los fotógrafos tuvieron la oportunidad de admirar los diferentes trabajos del maestro: retratos, naturalezas muertas y arte comercial. Sin embargo, lo que más los impresionó fue la genial personalidad del 'viejo mago' Lazi. La visita quedó documentada en una foto tomada por Franz Lazi, un hijo del maestro (foto B). En la foto, Adolf Lazi aparece en primer plano a la izquierda, Reisewitz a la derecha, y en segundo plano en el centro, con cabello oscuro, Keetman. Nuevamente la iniciativa partió de Reisewitz. Propuso que volvieran a estudiar con Lazi. Luego de cierto titubeo Keetman accedió. Lazi aceptó a los dos jóvenes fotógrafos que habían llegado con tanto entusiasmo en calidad de 'estudiantes avanzados'. Durante un período de varios meses los familiarizó con sus teorías, técnicas y 'trucos' prácticos, además de impartirles su pedagogía artística. Les exigió para cada trabajo fotográfico un bosquejo sobre la composición, un dibujo manual que podía ser un primer borrador sin mayor detalle, pero que debía reflejar con exactitud las medidas, la luz y las sombras. Algunos pocos de estos bosquejos se han conservado. La foto C es una reproducción de una instantánea de Keetman tomada en el verano de 1948, que muestra a Adolf Lazi, el 'gran actor y comediante' subido a una escalera en su estudio haciendo las veces de 'hombre atrapando una mosca'. Lazi imita los movimientos y gestos en preparación para una acción menor pero significativa de 'captar el momento auspicioso'. Naturalmente, Keetman también estaba interesado en la foto por la interesante interacción de luces y sombras en la pared del estudio. Otra

fotografía con carácter documental, tomada por Keetman, es el retrato de su 'compañero de estudio' Wolfgang Reisewitz (foto D). La fotografía fue tomada en cumplimiento de una consigna impartida por Lazi: la imagen debía representar a un joven fotógrafo con cámara de placa y un afiche de la exposición 'Die Photographie 1948' que Lazi había presentado en Stuttgart. En la fotografía, Reisewitz aparece con la cabeza apoyada sobre la mano mirando fijamente a la cámara. En la mano derecha sostiene -igual que Lazi en su autorretrato (foto 2)- un lápiz; completan la composición una serie de bocetos. A pesar de que esta fotografía parece emular el estilo de Lazi, en el dorso de la misma hay una anotación hecha por el propio Lazi: 'esto no está bien - la distribución entre aparato y afiche es inadecuada-L.5.XI.48'. Se trata de una crítica clara y dura y una invitación a repetir el intento. Un último testimonio de su breve período junto a Lazi es la fotografía hecha por Reisewitz de Keetman en el jardín de la residencia de Lazi (foto E). Se trata de una cuidadosa composición en la que el joven fotógrafo Keetman, que perdió su pierna izquierda en la guerra, aparece sentado en una banqueta, la cabeza inclinada sobre su rodilla derecha, mientras que sus manos sostienen las muletas en las que se apoya. Debajo de la mano izquierda se ve la pierna izquierda vacía del pantalón. La figura encorvada en configuración triangular resalta contra el muro de ladrillos del que se desprende parte del revoque. Una imagen de la juventud de posguerra en Alemania, expresión de desolación y dolor. Sin embargo, el observador percibe que se trata de una pose 'artificial' y ligeramente patética, similar a la fotografía de Hodler 'cansado de la vida'.

El afiche que anuncia la exposición 'Die Photographie 1948' indica que Reisewitz y Keetman estudiaban con Lazi en momentos en que éste organizaba la primera exposición importante de fotografía en Alemania Occidental. Esta histórica exposición de fotografía contemporánea introdujo un nuevo estilo de presentación que tendría marcada influencia sobre las subsiguientes exposiciones 'fotoform' y 'subjektive fotografie'. Tres fotos documentales anticipan la inminente creación de 'fotoform'. La primera es una fotografía tomada por Keetman (foto F) mostrando la distribución, los cubículos y las vitrinas en el patio del Museo Industrial de Stuttgart fuertemente dañado por la guerra. La segunda es una fotografía de Siegfried Lauterwasser, cuyo trabajo fue presentado junto con los estudiantes de Lazi, de la sección en la que estaban colgadas sus propias fotografías (foto G). Entre ellas se reconoce la fotografía 'Pescadores del lago de Constanza remendando redes' (foto 50). La tercera es una fotografía tomada por un reportero gráfico anónimo que muestra a Lazi parado delante de una de sus propias fotografías respondiendo preguntas de los visitantes (foto H). El mismo reportero tomó una fotografía de Keetman (en primer plano) y Reisewitz (a la derecha) frente a un trabajo de Keetman que retrata a Reisewitz cuando ambos eran estudiantes avanzados de Lazi. Estas fotografías documentales proveen la evidencia de que algunos de los futuros fotógrafos de 'fotoform', en particular Reisewitz, Keetman, Lauterwasser y Windstosser, ya se conocían al momento de realizarse en 1948 en Stuttgart la exposición de Lazi. Reisewitz incluso ayudó a Lazi activamente en la organización del evento.

