

■ fotografía

fotografía



El secreto de la fotografía. Entrevista con Walker Evans

Walker Evans es un maestro legendario del medio fotográfico, uno de los raros fotógrafos reconocido como uno de los que elevó ese pasatiempo tan difundido, al nivel de arte, de gran arte. Es un hombre secreto, taciturno, con el aspecto difuso de un mago dedicado a su trabajo, entrevistarle puede compararse a entrevistar a una esfinge: hay que proponerle un enigma que le interese. Pero cuando responde, lo que dice, lo mismo que sus fotografías, tiene peso, es enriquecedor y tiende a trascender el tema.

Evans enseña en la Yale School of Art and Architecture. Estimula a los estudiantes cuando es necesario, pero no responde con demasiado placer a las preguntas que vienen desde otra parte. En ocasión de la magnífica exposición de su obra, que puede verse en el Museo de Arte Moderno, pudimos hablarle; esta exposición se acompaña de la publicación, hecha por el mismo Museo, de un nuevo e importante libro de sus fotografías. El Museo tiene intención de reeditar el célebre libro: «American Photographs», publicado por primera vez en 1938.

«Lo esencial acontece tranquilamente en un relámpago del espíritu, y con una máquina. (...) El secreto de la fotografía: la cámara asume el carácter y la personalidad del que la usa».

LESLIE KATZ: Sr. Evans, ¿usted conoce el proceso de una grabación?

WALKER EVANS: ¿Si lo conozco? Sé todo sobre este aparato infernal. Uno habla y registra todo el parloteo intrascendente, ilógico, un material totalmente confuso. Le jugaría una mala pasada hasta al propio Bernard Shaw, o Samuel Johnson y hasta Sócrates. Bueno, está bien, pero usted me permitirá editar eso. Aun así si hablo de más voy a quedar como un cabeza de chorlito. Además, una vez transcrita ésta condenada cinta magnética se convierte en detector de mentiras. Pero empecemos, no me diga que ya está grabando?

L. KATZ: ¿Cuándo comenzó a interesarse en la fotografía?

W. EVANS: Empecé a dedicarme en serio a la fotografía cuando volví a Nueva York a fines de los años veinte después de haber vivido dos años en París estudiando en la Sorbona. En París había tomado algunas fotografías en las calles, pero nada demasiado en serio, no me sentía muy comprometido con eso. Cuando

(Esta entrevista fue realizada por Leslie Katz en 1971, se publicó por primera vez en 1994)

volví a Estados Unidos empecé a hacer muchas fotos. Pero aún entonces no lo tomé demasiado en serio hasta que no las mostré a otras personas. Sin duda pensaba que era un pasatiempo secundario. Algunas personas me impulsaron a tomarlo realmente en serio.

L. KATZ: ¿Quiénes fueron?

W. EVANS: Bueno, uno fue Stefan Hirsch, un pintor, que me mandó a ver a Stieglitz, que no se entusiasmó demasiado por mi trabajo. Hart Crane, con su manera de ser delirante, se entusiasmó con mis fotografías, mi primera publicación, creo, fue en la edición original de *The Brigde*⁽¹⁾. Con Ben Shahn⁽²⁾ nos veíamos seguido. Lincoln Kirstein⁽³⁾ y Agee⁽⁴⁾ tuvieron mucho que ver con mi dedicación a la fotografía, en primer lugar Kirstein; era un joven agresivo, sin freno, que estudiaba en Harvard cuando nos conocimos. Era invasivo, o bien uno lo echaba o lo escuchaba. En esa época yo pensaba que era alguien importante, y todavía lo pienso. Extrañamente, lo que ocurría, era que este estudiante me enseñaba algo sobre lo que yo hacía, era un rasgo típico de Kirstein, que tenía un espíritu brillante, relampagueante y lleno de impulsos, y también de una especie de chifladura que enmascaraba una inteligencia muy penetrante sobre todos los temas estéticos, de sus articulaciones y aplicaciones. Es difícil de creer, pero como digo, en el fondo, este muchacho era capaz de hacerme reflexionar sobre lo que yo hacía. Era inmensamente útil y cómicamente audaz. Profesor Kirstein. Con Agee, era algo totalmente diferente. No enseñaba, él percibía, y esto era en sí, un estímulo. Todos tenemos necesidad de este tipo de estímulos, venga de donde venga. En cierto sentido uno coteja su tra-

bajo de esta manera y eso lo revigoriza. Mi trabajo correspondía justamente al estilo y los temas que a él le interesaban. Podría decir mucho sobre Agee, no lo haré. Actualmente pienso que la mayoría de los artistas trabajan en verdad para un limitado grupo de personas. Esto ha sido siempre así en mi caso. Pienso que la célebre «soledad» del artista es, realmente, un gran vacío. Psicológicamente uno se comunica y comparte con alguien, o más bien, con algunos.

