



## La fotografía como productora. Técnica y dialéctica en *Changing New York* de Berenice Abbott y Elizabeth McCausland<sup>1</sup>

Luis Periañez Llorente<sup>2</sup>

Recibido: 23-01-2023 / Aceptado: 28-10-2023

**Resumen.** El presente artículo recompone el marco teórico desplegado por Walter Benjamin en *El autor como productor* y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* para interpretar desde ahí la especificidad estética y el potencial político del proyecto original de Berenice Abbott y Elizabeth McCausland, *Changing New York*. De igual modo, dicho marco servirá para analizar las consecuencias de la censura que sufrió el proyecto en su proceso de edición.

**Palabras clave:** Benjamin; técnica; Abbott; McCausland; Changing New York.

### [en] The Photographer as Producer: Technique and Dialectics in Berenice Abbott and Elizabeth McCausland's *Changing New York*

**Abstract.** This paper recomposes the theoretical framework deployed by Walter Benjamin in *The Author as Producer* and in *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility* to interpret from there the aesthetic specificity and political potential of the original project by Berenice Abbott and Elizabeth McCausland, *Changing New York*. In the same way, said framework will serve to analyze the consequences of the censorship suffered by the project in its editing process.

**Keywords:** Benjamin; Abbott; McCausland; Changing New York.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Una política del arte; 3. Eugène Atget, fotografía documental y vida póstuma del pasado; 4. Regreso a Nueva York: realismo dialéctico y política de la memoria; 5. Desdiallectizar la fotografía. Censura y despolitización de *Changing New York*; 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** Periañez Llorente, L. (2023) “La fotografía como productora. Técnica y dialéctica en *Changing New York* de Berenice Abbott y Elizabeth McCausland”, en *Escritura e Imagen* 19, 57-78.

1 La presente investigación ha contado con la financiación de un contrato predoctoral FPU concedido por el Ministerio de Educación y Formación Profesional, en el marco del proyecto de investigación “La contemporaneidad clásica y su dislocación: de Weber a Foucault” (PID2020-113413RB-C31) y del proyecto de innovación docente “Red de docentes y repositorio digital de recursos educativos: Una historia del capitalismo contemporáneo I. La crisis del Estado liberal y de la primera globalización a través de fuentes filmicas, literarias y estéticas”.

2 Universidad Complutense de Madrid  
luisperi@ucm.es

## 1. Introducción

En su ensayo *El autor como productor*, redactado en 1934 como texto para una conferencia en el *Instituto para el estudio del fascismo* en París<sup>3</sup>, Walter Benjamin planteó con excepcional claridad la cuestión del carácter político y el potencial revolucionario de la técnica y el estilo, constituyéndolos en objeto de análisis y de reivindicación. La pregunta que afrontaba así aludía a la confluencia o imbricación entre la tendencia política y la técnica literaria, así como su función en el centro de los aparatos de producción: el método artístico-literario que en cada caso se desplegara no sería nunca indiferente al estado de las relaciones de producción presentes en dicho contexto, sea porque contribuyan a su conservación o a su modificación o remoción desde el interior.

Benjamin parecía perseguir de este modo una mutación en el marco de comprensión propio del artista. Frente a la imagen ideal, regulativa, del *outsider* o el genio que operan en una esfera autónoma y que acaso enfrentan las relaciones de producción desde fuera, desde las ideas que profesan y expresan en sus obras, Benjamin exige de los propios artistas que consideren qué función juegan en el interior de las relaciones de producción de su época. Además han de considerarlo no sólo desde sus idearios, sino desde sus formas y métodos de producción, que abarcan desde la función y cualificación de la posición “autor” hasta las decisiones estilísticas, medios de producción y su difusión en el mercado. La crítica de Benjamin a esa “intelectualidad de izquierdas de su tiempo”, encarnada en sus análisis por Heinrich Mann y Döblin, es de este modo radical, como radical es el alcance de su propuesta: inicialmente centrada en el análisis de las obras literarias, no tardan en comparecer en el texto de la conferencia notas cruciales sobre fotografía y música, que encontrarán continuación en su célebre ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>4</sup>.

En el presente artículo nos interesa recuperar este marco teórico por su utilidad para la interpretación de una obra próxima en el tiempo y cercana también en el espíritu que la alienta, el fotolibro *Changing New York*, que Berenice Abbott y Elizabeth McCausland publicaron en 1939<sup>5</sup>, cinco años después de la redacción de *El autor como productor* y apenas un año antes de la trágica muerte de Benjamin. El recurso a este filósofo viene justificado por su cercanía histórica, temática y teórica, y en esa medida por su utilidad heurística. Se tratará, pues, de recuperar de forma instrumental la reivindicación benjaminiana del montaje, su ojo atento a la centralidad de la fotografía y la arquitectura, su analítica de la importancia político-radical de los pies de foto y su comprensión de la temporalidad compleja de lo histórico y de la memoria (contenida en sus comentarios sobre la imagen dialéctica). Un marco teórico como este, dispuesto instrumentalmente, permitirá una mayor comprensión de la especificidad estética y del potencial político inicial del proyecto de Berenice Abbott y de Elizabeth McCausland, así como de la especificidad estética y la significación política de la violencia a la que se sometió al proyecto en el proceso de su publicación.