Wolfgang Reisewitz

Completó sus estudios avanzados con Lazi en la primavera de 1949 y regresó a Neustadt (Renania-Palatinado) para trabajar en el negocio de fotografía del padre. La administración de la Zona de Ocupación Francesa tenía proyectado celebrar en Neustadt una serie de ferias comerciales. La primera de estas ferias se realizó en 1948 proyectándose una segunda feria más grande en 1949 en cuyo marco debía celebrarse también una exposición fotográfica. La organización de esta exposición fue encomendada a Wolfgang Reisewitz. Como era habitual, se debió consultar a los representantes del oficio de fotógrafos y sus correspondientes agrupaciones profesionales. Reisewitz entró en conflicto con el jurado designado para la exposición. A

su juicio, el jurado había rechazado fotografías especialmente buenas, artísticamente interesantes, además de todas aquellas otras de carácter experimental. Entre éstas figuraban sus propios trabajos y los de muchos de sus amigos, entre ellos los de Keetman, así como las de otros fotógrafos muy aclamados en la muestra de Stuttgart del año anterior, por ejemplo Marta Hoepffner.

Del proyecto de Neustadt participaron también **Toni Schneiders**, radicado junto al lago de Constanza, y **Otto Steinert** de Saarbrücken. Steinert, quien había inaugurado las clases de fotografía en la Escuela Superior de Artes y Oficios en Saarbrücken y que tenía en su haber una serie de exitosas exposiciones, algunas de las cuales había organizado en colaboración con sus alumnos en Saarbrücken (otoño 1948) y París (1949), ya era una figura conocida. (Fue presumiblemente la administración francesa en Saarbrücken y Maguncia la que lo recomendó). Reisewitz logró que las fotos rechazadas en Neustadt se mostraran por separado y así surgió la idea de que los involucrados se constituyeran en comunidad de intereses siguiendo el patrón aplicado en sucesivas oportunidades a partir del siglo XIX y que derivó en fracturas y desprendimientos de la corriente artística principal. Reisewitz invitó a los jóvenes fotógrafos rechazados en Neustadt a constituirse como grupo, a fin de poder representar mejor sus objetivos en futuras exposiciones. Se trataba de imponer nuevas perspectivas frente a los viejos parámetros en la forma de evaluar la producción fotográfica. En ese sentido Reisewitz tomó contacto por escrito con Keetman, Windstosser, Lauterwasser, Schneiders y Steinert. El grupo se constituyó sin mayor trámite y Reisewitz fue su iniciador y primer 'gerente'. A comienzos de otoño de 1949, el grupo se reunió en la casa de Windstosser en Stuttgart en una sesión constituyente, destinada a clarificar programa, nombre del grupo y posibles exposiciones. La idea de llamar al grupo 'fotoform' surgió aún antes de esta sesión y fue una idea de Steinert como expresión sintética de los objetivos artísticos del grupo y su predilección por la forma fotográfica más que por el contenido. A pedido de Steinert discutimos el tema en Saarbrücken antes de que él viajara para asistir al encuentro en Stuttgart. También a mí me pareció acertado el nombre 'fotoform' y ciertamente mejor que cualquier nombre neutral tal como 'Los seis' —emulando 'Les Quinze' (los quince), un grupo de fotógrafos vanguardistas franceses que tenía como vocero a Masclat— alternativa que también se consideró. El nombre 'Los seis' era problemático porque no le permitía al grupo expandirse. Por otra parte no hacía referencia clara a la forma. Steinert llegó a Stuttgart, convencido ya de que el grupo debía llamarse 'fotoform', pero —según recuerda Keetman— haciendo gala de su diplomacia invitó primero a los otros cinco miembros del grupo a manifestar sus ideas y propuestas. Fue el último en presentar su propia propuesta que los otros finalmente aceptaron, aunque con diferente grado de entusiasmo.