L. KATZ: ¿Usted fotografió todo lo que le interesaba?

W. EVANS: Sí. Era un fotógrafo apasionado y, durante un tiempo, sentí cierta culpabilidad. Creía que lo hacía en lugar de otra cosa, en primer lugar, de la escritura. Yo quería escribir. Pero terminé por comprometerme con todo lo que uno podía hacer con la cámara, y se convirtió en una compulsión. Era realmente una impulsión. Sobre todo cuando había buena luz, necesitaba estar afuera. Estaba un poco avergonzado por eso, porque con frecuencia, pensaba que la fotografía era algo de poco nivel, poco serio. Un fotógrafo era alguien poco considerado. Más tarde, lo hice casi como un desafío. Pero en esa época, creo que me parecía que hacer fotografías era algo de poca relevancia. Supongo que lo que pensaba era que lo que yo debía hacer era escribir. En París había tratado de hacerlo, pero me sentía bloqueado, en gran parte por criterios demasiado elevados. Es necesaria mucha audacia para escribir, había leído mucho y sabía lo que eso significaba. Pero las personas tímidas son raramente audaces.

L. KATZ: ¿Quiénes eran sus autores preferidos? ¿Tuvieron influencia en su trabajo?

W. EVANS: Flaubert, me parece. Sobre todo por su método, y Baudelaire por su espíritu. Sí, seguramente ellos me influenciaron, en todo sentido.

L. KATZ: En sus fotografías se destaca una estética americana propia, que estéticamente no tiene conciencia de sí, un clasicismo arquetípico de lo común. Un poco como si Flaubert tuviera un cámara.

W. EVANS: Yo no era consciente entonces, pero ahora sé que la estética de Flaubert es como la mía. Creo haber incorporado el método de Flaubert casi inconscientemente, en todo caso lo he utilizado de dos maneras: por una parte en su realismo y su naturalismo y por otra en lo que tiene que ver con la objetividad en el tratamiento, es decir, en la no aparición del autor, la no subjetividad. Esto se puede aplicar, literalmente, en la forma en que yo he hecho uso de la cámara. Espiritualmente, sin embargo, es Baudelaire quien ha tenido más influencia sobre mí. Aunque no haya estudiado tan profundamente a Baudelaire, considero que es el padre de la literatura moderna, de todo el movimiento literario moderno tal como se manifiesta hoy. Ahora que lo pienso, mi generación fue la primera en viajar a Europa, en adquirir un punto de vista y una técnica europeas, y en aplicarlas en América al volver. ¿Podrían haber existido maestros más maravillosos que Baudelaire y Flaubert? Eso nos había realmente hecho falta. Por supuesto no todo el mundo estuvo en Europa de la misma manera. No creo que Scott Fitzgerald haya sacado gran cosa, pero Hemingway sí. Fitzgerald no le prestó demasiada atención a la lengua francesa. Hemingway se convirtió en una especie de maestro de lenguas, podía hablar y pensar en francés, italiano y español.

L. KATZ: Cuando regresó a Nueva York y comenzó a hacer fotografías ¿cómo se manejaba en medio de la atmósfera cultural y el medio fotográfico de ese momento?

W. EVANS: Me di cuenta de que trabajaba directamente a partir de una estética y de un enfoque de la realidad que había tomado de los franceses y que apliqué para representar lo que veía, pienso que actuaba así como reacción a la mediocridad y a ciertas posturas de entonces. A fines de los años 20 todavía nos debatíamos contra el buen gusto en las artes y contra las buenas maneras. Todos los que eran un poco más progresistas se comportaban mal deliberadamente para chocar con el buen gusto. Menken estaba siempre a la cabeza de esa rebelión. William Dean Howells ya no estaba, una parte del ataque consistía en «épater le bourgeois». Se producía una especie de revolución estética y literaria, los recién llegados tomaban parte, yo también, claro. Es difícil de comprender ahora, pero entonces teníamos restos de «victorianismo» pegados a nosotros como los moluscos a las rocas y no terminábamos de arrancarlos. Yo fui educado según las normas de comportamiento de la Inglaterra de la época victoriana, y pensaba que debía ocultarlo. Yo me rebelaba contra las reglas de mis padres. Para ser claro, quería a todo precio ser un artista y no convertirme en un hombre de negocios.