Interrogar este segundo aspecto exige, precisamente, restituir a Elizabeth

---

<sup>3</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018, pp.69-81.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 134-154.

<sup>5</sup> Abbott, B. y McCausland, E., *Changing New York*, Nueva York, E.P. Dutton, 1939.

McCausland toda su importancia. Exige reconstruir el proceso de confección y publicación del fotolibro para mostrar en qué medida en *Changing New York* no se trataba únicamente del Nueva York de Berenice Abbott, sino también del de Elizabeth McCausland: una imagen de Nueva York en pugna con la propia editorial y con su propio tiempo, en la que la contribución de esta ensayista y crítica de arte resultaba tan fundamental estética y políticamente como la de la propia Berenice Abbott. Insistiendo en este aspecto ya desde la introducción intento evitar uno de los más evidentes gestos de censura de la editorial E.P. Dutton: eliminar de la portada el nombre de McCausland, cuyas cartas reclamando su justo lugar aún conservamos<sup>6</sup>. Gesto que se suma a todo un proceso de intervención por parte de la editorial que tuvo como efecto convertir una obra destinada a interpelar política y estéticamente al público de su época –a garantizar esa tensión entre arte y política– en un *guidebook* para turistas.

Este ensayo pretende hacerse eco del auge reciente en la reivindicación de Berenice Abbott y Elizabeth McCausland desde la academia, sumándose a los esfuerzos de Terri Weissman, Alice Maude-Roxby, Stefanie Seibold, Takayuki Yamada, o John Raeburn por recuperar esta obra central en la producción artística asociada al *Federal Art Project*<sup>7</sup>. Nuestra investigación pretende profundizar y hacer disponible para lxs lectorxs en castellano una vía benjaminiana de interpretación de la obra que ha venido siendo ensayada por estxs autorxs durante la última década. En este sentido, no se busca aquí realizar una contribución teórica a los estudios benjaminianos, sino constituir ciertos conceptos e hipótesis de Benjamin en cajas de resonancia –cuyo valor heurístico e instrumental ha de probarse en la práctica– desde las que comenzar a restituir su potencial crítico a *Changing New York*, obra ejemplar, índice y factor, de la crisis del estado liberal de la primera mitad del siglo XX.

## 2. Una política del arte

La investigación que Benjamin propone y desarrolla en los dos textos que nos sirven aquí de guía, *El autor como productor* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* constituye el núcleo de una teoría materialista del arte a la que se le reconoce activamente un valor combativo en dos niveles. En el primero, Benjamin muestra que la especificidad técnica de la producción artística<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Carta de Elizabeth McCausland a Mrs Audrey McMahon, asistente del director del *Federal Art Project*: “My Dear Mrs. McMahon: Will you kindly inform me what is the correct procedure for me to follow in protesting the policy of Dutton in playing down or completely eliminating my name in all publicity in connection with *Changing New York*? Shall I make my protest directly to them? Or will you forward it? I consider that my name should have been mentioned on the flap of the book jacket. In the advertisement appearing in today’s herald tribune book section, the words “valuable descriptive text” should have been followed with “by Elizabeth McCausland”. In view of the year’s work which I devoted to my part of this cooperative publication, I feel that my share of the book should be properly publicized. I shall appreciate your assistance in this matter. Sincerely yours, Elizabeth McCausland”. Citado en: Seibold, S. y Maude-Roxby, A., *Censored Realities/Changing New York*, Graz, Edition Camera Austria, 2018, p.9.

<sup>7</sup> Véase Weissman, T., *The realisms of Berenice Abbott*, Berkeley, Washington, D.C., University of California Press, 2011; Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, Chicago, University of Illinois Press, 2006; Yamada, T., «An Analysis on Berenice Abbott’s “Changing New York”: People and Lives of the Heterogeneous City», en *Waseda Rilas Journal* 10, n.º 4 (2016), pp. 225-241. Seibold, S. y Maude-Roxby, A. *Censored Realities/Changing New York*, op. cit.

<sup>8</sup> La noción de obra de arte, y con ella la de lo artístico, se identifica a lo largo de ambos textos como un concepto

contemporánea –literaria, audiovisual, pictórica, arquitectónica– presiona contra la superestructura fascista, incluida la forma cotidiana, prerreflexiva, en que ésta se comprende a sí misma y a los sujetos implicados. En el segundo, Benjamin muestra el valor combativo de una teoría intelectualmente honesta, fiel a la descripción analítica –fenomenológica en un sentido laxo– de la especificidad técnica de dicha producción artística<sup>9</sup>. Y esto por cuanto la teoría del arte materialista que se deriva de ella habría de introducir conceptos no funcionales al fascismo, al tiempo que develan la inutilidad de la forma tradicional, aurática, de tematizar el arte –parasitada por afinidad o voluntad estratégica por el fascismo– para la comprensión del abanico de fenómenos, formas artísticas y efectos localizables en esa primera mitad del siglo XX.