Ya constituido con el nombre 'fotoform', el grupo se convirtió en un factor de peso en la escena fotográfica. No tardaron en invitar a diversos fotógrafos a presentarse con sus trabajos en exposiciones de 'fotoform', la primera de la cual se celebró en Milán en otoño de 1949. Esta primera exposición fue seguida por otra organizada por Schmoll-Eisenwerth para el Amerikahaus de Darmstadt en ocasión de celebrarse el festival de verano de 1950 en esa ciudad, evento que fue inaugurado con un discurso de Franz Roh. El éxito definitivo sobrevino cuando gracias a los esfuerzos de Reisewitz y L. Fritz Gruber el grupo fue invitado a exponer en 1950 en Colonia durante la primera exposición Photokina, a pesar de la protesta de los fotógrafos profesionales. Alojado en un amplio pabellón de la feria, el grupo habría de tener el impacto de una 'bomba atómica en el basural de la restante fotografía alemana' como escribiría el crítico Robert D'Hooghe en el diario Frankfurter Allgemeine Zeitung. Más adelante se le tomaría a mal haber utilizado el vocablo 'bomba atómica'. Sin embargo, D'Hooghe simplemente quiso reflejar la fuerza explosiva que se percibía en la confrontación entre 'fotoform' y las muestras fotográficas tradicionales.

Las fotos tomadas por los periodistas que asistieron a la exposición documentan la espaciosa distribución (foto J) que recuerda la exposición 'Die Photographie 1948' de Lazi en Stuttgart y la vista de la sección dedicada a las fotografías de Steinert (foto K), entre ellas dos de sus primeros fotogramas, ubicados directamente debajo del nombre 'fotoform'. El tercer documento (foto L) muestra a Reisewitz (derecha) y Keetman en la exposición, enfrascados en una conversación.

Del mismo modo que las sillas tubulares de acero cromado seguían la tradición de los muebles de estilo Bauhaus, las fotografías de 'fotoform' seguían la tradición de la fotografía Bauhaus. Ambos fenómenos caracterizan la situación en la República Federal de Alemania alrededor de 1950, en la que se inscribe también el estilo post-Bauhaus de la arquitectura en la parte occidental de Alemania de esa época. Luego del éxito obtenido en la exposición de Colonia, el grupo 'fotoform' recibió numerosas invitaciones. Entre julio y noviembre de 1950 expuso en Austria (Innsbruck, Salzburgo, Klagenfurt, Viena) en Lucerna, Amberes, Eindhoven y Londres, y en abril de 1951 en Milán. Actuaba como la representación de la nueva fotografía alemana en el exterior. El grupo 'fotoform' no poseía un programa ni publicó ningún manifiesto. Fue creado como comunidad de intereses de jóvenes fotógrafos interesados en exponer sus trabajos y que ya no estaban dispuestos a someterse al juicio de los jurados tradicionales. En cambio practicaban la crítica en su propio círculo. Antes de cada exposición, los trabajos previstos por los seis integrantes circulaban entre todos los demás colegas y cada uno podía anotar su juicio en el reverso. Una de estas fotografías de Peter Keetman, probablemente del año 1950 —una composición con pinceles— (foto M) lleva en el dorso la siguiente inscripción leída desde arriba hacia abajo:

"fotoform – W (=Windstosser)

(¡genial!)

fotoform – L (=Lauterwasser)

Los pinceles grandes no están adecuadamente integrados en la imagen

St. (=Steinert)

Estoy de acuerdo. R (=Reisewitz)

Izquierda: muy oblicuo."

(sello de Peter Keetman)

Solo falta el comentario de Toni Schneiders que probablemente se encontraba de viaje. Keetman retiró la fotografía luego de la crítica de Steinert y Reisewitz, a pesar que de dos miembros del grupo se expresaron a favor de la foto, pero sin llegar a conformar la mayoría.