L. KATZ: ¿Cómo vivía entonces?

W. EVANS: Tenía un trabajo por las noches en Wall Street para poder tener el día libre. Con eso me alcanzaba para tener donde dormir y comer. En esta época yo era más bien ascético, no llevaba una vida bohe-





■ Walker Evans

mia como Crane. Mis amigos eran europeos en su mayoría. Compartía el departamento con Paul Grotz y el pintor alemán Hanns Skolle. Yo era realmente antiamericano en esos años, cuando esto era el centro del «reino de los negocios» y quería huirle. Todo eso me volvía enfermo. Mi fotografía era una reacción, a medias consciente, contra el conformismo y el optimismo, era un ataque al «establishment». Yo le escuchaba a mi padre decir: «¿Por qué tenés que mirar todas esas cosas, ison deprimentes!, por qué en lugar de eso, no mirás todo lo que hay de lindo en la vida?». No era tan original lo que yo hacía sin embargo. La Ashcan School en pintura, Upton Sinclair y tal vez Dreiser ya lo habían hecho. Yo me sentía por encima de Sinclair y de la causa que él defendía, yo despreciaba también a Sinclair Lewis porque pensaba que no tenía buen gusto, nivel, no tenía cultura, aun cuando fuera un escritor de segundo orden bien dotado.

L. KATZ: ¿Cuándo comenzó a fotografiar lo que le interesaba?

W. EVANS: Hacia 1928 ó 1929. Tuve algunas intuiciones fulgurantes que me conmovieron. Me di cuenta de que quería captar cierto tipo de personas en la calle, hacer una instantánea de un hombre en el dique de un puerto, de una estenógrafa tomando su desayuno. Era una buena veta para trabajar. Todavía la exploto.

L. KATZ: Usted es coleccionista, colecciona tarjetas postales y objetos encontrados. ¿Existe una relación entre el interés por coleccionar y el trabajo de fotógrafo?

W. EVANS: Una relación importante. Son casi lo mismo. Un coleccionista se vuelve extremadamente

consciente de un tipo de objetos, se enamora de ellos, sale a buscarlos. Yo me doy cuenta de que en mi trabajo, durante un tiempo, me intereso por cierto tipo de rostros o por cierto tipo de personas. Uno comienza a seleccionar a la gente con la cámara. Es compulsivo, no es fácil dejar de hacerlo. Pienso que todos los artistas son coleccionadores de imágenes.

L. KATZ: Hay una cualidad abstracta en sus fotografías. ¿Usted piensa en relación a la composición de la imagen?

W. EVANS: No pienso mucho conscientemente, pero lo hago de manera instintiva, inconsciente. En general rechazo eso de manera deliberada, no quiero ser «artístico». «Composición» es una palabra de «maestro de escuela». Todos los artistas componen. Prefiero hacerlo de manera original, de un modo natural, no voluntario. Forma y composición son, ambas, terriblemente importantes. No soporto ver un diseño malo o un objeto feo en un cuarto. Esto en cuanto a la forma, el modo en que ella tiene su lugar en la composición... Cuando uno se detiene a pensar en lo que hace un artista una de las cuestiones que se plantean es: ¿qué fuerza lo impulsa, cuál es su motivación? En este país es bastante evidente, diferente, digamos, de lo que ocurre en la cultura europea. Aquí, el artista, está muy colérico, lucha. Todo lo empuja a la cólera: el modo en que las gentes viven a su alrededor, hasta sus colegas de trabajo lo irritan y lo estimulan. A mí me estimuló Stieglitz. Cuando empecé a interesarme en la fotografía, me di cuenta de que podía trabajar en contra de él. Él era «artístico», romántico. Esa era una estética contra la cual yo podía modelar la mía —una contra-estética—. Pero



yo respeto a Stieglitz en ciertas cosas. Él ha luchado muy bien por la fotografía.