En este sentido, cabe señalar 1) la existencia político-radical no necesariamente consciente de esas formas artísticas y 2) la exigencia epistemológica con carácter político-radical no necesariamente consciente de la teoría del arte, cuyo valor combativo Benjamin señala comprometiéndose con la tarea filosófica –y la filosofía como institución posee igualmente una relación con la esfera de la producción– de asegurar la conciencia de dicha función crítica y político-radical. Los conceptos que así resulten serán, en palabras de Benjamin, “utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”<sup>10</sup>. Una política artística, esto es, una política de la superestructura. La diferencia que introduce la denominación “política artística” respecto a una noción de arte que ya se entiende por parte de Benjamin como un arte con implicaciones políticas es precisamente la conciencia, asunción y vinculación activa, comprometida, con los efectos políticos del arte y del saber, en la tensión dialéctica que se establece entre un cierto valor regulativo de verdad –traducible en un *ethos* de honestidad intelectual– y las relaciones de poder en las que –es consciente– se toma parte<sup>11</sup>.

Este carácter propedéutico o pedagógico crítico está presente en ambos textos.

---

en disputa que sólo puede ser utilizado como tal una vez asimilada la propia analítica desplegada y, con ello, su tensión dialéctica con formas tradicionalmente “no artísticas”. Benjamin lo remarca citando a Brecht: “Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto ‘obra de arte’ no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. Tenemos entonces, cuidadosa y prudentemente, pero sin ningún miedo, que dejar de lado dicho concepto, si es que no queremos liquidar esa cosa en cuestión. Hay que atravesar esa fase sin reticencias. No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que, en este caso, ocurre con la cosa la modifica fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se lo aceptará, ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquello que antaño designara” Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit. p. 280.

<sup>9</sup> Benjamin se muestra de este modo consciente de la implicación de la propia academia y la esfera intelectual en general en los procesos de producción y, por ende, en las relaciones de saber-poder (mucho antes de que Michel Foucault o Pierre Bourdieu las tematizen y nos ofrezcan conceptos estructurales como *dispositivo* o *campo* para pensarlas). Sobre estos conceptos, véase Bourdieu, P., «Le champ scientifique». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 1-2 (1976); Bustamante-Zamudio, G., «Sobre el concepto de campo en Bourdieu», en *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación* 9, n.º18 (2016): 49. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.m9-18.sceb>; Guerra Manzo, E., «Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus». *Estudios Sociológicos* 28 n.º83 (2010): 383-409; Deleuze, G. «¿Qué es un dispositivo?», en *Michel Foucault, filósofo*, editado por Gilles Deleuze, Barcelona, Gedisa, 1990; Castro, E. «¿Qué es y qué no es un dispositivo? Profanación y veridicción», en *Dispositiva* 5 n.º2 (2016): 1-14. <https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2016v5n2p1-14>.

<sup>10</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p. 135.

<sup>11</sup> Se trata del mismo gesto teórico que Sandro Chignola exigirá de la filosofía a la hora de proponer no tanto o no sólo una filosofía política, sino una política de la filosofía. Cf. Chignola, S., *Foucault más allá de Foucault: una política de la filosofía*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2018.

Aunque ambos interpelan a la esfera de la producción artística y a la esfera de la producción teórica en torno al arte, será en *El autor como productor* donde se concentre el esfuerzo benjaminiano por despertar al arte a sí mismo (especialmente a la literatura, pero las notas que se ofrecen poseen un alcance estructural e interdisciplinar), criticando su autoconciencia y su producción burguesa. A su vez, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* la interlocutora principal será la propia teoría del arte.

A la hora de enfocar un proyecto como *Changing New York*, nos interesa especialmente el alcance teórico y político que Benjamin confiere al problema de la técnica. La problemática de la técnica concierne a la obra de Berenice Abbott y Elizabeth McCausland en tantos niveles como aquella es objeto de interrogación para Benjamin: en primer lugar, la elección de la fotografía como medio artístico de trabajo. En segundo lugar, la influencia fundamental del dadaísmo y el surrealismo, con su reflexión sobre el montaje, sobre la condición material del producto como herramienta artística puesta al servicio de un efecto de interrupción y extrañamiento. En tercer lugar, la propia innovación técnica como objeto de interés y trabajo, desde la teoría y la elaboración artística. La técnica –en este caso, las hileras de rascacielos en el entorno cambiante de Nueva York– como el lugar en el que cristaliza un tiempo complejo, anacrónico, cuyo signo político no es nunca unívoco en la medida en que constituye al mismo tiempo la cifra de la opresión y del inconsciente utópico, de anhelos político-radicales olvidados, cuando no incautados y puestos al servicio del capital y el fascismo<sup>12</sup>. Una dialéctica de la memoria material, positiva, que Benjamin con su *Obra de los pasajes* habría querido restituir desde el París decimonónico y que Berenice Abbott y Elizabeth McCausland sitúan en el centro de su imagen del Nueva York de los años treinta.

Benjamin habría situado la técnica literaria en el centro de su pregunta respecto a la relación entre calidad literaria y tendencia política. En el curso de su argumento, Benjamin demuestra que la tendencia política ha de mostrarse propiamente al nivel de la técnica antes que del “contenido”. Sin desprestigiar la función propagandística en un análisis que mantiene siempre a la vista la situación soviética, es la técnica adecuada la que permite una vinculación política activa habilitando la “función organizativa” del arte, que Benjamin, citando una fórmula de Brecht, resume en el imperativo de no participar en el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista<sup>13</sup>.