La siguiente presentación de 'fotoform' en un marco internacional de importancia tuvo lugar en la primera exposición 'subjektive fotografie' de Otto Steinert en el verano de 1951 en la ciudad de Saarbrücken. También en esa oportunidad el grupo llamó la atención y existía consenso en que bien podía compararse con estándares internacionales. El tomo ilustrado publicado por Steinert en 1952 'subjektive fotografie' contenía una selección de trabajos de la exposición de Saarbrücken, pero ya sin hacer referencia a naciones, grupos y escuelas en particular. No obstante 'fotoform' se presentó con una serie de exposiciones propias y contabilizó un nuevo éxito en Colonia con la muestra especial 'fotoform', exhibida durante la Photokina 1951. Esta vez, las paredes estaban pintadas de un negro azabache en fuerte contraste con el passepartout blanco de las fotografías con marco. También el título de la muestra, 'fotoform' se destacaba en letras blancas (foto N). Inconscientemente, el negro representaba también de luto, ya que ésa sería la última muestra de importancia del grupo. Una foto grupal de cinco de sus miembros (Archivo Lauterwasser, foto O) muestra una de las últimas reuniones. Significativamente ya está ausente el iniciador del proyecto: Reisewitz. De izquierda a derecha se ve a : Keetman, Lauterwasser, Schneiders (sentado vestido con

un pullover claro), parado Windstosser y sentado a la derecha Steinert, que evidentemente accionó el disparador automático de la cámara de Lauterwasser. Lauterwasser sostiene una pieza de decoración de la exposición, el torso de un maniquí de tela metálica, un accesorio de moda de la época, ubicado a modo de "signet" en el zócalo de la sala central. La ausencia de Reisewitz da cuenta de las divergencias que por esa época fueron surgiendo entre él y Steinert (así como el resto del grupo), que en última instancia no solo era producto de las diferencias de carácter de los dos integrantes, ambos fotógrafos experimentales y organizadores a la vez, sino también del hecho de que Steinert reivindicara la conducción del grupo y que sus actividades iban mucho más allá del limitado grupo. Por ese entonces la primera de sus exposiciones con el título "subjektive fotografie" resultó ser un éxito resonante que incluso llegó a competir con la propia Photokina. Por su parte, Steinert seguía desarrollando planes con aspiraciones internacionales. Cuando en 1957 Steinert negoció con la Sociedad de Fotógrafos Alemanes (GDL), cuya postura convencional, entre otras causas, había llevado a la creación de 'fotoform' en 1949, un acuerdo a resultas del cual todo el grupo debía ingresar a la GDL y disolverse, Reisewitz expresó su desacuerdo y se produjo la ruptura definitiva. Finalmente Steinert, Keetman, Schneiders y Hajek-Halke, quien se había incorporado a 'fotoform' en 1951, ingresaron a la GDL, y la trayectoria de 'fotoform' encontró un abrupto final. Lauterwasser y Windstosser estaban demasiado absorbidos por su trabajo como para seguir avanzando en temas experimentales y exposiciones.

Sin duda el final de 'fotoform' comenzó a anunciarse cuando Steinert en sus proyectos de exposiciones internacionales con el título 'subjektive fotografie' encontró un radio de acción más grande y sus contactos internacionales empezaron a cobrar mayor intensidad. Las exposiciones 'subjektive fotografie 2' (1954/55) y 'subjektive fotografie 3' (1958) ya no preveían secciones dedicadas a grupos en particular. Incluso 'fotoform' desapareció en 1954 de esta panorámica internacional. Solo se invitaba a personalidades destacadas de la vanguardia internacional. Con ello también quedaban descartadas las autoevaluaciones de los miembros de 'fotoform'. En la práctica, el grupo no hizo más que vegetar pasivamente entre 1954 y 1957. No obstante, su impulso inicial fue extremadamente eficaz. En última instancia la campaña de 'fotografía subjetiva' lanzada por Steinert surgió de sus raíces y en el jurado interno de 'fotoform' se cristalizaron los criterios que servirían de parámetro para evaluar las imágenes fotográficas. La clase de fotografía de Steinert en Saarbrücken era el segundo pilar de la campaña. Steinert ocupó el lugar que dejó vacante Adolf Lazi, fallecido en 1955, como el más destacado maestro de la fotografía en Alemania Occidental. En su pedagogía aplicaba con bastante rigor los criterios que a su juicio definían a la buena fotografía y a la composición adecuada. También constituyeron la base de su selección de fotografías internacionales para sus exposiciones. Después de la escuela de Lazi, creada por Lazi institucionalmente en 1951, pero que en la práctica existía desde hacía mucho tiempo en forma de seminarios privados y entre cuyos alumnos figuraron Reisewitz y Keetman, y con anterioridad también Windstosser, 'fotoform' fue una importante etapa en el camino hacia la 'fotografía subjetiva'.