L. KATZ: En literatura o en pintura el artista crea prolongando el tiempo. La fotografía es instantánea. Sus fotografías muestran la monumentalidad del instante. ¿Qué rol juega lo accidental y qué rol juega la intención? ¿Cómo se unen los dos? ¿O hay allí una cuestión demasiado misteriosa como para debatir sobre ella?

W. EVANS: ¿En el acto fotográfico? Todo eso se hace instintivamente, según lo que yo sé, no conscientemente. Pero después de haber actuado instintivamente, si no siento el resultado como una trascendencia de lo fotografiado, del momento de la realidad, entonces no he logrado nada, y descarto la foto. Tomemos Atget, cuya obra conozco muy bien ahora —durante mucho tiempo no supe nada de él—. En su obra se siente lo que algunas personas llaman *poesía*. Yo la llamo así también, pero para mí la mejor palabra sería *trascendencia* —eso aparece aun cuando no sea más que la raíz de un árbol lo que ha fotografiado Atget—. Por dios, otro no lograría eso. Millones de fotografías se toman todo el tiempo que no trascienden para nada, que no son nada. En ese sentido la fotografía es un arete realmente difícil y probablemente depende de un don algunas veces inconsciente, de un gran talento. Por supuesto que existen personas muy dotadas y talentosas que jamás usarían una cámara fotográfica, pero cuando la hacen, eso se nota. Sabe una cosa, eso se encuentra en todas las artes. ¿Qué es lo que hay de grande en Tostoi? Un párrafo suyo describiendo a una chica rusa es universal y trascendente, mientras que escrito por un autor cualquiera no tiene gran valor.

L. KATZ: En otras artes se puede hablar de la técnica adquirida ya sea por la mano o por el espíritu, del trazo del lápiz del pintor, del «métier» del autor. En fotografía hay un instrumento mecánico y un momento en que mientras el ojo está mirando por el objetivo, se permite a la mano apretar el disparador. ¿Cómo todo aquello que esperamos de la literatura y del arte puede encontrar una expresión semejante en un medio que se basa en un mecanismo?

W. EVANS: Bueno, eso es lo que hace a la fotografía tan especial, interesante y desconocido en tanto arte, es por eso que mucha gente no ve nada de nada. Este punto es complejo y abstruso. Es por eso que digo, un poco como una broma, que la fotografía es la más difícil de las artes. De todas maneras se precisa una cierta dosis de arrogancia para *ver* y para *elegir*. Tengo la impresión de que avanzo más bien sobre una cuerda tirante que sobre el suelo. Con la cámara es a todo o nada. O se obtiene inmediatamente lo que se busca, o la fotografía no tiene valor. No pienso que lo esencial en fotografía tenga gran cosa que ver con la mano. La esencia aparece tranquilamente con un relámpago del espíritu, y con una cámara. Pienso que la fotografía es un asunto de edición, de edición después de hecha la toma. No es suficiente con saber qué fotografiar, es necesario después, editar. El secreto de la fotografía: la cámara asume el carácter y la personalidad de quien la usa. El espíritu actúa sobre la cámara, o más bien, actúa por su intermedio.

L. KATZ: ¿Hace varias fotografías para obtener una buena?

W. EVANS: Con frecuencia. Haría cualquier cosa pa-

ra obtener una buena. Este es otro asunto no puedo sino estar en desacuerdo con un hombre como Stieglitz. Stieglitz se negaría a cortar medio centímetro del encuadre de una foto. Yo estaría de acuerdo en cortar lo que fuera necesario para obtener una buena imagen. Un día Stieglitz me dijo algo muy significativo. Dijo: «Yo hubiera podido ser uno de los pintores más grandes que hayan existido». Eso me hizo reflexionar bastante. Creo que eso revelaba en él una gran inseguridad. Y sin embargo, ese mismo hombre, hay que hacerle justicia, se mantuvo en la fotografía pura, y sintió que la cámara debía ser «fotográfica» y no «pictural». Era un purista en ese sentido. El verdadero fotógrafo que es un artista no producirá jamás una foto romántica como lo han hecho tantos fotógrafos del siglo XIX y de comienzos del XX, utilizando trucos como el flou —desenfoque— o el retoque, a fin de disfrazar la fotografía y acercarla a lo pictural, lo cual es ridículo. La fotografía debe tener el coraje de presentarse tal cual es, es decir, una composición gráfica producida por un aparato y el ojo, con el agregado de algunos productos químicos y de papel. Técnicamente no tiene nada que ver con la pintura.