De acuerdo con la investigación de Benjamin, la reproductibilidad técnica del arte sirve de condición de posibilidad y de catalizador de aquella mutación en la función, sentido y concepto tradicional del arte. Esta mutación implica en última instancia el abandono de un paradigma cultural, y con él, de la retórica del genio creativo y de la mística de la autonomía del arte respecto al ámbito político. Por supuesto, Benjamin entenderá la propuesta del “arte por el arte” como fruto de un impulso conservador, que constituye toda una “teología del arte”, un espacio de culto al arte en sí<sup>14</sup>, analizando en cambio la funcionalidad política (filofascista) de la

---

<sup>12</sup> Quizá el ejemplo más explícito lo aporta Benjamin al final de su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, al mostrar la captura, en la guerra, del potencial político-radical de la técnica: “solo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del presente, conservando a la vez las relaciones de propiedad” Benjamin, *Iluminaciones*, op. cit. p.152.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>14</sup> Benjamin, W. *Iluminaciones*, op. cit., p. 139.

ficción de autonomía y apoliticidad, su lugar en el entramado de la superestructura.

Sin embargo, la sociedad estadounidense en la década de 1930 estaba más preocupada por el posible carácter propagandístico de los proyectos artísticos asociados a los distintos programas implementados por el *New Deal*, como el *Federal Art Project* del que Abbott y McCausland recibían financiación. John Raeburn ha señalado oportunamente en su investigación sobre la producción artístico-fotográfica de la *Farm Security Administration* (FSA) el rechazo natural que imperaba en un Estados Unidos bombardeado por la propaganda proguerra del *Comité Creel* durante la Gran Guerra, y que comenzaba a acusar la recepción del aparato propagandístico alemán, italiano y soviético<sup>15</sup>. En este contexto, proyectos activa e institucionalmente vinculados a una función política como los de Dorothea Lange, Jack Delano o Walker Evans difícilmente lograron escapar la falsa dicotomía entre arte y función política, arte e información, o arte y propaganda que Walter Benjamin comenzaba a deconstruir en aquellos mismos años<sup>16</sup>.

Si bien la función propagandística no estaba tan presente en el *Federal Art Project*, del que Berenice Abbott y Elizabeth McCausland recibían financiación, como sí lo estuvo en la sección de la FSA, destinada explícitamente a documentar la implementación de sus políticas, el marco teórico benjaminiano permite señalar el carácter específicamente político de *Changing New York*, en la medida en que suprime la centralidad del carácter propagandístico en favor del carácter técnico. Un arte cuya función política exceda o desborde la propagandística –y pueda ser pensado por su capacidad de intervención sobre las relaciones de producción– exige, veíamos, una reformulación de las coordenadas desde las que pensamos la posición “autor” y “artista” (precisamente aquellas sobre las que lxs defensorxs de la fotografía asociada a la FSA cargan el peso de la defensa del valor artístico) y una consecuente reflexión sobre la técnica.

La noción de técnica no es, en todo caso, una noción autoevidente. Es el concepto “que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista (...), punto de arranque dialéctico desde el que es posible superar la estéril contraposición entre forma y contenido”<sup>17</sup>. Podríamos decir que, en tanto punto de partida de un análisis social y materialista, es un concepto que apunta 1) al “hacer”, al cómo se produce el arte, 2) a la especificidad histórica del cómo, a las innovaciones tecnológicas que lo posibilitan y a las mutaciones sociales, políticas y epistémicas con las que cabe relacionarlo, y 3) al hacer(se) del sujeto, la ejemplaridad de su forma de vida y su colaboración en la puesta a disposición y

<sup>15</sup> Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, op. cit. p.150.

<sup>16</sup> Se trata de una dicotomía que no sólo cristaliza y orienta la recepción de la producción fotográfica vinculada a la FSA, sino también su gestión. John Raeburn ha analizado a este respecto los esfuerzos por parte del director del programa, y sus adjuntos por asegurar a las fotografías el reconocimiento adecuado en tanto obras de arte así como su conciencia de una función institucional en condiciones de guiar la actividad artística de sus fotógrafxs, cambiar sus agendas o interferir en decisiones y ritmos de trabajo. El propio esfuerzo por alcanzar reconocimiento social en cuanto artistas, con énfasis en la presión ejercida sobre las publicaciones para que incluyesen línea de créditos posee una función institucional, en cuanto destinada en cierta medida a sortear los reparos del público respecto a la propaganda política. Raeburn acierta así al reclamar una comprensión científica funcional del ámbito burocrático: “Una historia de la Sección habría forzosamente de ser una historia administrativa y política, una historia que no emplease la palabra ‘burócrata’ como un simple peyorativo, reconociendo cómo el ámbito burocrático se halla atravesado por las complejas negociaciones sobre legitimidad, autoridad y autonomía que la vida institucional siempre exige, tanto más cuando su objeto resulta ser tan extraño para la publicidad gubernamental como lo es la expresión artística” *Ibidem*, p. 145.

<sup>17</sup> Benjamin, W. *Iluminaciones*, op. cit. p.71.

mejora del aparato técnico al que en cada caso se recurra<sup>18</sup>. Todas estas perspectivas de análisis, trabajadas sobre el ejemplo de Brecht, del dadaísmo y de Serguéi Tretiákov, consolidan la necesidad de un arte y una teoría del arte conscientes de su situación y función en el interior de las relaciones de producción.