Cuando en 1951 el grupo 'fotoform' aceptó la incorporación de Hajek-Halke, el grupo se encontraba en la cima de su esplendor. Esta época de esplendor del grupo fue breve y duró apenas tres o cuatro años: 1949-1952/53. (La declinación insumió el mismo tiempo). El mismo año en el que se incorporó Hajek-Halke también lo hizo el sueco Christer Christian. Fue Steinert quien lo invitó a sumarse al grupo, lo que da muestras de que Steinert tenía la intención de seguir desarrollando 'fotoform'. Sin embargo, era necesario definir si el grupo debía adquirir un carácter internacional. El éxito de 'subjektive fotografie' del verano de

1951 finalmente convenció a Steinert de que el pequeño grupo no era el instrumento adecuado para avanzar hacia conexiones más importantes.

Cinco grandes maestros de la fotografía del grupo 'fotoform'

Al no haber podido obtener una fotografía original de **Wolfgang Reisewitz** (solo las reproducciones A y E), debemos contentarnos con hacer referencia a su rol como fundador del grupo en 1949 y a su papel de primer 'gerente'. También es dable señalar que estuvo representado en todas las exposiciones del grupo 'fotoform' hasta 1952 con diferentes trabajos experimentales (sobre todo montajes). En la sección anterior incluimos, asimismo, algunos de sus retratos documentales (fotos B, D,I,L). En 1963 Reisewitz asumió el cargo de docente de fotografía en el Instituto Superior Técnico de Maguncia, y en 1973 fue nombrado titular de esa cátedra. Su labor se destacó por iniciativas de reforma de la estructura universitaria y la renovación de la asignatura fotografía.

Franz Roh, profundo conocedor de la fotografía experimental, que desde la literatura había bregado ya durante la década de 1920 por el reconocimiento artístico de la fotografía, tomó contacto con Steinert a través de Schmoll-Eisenwerth y ofreció su activa colaboración a los integrantes de 'fotoform' y a la campaña 'fotografía subjetiva'. Entre los seis 'fotoformistas' apreciaba en particular a **Peter Keetman**. A su juicio, sus trabajos traducían rigor formal, consecuencia y poder persuasivo tanto en sus fotografías objetivas que destilaban fuerza visionaria como 'Gotas brillantes' (foto 34) o también la serie 'Luces pendulares' (fotos 35-38). Ubicaba a Steinert en segundo lugar y a cierta distancia a los restantes miembros del grupo. Más tarde declaró sentirse atraído en particular por los trabajos experimentales de Hajek-Halke.

Peter Keetman nació en Wuppertal-Elberfeld en 1916, a la edad de diecinueve años ingresó a la Academia estatal de Fotografía de Baviera en Munich y hasta ser llamado a filas trabajó brevemente como fotógrafo industrial. Durante la campaña en el frente ruso 1942/43 tomó la foto de una niña rusa de 13 años (foto 31) en condiciones de contraluz extremadamente desfavorables. Se trata de una foto encantadora, de gran atractivo psicológico y estético, que da claro testimonio del talento de Keetman. Las graves heridas sufridas en el frente que le costaron la pierna izquierda determinaron que recién pudiera volver a ejercer su profesión en 1947. De 1948 data la fotografía 'Manos' (foto 32) de fuerte impacto emocional, producto de las experiencias en los talleres ortopédicos donde se fabricaban las prótesis. Por esa misma época regresó una vez más a la Academia Estatal de Baviera para asistir, igual que Reisewitz, al curso de maestros. Como resultado de sus estudios avanzados —nuevamente junto con Reisewitz— con Lazi en Stuttgart y su participación en la exposición de fotografía organizada por Reisewitz en Neustadt en 1949, ingresó al grupo 'fotoform'. Su retrato, tomado por Otto Steinert (foto P) y los ejemplos 'Formas celulares' (foto 33) y 'Gotas brillantes' (foto 34) datan de 1950, año en el que el grupo festejó su primer gran éxito. Ambas fotografías de Keetman están dedicadas a las formas fuertemente expresivas de las miniestructuras, tratándose en uno de los casos de burbujas de aire en el hielo, en el otro de gotas de aceite, que tienen el efecto de cuerpos cósmicos. No se trata de tomas microscópicas como en el caso de Strüwe (fotos 5,6), sino solo de secciones de un primer plano, pero de similar apariencia. En estos trabajos se traduce un aspecto de la 'fotografía subjetiva'. La otra, que Keetman refinó hasta alcanzar una particular perfección, es el experimento técnico. Con ayuda de instrumentos sencillos, por ejemplo una linterna en un disco de fonógrafo en movimiento, produjo fisiogramas fascinantes de luz pendular en un cuarto oscuro. Una secuencia de estas tomas data de los años

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