L. KATZ: ¿Qué importancia le da a las copias y a las variaciones de una copia a otra?

W. EVANS: Una gran importancia. La técnica del copiado permanece oculta y debería seguir así. Una copia debe ser fiel y también eficaz, y puede serlo, fotográficamente. Hay que tener buen ojo y saber lo que es justo, por ejemplo, en cuanto a lo que rinde la luz- se necesita una buena cantidad de luz. Tome un negativo y haga varias copias diferentes, una sola será buena. Es una cuestión de verdad. Se puede obtener una ima-

gen completamente falsa con un buen negativo y se puede, obviamente, obtener una imagen que sea fiel.

L. KATZ: Se nota en sus fotografías que las personas se ven naturales y son de ese modo, más ellas mismas, naturales desde un punto de vista formal. Por otra parte en las fotografías de objetos, usted parece querer descubrir lo que usted llama: «disposiciones inconscientes». ¿Usted busca borrarse o busca una forma de concentración?

W. EVANS: No, yo lo hago psicológicamente, y, como ya lo dije, inconscientemente. Esto debe venir de alguna cualidad mía pero desconozco de qué manera viene a jugar en esto. La gente reacciona frente a mí de una cierta manera, y de otra forma frente a otra persona. Reaccionan como *quiero* que lo hagan cuando procedo como debo hacerlo. Los estudiantes me preguntan a menudo cómo un fotógrafo puede vencer su timidez o la del fotografiado. Les contesto que toda persona sensible está inquieta a menos que su creencia en lo que hace y su motivación sean muy fuertes. La imagen es lo importante. Haciendo retratos de las personas, no se hace mal a nadie y no se los engaña. Se continúa una gran tradición en una rama de las artes practicada por Daumier y Goya, por ejemplo. *El vagón de tercera clase* de Daumier es una especie de instantánea de personas reales sentadas en un vagón del ferrocarril, en Francia, a mediados del siglo 19. Aunque no haya utilizado una cámara fotográfica, ha tomado a las personas que estaban allí, como un reportero, y sin duda ellos lo vieron trabajar. ¿Y?

L. KATZ: ¿Las fotografías pueden entonces ser documentales y, al mismo tiempo, obras de arte?





■ Fotografías de Walker Evans



W. EVANS: ¿Documentales? Es una palabra muy sofisticada y engañosa. Y poco clara. Hay que tener una oreja sofisticada para escucharla. La expresión exacta debería ser «estilo documental». Un ejemplo de documento literal sería la fotografía hecha por la policía en el lugar del crimen. ¿Usted comprende: un documento tiene una utilidad, mientras que el arte no tiene ninguna? En consecuencia el arte no es jamás un documento, aunque pueda adoptar su estilo. Se dice de mí que soy un «fotógrafo documental», pero eso supone un conocimiento bastante sutil de la distinción que acabo de hacer, que es más bien nuevo. Un hombre que operaría según esta definición podría obtener un cierto placer taimado bajo ese disfraz. Muchas veces, cuando hago algo, se piense que estoy haciendo otra cosa. Sufrí mucho cuando los ignorantes, mirando algunas de mis obras que tiene como tema algunas cosas del pasado, decían «Qué nostálgico». Odio esa palabra, no es mi intención jamás. Ser nostálgico es ser sentimental. Interesarse en lo que se veo y que está por desaparecer de la historia, aún si se trata de un tranvía que se ha encontrado, no es un acto de nostalgia. Se podría leer Proust como algo nostálgico, pero no es de ninguna manera lo que Proust tenía en la cabeza.

L. KATZ: La gente vive de imágenes míticas, de íconos. Algunas de sus fotografías se han convertido en clásicos, han penetrado en lo que se podría llamar la conciencia nacional. Han encontrado una audiencia permanente, no inmediatamente, como en la moda, sino como en el arte, resultado de un proceso residual. ¿Cómo logró esas imágenes?