Será de interés observar el recorrido biográfico y artístico de más de una década que lleva a Berenice Abbott desde la escena dadaísta y surrealista hasta *Changing New York*, pasando por Eugène Atget. A continuación, analizaré la gestación y el desarrollo específico de *Changing New York*, desde la perspectiva de un realismo dialéctico. Finalmente, dedicaré la última sección a la censura de la editorial E.P. Dutton, cuyo objetivo principal fue el aparato de textos originales de Elizabeth McCausland.

El marco benjaminiano que he desplegado hasta ahora y que se entrefera de aquí en adelante con el resto de consideraciones persigue el aislamiento de la significatividad y la potencia política de la técnica y de una cierta relación con la densidad histórica del presente. Podremos, desde ahí, analizar la significatividad política del proyecto de Abbott y McCausland suspendiendo el juicio respecto a su voluntad política, si bien aquella dejará pruebas en entrevistas, memorias del proyecto y, por supuesto, en los pies de foto eliminados por la editorial.

### 3. Eugène Atget, fotografía documental y vida póstuma del pasado

El anhelo del fotógrafo es reconocer el *ahora*: verlo tan claro que a través de él ve el pasado y presente el futuro. (...) El fotógrafo es el contemporáneo por excelencia: a través de sus ojos el ahora se muda en pasado<sup>19</sup>.

Antes de que Berenice Abbott cosechase el reconocimiento que la llevase a exponer sus obras en la mayoría de las más prestigiosas exposiciones de los años 30, incluyendo *A Pageant of Photography* de 1940 en la Feria Mundial de San Francisco o la exposición organizada por la *Harvard Society* en 1930; mucho antes de sus exposiciones en el Museo de la Ciudad de Nueva York y de que la revista *Life* le dedicase en 1938 una sección<sup>20</sup>; antes incluso de convertirse en la ayudante de Man Ray en París, Berenice Abbott estaba ya en contacto con la vanguardia artística. Nacida en Ohio, a los 18 años se mudó a Greenwich Village, donde conoció a Marcel Duchamp. En aquella época encontramos a una Berenice Abbott cercana a la esfera dadaísta de los años 20, participando en algunas publicaciones, posando para Man Ray, de quien acabaría convirtiéndose en ayudante poco después en París. Es allí donde se inicia ella misma en la fotografía, ejerciendo de retratista de la escena andrógina parisina. Suyos son aquellos memorables retratos de Jean Cocteau, de Janet Flanner, de Djuna Barnes, pero también de otros grandes rostros del momento, como James Joyce o André Gide.

Y sin embargo quizá los retratos que más nos interesan en este punto son los que realizó a Eugène Atget poco antes de la muerte de éste. Es sin duda un punto de inflexión en su carrera el descubrimiento de este fotógrafo a quien fue a visitar

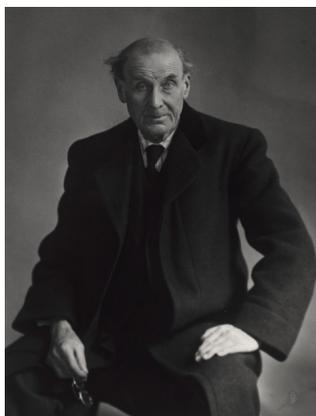
<sup>18</sup> *Ibidem*, 77.

<sup>19</sup> Abbott, B., *Selección de Escritos*, Madrid, Ivorypress, 2020, p.191.

<sup>20</sup> «A Woman Photographs the Face of a Changing City», en *Life Magazine*, enero 1938, pp. 40-45.

numerosas veces cuando éste ya estaba más bien recluido en sí mismo y su obra en proceso de ser olvidada, salvo por la admiración que despertaba en los reducidos círculos surrealistas parisinos.

En palabras de Abbott, el impacto la primera vez que vio unas fotografías de Atget en el estudio de Man Ray, en 1925, fue “inmediato e inmenso”<sup>21</sup>. El particular realismo que en ellas encontró marcaría su propia carrera. Aquel entusiasmo que no le dejaba descansar es el mismo que la llevó a buscar el domicilio de Atget para comprarle algunas copias, y que se vio tan reforzado ante la presencia imponente del anciano encorvado, “cansado, triste, distante y atractivo”. Comienza así una labor de proselitismo por parte de Abbott crucial para la conservación y difusión de la obra de Atget: tras la muerte de éste se hizo con la colección de fotografías que conservaba un antiguo amigo de Atget, André Calmette, y dio comienzo a una labor de promoción y recuperación de su trabajo excepcionalmente exitosa. Y sin embargo, esta labor, que quizá estuvo a la base de la recepción benjaminiana de la obra de Atget, pudo haber eclipsado el propio trabajo de Abbott. Así lo lamentaba en una entrevista de 1975: “[p]eople would forget about Berenice Abbott, and I became Atget’s caretaker”<sup>22</sup>.



Abbott, B., 1927, Eugene Atget

[Se trata de uno de los dos retratos que Abbott tomó a Atget en 1927, poco antes de su muerte]

El contacto con la persona y la obra de Atget resulta crucial para la configuración de la mirada que posteriormente Abbott dirigirá a Nueva York. La visión que Abbott recibe de Atget es la propia de una fotografía documental incipiente, cuyo proyecto –vital en muchos sentidos– aúna más de 10.000 fotografías tomadas a lo largo de 30 años. Concepto, medio y ejecución de este proyecto vitalicio le concedieron igualmente la atención de Walter Benjamin, que en *Calle de dirección* única celebrará la forma en que Atget captura y aísla detalles arquitectónicos y decorativos de París, como aquella serie de aldabas, supervivencia del *Grand Siècle*<sup>23</sup>. Por otro lado, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin confiere a Atget la distinción de haber sabido aprovechar por primera vez el valor expositivo que

<sup>21</sup> Abbott, B., *Selección de Escritos*, op. cit., p.169.