W. EVANS: Como le dije, instintivamente, como el pájaro canta, completamente por instinto. Como una ardilla, que entierra, oculta, y adivina dónde están las

nueces. Siempre he hecho esto. Pero me resulta difícil hablar de eso, porque hace pensar en una especie de especulación, y eso lleva a la duda, a una duda en cuanto a la firmeza de mis acciones.

L. KATZ: Pero millones de personas piensan que ejecutan un acto instintivo cuando toman una foto. ¿Qué distingue lo que ellos hacen de una de sus fotografías?

W. EVANS: Lo ignoro. Es lógico decir que lo que hago es un acto de fe. Alguien podría decir que es arrogancia, pero creo que es fe y que es convicción. Ellas vinieron hacia mí, yo fui hacia ellas. Antes sufría por querer tenerlas, ahora que las tengo, se puede pensar que es egotismo. Tengo que tener la fe necesaria para poder actuar, si no, no puedo. Pienso que lo que hago es válido y vale la pena ser hecho, y utilizo la palabra *trascendente*. Es muy pretencioso, pero estoy convencido de que algo trascendente aparece en una fotografía que he tomado, y está bien. Está ahí, yo lo hice. Sin poder explicarlo, lo sé completamente, esto sucede a veces, y sé por la manera en que siento la acción, que esto toca a la magia, es así. Es como si hubiera un secreto maravilloso en cierto lugar, que puedo captar. Soy el único que puedo hacerlo en ese momento, solo en ese momento, y solo yo. Es algo enorme sentir eso, pero yo lo creo, sino no podría hacerlo. Es algo excitante, embriagador. Pasa más seguido cuando uno es joven, pero después también, si no yo no continuaría. Pienso que hay un período de descubrimiento estético, para cada hombre, donde puede hacer muchas cosas en plena incandescencia. Yeats tuvo tres períodos así. T.S. Eliot estaba en su mejor momento en ese primer período, me parece. E.E. Cummings parecía poder seguir sin perder andas. Después de todo la poesía es un arte y esos campos están relacionados. Eso es, es un misterio, e



incluso algo místico, y por eso resulta difícil hablar de eso en una sociedad racional y pragmática. Pero el arte continúa. Se puede defenderlo a pesar del hecho de que la época está llena de arte falso. Las escuelas de arte promueven todo tipo de chafalonías, pero ese es otro tema. Algunos ejemplos de lo que es verdadero aparecen siempre ahí donde no se los espera, y nadie puede impedirlo: están ahí. Aun en una sociedad puritana, materialista, burguesa como son los Estados Unidos. Dado que este país es así, en los Estados Unidos el artista es considerado casi siempre como un ser enfermo y neurótico. (Y hay una tendencia a verse así.) Hasta una época reciente, el verdadero arte en los Estados Unidos estaba enfermo porque era descuidado. Hoy, por supuesto, está enfermo en otro sentido: porque se lo cuida demasiado. El período que acaba de terminar, el de la celebridad y la fortuna para algunos pocos artistas, es una vergüenza. Es vergonzoso que algunos ganen centenares de miles de dólares mientras que muchos buenos artistas no puedan ganarse la vida. Pensar eso me enferma. El mundo del arte forma parte de nuestra sociedad, que está muy enferma. Piense en lo que es un hombre de letras en París o en Inglaterra y lo que es aquí, en los Estados Unidos. Aquí, es o bien terriblemente célebre y rico, o es considerado un don nadie, jamás honestamente apreciado. En otros países todos reconocen que existen muchos artistas excelentes, pobres, casi famélicos, y que son infinitamente respetados, tal como se respeta la vejez. El artista desconocido es a la vez muy humilde y muy arrogante. Colecciona y después edita el mundo que lo rodea. Esto es particularmente importante en lo que concierne a la psicología del trabajo fotográfico. Po eso un hombre que tiene fe, inteligencia y cultura, las mostrará en su obra. La buena fotografía es cultivada, o debería serlo. Refleja la cultura, si esa cultura existe. Lo que

explica por qué, hasta hace poco, la fotografía no tenía *status*, porque era frecuentemente practicada por personas sin cultura. Siempre les digo a mis alumnos que deberían llevar una vida cultivada y educada: así producirían mejores fotografías. Por otro lado Eugène Atget era una persona sin educación, dicen, una especie de *médium*. Se parecía a Blake y en su trabajo aparecían los relámpagos. Podía impregnar la calle de su propia poesía, y no creo que fuera consciente de lo que era capaz de expresar. Pero esto que digo no es completamente cierto. Como soy medio educado y medio autodidacta, y creo en la educación, advierto que en la fotografía, medio tan despreciado, aparecen muchos charlatanes cuya producción comercial no tiene ningún valor. Esto puede representar un gran desafío para alguien que encuentra placer en ejercer un medio tan difícil y maltratado.

L. KATZ: ¿Cuáles son los nombres de fotógrafos, del pasado y del presente, que usted admira particularmente?

W. EVANS: Eso no tiene importancia. Uno se siente atraído porque quienes uno comparte los gustos. Mis fotógrafos preferidos son Brady y Atget. Después de que yo me descubrí a mí mismo, advertí que sus formas de trabajar me interesaban mucho y que a mí me gustaría trabajar así. No miro mucha fotografía contemporánea. Hay algunas excepciones y recuerdo haber visto *Mujer ciega* de Paul Strand cuando era muy joven, y me dejó estupefacto. Eso era lo que quería hacer. Era una imagen muy potente y la vi en la revista *Camera Work*, en la Biblioteca Pública de Nueva York y recuerdo que salía de ahí diciéndome: «Eso es justo lo que hay que hacer». Eso me impulsó. No veo muchas fotografías contemporáneas y no me interesan mucho. Sin embargo observé la aparición de Lee Friedlander, Robert Frank y Diane Arbus. Soy

consciente de su existencia, son muy buenos, y supongo que hay muchos otros.

L. KATZ: Una cualidad que se puede observar en sus fotografías, hayan sido tomadas en los años 30 o los años 70 es que son esencialmente intemporales. No están «fechadas». Sus recientes fotografías de calles o de graffitis son como sus primeras fotografías, cada una es un mundo. ¿Sus intereses fueron cambiando con el paso del tiempo?

W. EVANS: Creo que con el paso del tiempo el campo de mis intereses algo se ha ampliado, pero no he olvidado los de mis comienzos, no creo haberlos dejado atrás. Sabe usted, yo aprendí extremadamente rápido, sin profesores, he tenido mucha suerte. Muy pronto encontré mi verdadera vía, sin haber tomado callejones sin salida. Cuando empecé a usar una cámara algunas veces cometí errores, pero muy pronto, muy rápido supe cuál era el camino para mí, el camino que me alejaba del trabajo «artístico», de la belleza evidente. Cuando se es joven, se está abierto a las influencias, y uno va tras ellas, va a los museos. Y después la calle se convierte en tu museo y el verdadero museo ya no te resulta bueno. Uno no quiere que su trabajo se incline hacia el arte, quiere trabajar a partir de la vida y ahora la vida está en la calle. Ya no me siento muy cómodo en los museos, no siento deseos de ir, no quiero que me «enseñen» nada, no me interesa el arte «consumado». Me interesa lo vernáculo. Por ejemplo la arquitectura perfecta, es decir elevada, no me interesa, pero me gusta descubrir la arquitectura americana vernácula. Los museos tienen una función maravillosa pero llega un tiempo para el artista en que mejor sería no entrar, creo.

L. KATZ: En sus fotografías con frecuencia se encuentra

una extraordinaria claridad, una cualidad clásica, una sustancia definida precisamente por la luz y la textura. ¿Lo logra instintivamente o trabaja para lograrlo?

W. EVANS: Bueno, hay que trabajar, no me intereso desde un punto de vista técnico, de hecho ni siquiera me intereso en la fotografía —solo en el sentido en que puedo lograr con ella lo que yo quiero, por ejemplo, como usted acaba de decir, por su clasicismo y su claridad—. Si puedo llevarla a ese lugar, haré fotografías, pero la fotografía por la fotografía, no. Ya he dicho que la fotografía no me interesa realmente, y tampoco su técnica. Sé sin embargo, que quiero hacer algo con ella.