<sup>22</sup> Entrevista con James McQuaid, julio, 1975. Citado en: Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, op. cit., p. 119.

<sup>23</sup> Benjamin, B., *Calle de sentido único*, Madrid, Akal, 2015.

habría de caracterizar al arte una vez superado su valor cultural:

Haberle dado su localización a este proceso constituye la importancia sin igual de Atget, quien, hacia 1900, supo retratar las calles desiertas de París. Con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. También este aparece sin gente y, si se lo fotografía, es en busca de pistas. Con Atget las vistas fotográficas comienzan a convertirse en pruebas de un proceso histórico. Así se forma su secreta significación política. Exigen una recepción determinada. La contemplación despreocupada no resulta ya adecuada.<sup>24</sup>

El sujeto –ese “sujeto inmenso: la ciudad de París”<sup>25</sup>–, se estudia desde distintas distancias y encuadres, planos amplios y planos de detalle. A las calles vacías que le concedieron reconocimiento, se suman también fotografías de hombres y mujeres que aparecen en tensión hermenéutica con el escenario que decoran, como así lo hiciesen aquellas aldabas a las que refería Benjamin. Sujetos que, pese a no ser sensacionales, maravillan por su propia familiaridad: “El mundo real –afirma Berenice Abbott– visto con asombro y sorpresa, quedaba reflejado en cada copia. Cualesquiera que fueran los medios que Atget utilizaba para proyectar la imagen, estos no se interponían entre el sujeto y el observador”<sup>26</sup>.

Precisamente la desaparición del medio es una de las características fundamentales que el análisis benjaminiano destaca en el cine: éste garantizaría “aquel aspecto de las cosas reales que se le ofrece –justamente gracias a esa intensa compenetración con los aparatos– despojado de toda aparatosidad, que es lo que está en su derecho de exigirle a la obra de arte”<sup>27</sup>. La exigencia de una recepción activa –si bien dispersa– es la segunda de estas características fundamentales, siendo así que ambas sientan los cimientos del potencial político-radical del cine.

En el caso de la fotografía de Atget, el potencial político –no suficientemente señalado por la exégesis académica de su obra– reside en que aquellas huellas de procesos históricos remiten a una doble e imbricada tensión dialéctica: 1) la de los sujetos y su entorno económica y culturalmente determinado, 2) la de la temporalidad compleja de la memoria, captada su positividad, en las imágenes de la vida póstuma<sup>28</sup> de estilos arquitectónicos y decorativos, oficios o formas de vida.

<sup>24</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p.140.

<sup>25</sup> Abbott, B., *Selección de Escritos*, op. cit, p.178.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>27</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p. 146.

<sup>28</sup> Uso aquí conscientemente la traducción propuesta por Giorgio Agamben para el concepto de *Nachleben* de Aby Warburg, apelando a una corriente de interpretación especialmente fructífera que se ha servido del comentario comparado de las obras de Benjamin y Warburg, cuyos principales representantes serían Georges Didi-Huberman y el propio Giorgio Agamben. Cf. Agamben, *Ninfas*, Valencia, Pre-textos, 2010; Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, Madrid, Abada Editores, 2009; Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.



Atget, E., 1900, *Cabaret de l'Homme Armé, 25 rue des Blancs-Manteaux*

De la primera tensión dialéctica y hermenéutica encontramos un ejemplo en el análisis de Vladimir Rizov de la mirada del camarero en *Cabaret de l'Homme Armé*. La mirada que encuentra el objetivo y adquiere protagonismo en esta fotografía es, precisamente, la mirada de un sujeto en tensión dialéctica con su posición en el entramado social y en el entorno decorativo del capitalismo temprano. El equipo fotográfico empleado por Atget exige que sea así: sólo quienes, por su condición social o laboral, permanecen quietos –en este caso recibiendo a lxs clientes– pueden aparecer en la fotografía. Así, de esta fotografía, que fue etiquetada institucionalmente como “arquitectura” y “elementos de forja” [*ironwork*], el autor ha podido afirmar que no se trata de una “simple ‘superficie’ compuesta por diversos elementos visuales como la forja, el camarero o letrero; antes bien es una inscripción de realidades políticas como la clase social”<sup>29</sup>.

Se trata de un aspecto cuya influencia sobre la fotografía de Abbott habrá que analizar. La presencia de personas en *Changing New York* es tremendamente reducida, en parte por motivos técnicos (su cámara, por ejemplo, una *8x10 Century Universal*, óptima para sacar tomas con toda la profundidad de campo y contrastes que requiere la ciudad, demasiado lenta para fotografiar personas), en parte por motivos artísticos, así como por la propia presión del objeto, que no es el París del siglo XIX, sino el Nueva York de principios del siglo XX. En cambio, Abbott reivindicará la capacidad de Atget al aprovechar la fotografía como el medio para aprehender una temporalidad otra, distinta, y trasladará esta misma meta a su proyecto:

La historia que él [Atget] trajo a la vida para nosotros no está confinada en parlamentos y congresos. Antes bien recita las actividades de todos los días de aquellos hombres y

<sup>29</sup> Rizov, V., «Eugène Atget and Documentary Photography of the City», *op. cit.*, p. 156. Queda aún por realizar una interpretación propiamente política del proyecto fotográfico de Atget, que estudie el peso de su filiación anarquista en su fotografía. Aunque sabemos que Eugène Atget era suscriptor de *La Guerre Social* (un periódico de extrema izquierda, anarquista y pacifista fundado por Gustave Hervé) y de *Le Bonnet Rouge* (también anarquista), y aunque conocemos que pronunció conferencias en escuelas para la clase trabajadora, sólo Molly Nesbit parece haber prestado atención a esta vía de investigación en un breve comentario. Cf. Nesbit, «Photography and history: Eugène Atget». En Frizot, M. (ed.), *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998.

mujeres que son la materia de la que la historia está hecha<sup>30</sup>.

Retratar la ciudad –afirma– es el trabajo de toda una vida, y nunca es suficiente, porque la ciudad está siempre cambiando. Todo en la ciudad es parte de su historia: su cuerpo físico de ladrillo, piedra, acero, vidrio y madera, su sangre viva de hombres y mujeres que viven y respiran. Calles, vistas y panoramas a ras de suelo y desde el cielo, con ojos de pájaro y con ojos de mujer, lo noble y lo innoble, vidas altas y bajas, tragedia, comedia, miseria y riqueza, los potentes rascacielos y las innobles fachadas de los barrios bajos, gente en el trabajo, gente en casa, gente jugando... no son sino una pequeña parte de la ciudad. Nada es demasiado humilde para la fotografía<sup>31</sup>.

Es este aspecto dialéctico el que Abbott, a su regreso a Nueva York, siente que debe mostrar: una historia otra, una temporalidad distinta, una realidad que no es unívoca, una temporalidad que no es unilateral, una humanidad contradictoria. He ahí la motivación y la inspiración de su trabajo para toda la década de los años treinta: aprehender fotográficamente ese Nueva York cambiante, de estratos temporales vibrantes y superpuestos, de modos de vida transitorios, algunos ya casi desaparecidos, otros apenas vislumbrados como posibilidades, que conciernen a aquella historia que, afirma, no está confinada en parlamentos o congresos, aquella historia cuyo potencial político –exigencia de respuesta, provisión de elementos para la imaginación política– puede ser dinamizado por la fotografía.

De acuerdo con Estrella de Diego<sup>32</sup>, la estrategia de Abbott y McCausland en *Changing New York* es comparable en ese sentido con la de Walter Benjamin en el proyecto de los pasajes: conservar el recuerdo de formas de vida anacrónicas y captar el cambio acelerado no como medio de afianzamiento de un pasado cerrado a toda forma de progreso, sino como apertura al futuro.

#### 4. Regreso a Nueva York: realismo dialéctico y política de la memoria

Antes de que Elizabeth McCausland aparezca en la vida de Berenice Abbott, esta última se dedica, entre 1930 y 1934, a fotografiar de manera independiente Nueva York mientras se mantiene dando clases de fotografía en *The New School*. Durante esos años, sin embargo, la fotógrafa trata sin éxito de obtener financiación del *Guggenheim* en 1931 y en 1933, en 1932 de la *New York Historical Society*, y, en numerosas ocasiones, del *Museo de la Ciudad de Nueva York*. Será a raíz de su exposición en este mismo museo como cambiará su suerte. Allí Elizabeth McCausland, una joven profesora, periodista y crítica de arte de orientación marxista –conocida por sus artículos sobre el escándalo de la condena a muerte de los anarquistas Sacco y Vanzetti– descubrirá las fotografías que Abbott tomase del Rockefeller Center en construcción, su “fantástica denuncia” del “tremendo coste de trabajo e inteligencia humanas” del edificio. Este carácter crítico que “espontánea o inconscientemente” parece surgir del trabajo de Abbott la fascinó<sup>33</sup>. De la publicación de su crítica y del intercambio de opiniones que le siguió nació una relación que las unió hasta la

<sup>30</sup> Abbott, B., *Selección de Escritos*, op. cit., p. 191.

<sup>31</sup> Abbott, B., «Documenting the city». En *Berenice Abbott, Photographer: a Modern Vision*, New York Public Library, 1942, pp.22-23.

<sup>32</sup> De Diego, E., Prólogo a: Abbott, B. *Selección de Escritos*, op. cit. p. 10.

<sup>33</sup> Yamada, T., «An Analysis on Berenice Abbott's "Changing New York"», op. cit., p.229.

muerte de McCausland en 1965, pero también la colaboración artística e intelectual cuyo resultado habría de ser el fotolibro *Changing New York*.