L. KATZ: ¿Usted no cree que, para hacer algo, los nuevos materiales pueden ayudarlo?

W. EVANS: No, de ninguna manera. Hay que poder hacer hacer a la cámara lo que usted quiera que haga, instintivamente o de manera competente. Es un problema técnico. Hay que dejar la técnica en su lugar, debe estar a su servicio. No debe ser considerada en sí, como una manifestación de dominio técnico o de virtuosismo. Por ejemplo Ansel Adams y Paul Strand son dos grandes técnicos. A veces se ve que son demasiado grandes. Hacen algo perfecto con su cámara y uno dice: «¡qué perfección!» Pero sin embargo no obtienen un contenido suficientemente claro. Como en tipografía o en imprenta, la técnica no debería detenerlos. Algo debe ser dicho gracias a ella, no por ella. Vuestro humor, vuestro mensaje, lo que quieren decir, eso es lo que debe aparecer tan bien como sea posible. La técnica debería servir a eso, debe ocupar su lugar, como un criado, para alcanzar el objetivo deseado. Esto exige talento, conocimiento y una aptitud técnica, y hay que hacer el trabajo de tal manera que



la técnica *no sea vea*. Usted me pregunto si estoy interesado en la textura y en la luz. No realmente. Tengo la impresión de que eso no va con muchas fotografías, que no son textura y luz. Yo podría, cualquiera podría producir excelentes fotografías con un material y un equipamiento barato. Hay un peligro cuando se dispone de un material caro: que uno se enamore de él. Quiero que todo sea lo más simple posible. En fotografía se alcanza un punto en que el material es un poco como su automóvil. Uno aprende a utilizarlo tan bien que puede integrarse a uno en una acción automática refleja (uno puede utilizarlo pensando en otra cosa). Y es lo que me pasó a mí, y hay que hacerlo como se hace con las escalas cuando se aprende música. Una vez que uno aprendió a hacerlas y cambia de instrumentos, hay que volver a aprenderlas.

L. KATZ: Saul Steinberg dijo que usted le enseñó a ver a toda una generación. En un sentido usted registró al arte popular inconsciente tal como aparece en las calles, en las ciudades y en todo el resto del país —un arte inconsciente que es a la vez la prueba y la fuente primera de nuestra cultura...

W. EVANS: Ignoro si es Steinberg el que dijo eso y en qué contexto, pero había oído hablar de eso. Es una exageración. Nadie puede estar a la altura de esa afirmación. Siempre existe alrededor de uno alguien que ha significado eso para cada uno de nosotros. E.E. Cummings, por ejemplo, me ha enseñado qué ver, lo que algo poético. T.S. Eliot, en particular, también lo ha hecho para mí. Sin embargo hay ciertos artistas en quienes no veo nada, pero que serán quizá muy destacables... Por ejemplo Joyce cometía muchos errores cuando juzgaba a los que lo rodeaban. Ignoraba a Proust, a todos los grandes escritores de su tiempo, y sin embargo vean lo que hizo.

Una parte de mí mismo piensa realmente que un artista no debería hablar demasiado de su obra ni de sí mismo, ni de sus pares, como acabo de hacerlo con usted. Es divertido mientras uno habla, pero hay que hacerlo solo una vez. No debemos olvidar que un artista es de todas maneras una persona singular en la sociedad. Piensa que el arte es demasiado importante, y piensa que él mismo es demasiado importante. Por ejemplo ¿quién aprecia verdaderamente o comprende a Baudelaire, que para mí es una especie de dios? Espiritualmente y psicológicamente la obra de Baudelaire es de una gran fortaleza, Lafuente de toda una psicología y de un movimiento que ha terminado por afectar el arte y al vida. Pero el artista, en tanto individuo, porque es un artista, deambula con muchas cosas en la cabeza que no convienen a este mundo y que parecen que no forman parte de él. Podría resumir todo esto diciendo que el arte es algo muy íntimo. Espero no ser demasiado brutal lanzando esta observación en esa máquina que nos está grabando.

Notas

- (1) *The Bridge* libro de poemas del poeta americano Hart Crane (1899–1932), ilustrado con una fotografía de Evans.
- (2) Ben Shahn (1898–1969) pintor y fotógrafo nacido en Lituania, amigo de Evans.
- (3) Lincoln Kirstein (1907–1996) escritor, empresario, mecenas americano.
- (4) James Agee (1909–1955) escritor y poeta americano. El libro *Let us now Praise Famous Men* reúne textos de Agee y fotografías de Evans sobre los campesinos de Alabama en los años de la gran depresión. Guionista de **La reina africana** de John Huston, y de **La noche del cazador** de Charles Laughton.