Casi al mismo tiempo, Abbott recibió la noticia de que su solicitud al ya extinto *Emergency Relief Bureau*, ahora gestionada por el *Federal Art Project*, había sido aceptada. De ahí en adelante dispondría de un equipo de ayudantes para las labores de investigación, financiación, y la posibilidad de publicar un fotolibro que finalmente quedaría a cargo de la editorial E.P. Dutton. Y, sin embargo, este patrocinio de un programa del *New Deal* si bien permitió a Abbott y McCausland realizar su trabajo en condiciones óptimas, no es menos cierto que les supuso más de un quebradero de cabeza, empezando por la subordinación a los intereses editoriales de E.P. Dutton y pasando por la desatención de la crítica a la originalidad de las artistas que, en parte, pasaron a ser otras tantas de las artistas al servicio del *New Deal*.

Aun así, este temprano olvido de su trabajo de los años treinta, que prácticamente borra todo rastro de McCausland y que tampoco concede excesivo reconocimiento a Abbott, que en cierta medida queda relegada a ser poco más que una hija intelectual de Atget cuya originalidad sólo recientemente se está reconociendo, podría explicarse por la atípica decisión de fotografiar la urbe. En general, la producción cultural de aquellos años 30 y la memoria colectiva de la Depresión que en ella se asienta posee un carácter eminentemente rural: lo comprobamos en las fotografías de la FSA, con Dorothea Lange a la cabeza, en las novelas de John Steinbeck y en general en las representaciones cinematográficas más recientes de aquella época<sup>34</sup>. De igual modo, un público acostumbrado a la estetización de la miseria –que ya Benjamin criticaba en *El autor como productor*– notaría su ausencia en las fotografías de Abbott. “No hay –recuerda John Raeburn– imágenes de desahucios, de trabajos de esfuerzo inhumano, rostros demacrados... apenas podemos decir que haya rostros: falta, en definitiva, toda la iconografía de la Depresión”<sup>35</sup>. Al contrario, el foco principal está puesto en la arquitectura, desde las casetas pauperizadas y las casas pre-guerra civil, hasta los gigantescos puentes y rascacielos, desde los pequeños y anacrónicos comercios evanescentes hasta el Rockefeller incipiente y en construcción. Incluso cuando la fotografía se centra en personas cuyos empleos están en peligro, sus oficios desapareciendo, y la pobreza es una realidad o una amenaza, se nos muestran dignos, altivos, imperturbables.



Izquierda: Abbott, B., 1936, *Hot dog stand*. Derecha: Abbot, B., 1936, *Jay Street n°115*

<sup>34</sup> Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, op. cit., p.116.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 116.

La finalidad no es, entonces, fotografiar la Depresión, que tiene mucho también de generar una imagen, un paradigma o un arquetipo, sino responder a una exigencia y a una urgencia: aquella que emana de una Nueva York a cada instante distinta, en la que la coexistencia momentánea de tendencias contradictorias corre el riesgo de plegarse a las exigencias unilaterales del capitalismo. Hay que captar el *tempo* de la metrópolis, y su *tempo* es algo más y algo menos que su historia, es el ritmo de sus habitantes y el ritmo de la coexistencia de temporalidades complejas, al compás forzado del tiempo acelerado, lineal, del progreso. Así lo explicaba Abbott en su propuesta al FAP:

Fotografiar Nueva York significa tratar de atrapar en aquella emulsión fotográfica sensible y delicada el espíritu de la metrópolis, manteniendo la fidelidad a su hecho esencial, su *tempo* apresurado, sus calles congestionadas, el pasado empujando al presente... las vistas de la ciudad deben ser fotografiadas hoy, no mañana; esto es importante, pues mañana podríamos ver cómo estos actuales e importantes recordatorios del Nueva York del siglo dieciocho –y diecinueve– son barridos para hacer sitio a nuevos colosos. El *tempo* de la metrópolis no es aquel de la eternidad, ni siquiera del tiempo, sino el del instante evanescente. Justo por ello registrar la ciudad así tiene un peculiar significado tanto documental como artístico. Todo trabajo en condiciones de salvar del olvido los recuerdos de la ciudad tendrá valor.<sup>36</sup>



Abbott, B., 1936, *Tempo of the city: I, Fifth Avenue and 44th Street*

Se trata, en primer lugar, de una fotografía del anacronismo, como condición esencial de esa Nueva York de los años treinta: incluso lo que hoy se fotografía se torna anacrónico en el instante de la fotografía. Abbott fotografía el anacronismo en las vidas, el anacronismo en la arquitectura y en los síntomas del momento histórico. Una fotografía que se instituye en índice y factor del anacronismo constitutivo del Nueva York de los años treinta es una fotografía sensible a la complejidad de los ritmos y estratos del tiempo, en la que la apertura a la innovación acelerada se mantiene en relación dialéctica con las latencias del pasado<sup>37</sup>. En este sentido las

<sup>36</sup> Cf. Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, op. cit., p.132-33.

<sup>37</sup> Se trata de aquella temporalidad ni simplemente diacrónica ni simplemente sincrónica que se esconde, de acuerdo con Georges Didi-Huberman, tras las investigaciones históricas de Walter Benjamin y Aby Warburg, y que encontraremos también, salvando las distancias, en la epistemología de la historia de Reinhart Koselleck: “La historia discurre siempre en distintos ritmos temporales. (...) Cada historia incuestionablemente única esconde en sí estructuras que la posibilitan, procesos dentro de espacios de juego limitados que se modifican

artistas pueden participar en la construcción urgente de una memoria sin caer por ello en la observación nostálgica<sup>38</sup>.

Este carácter le ha valido al proyecto *Changing New York* su comparación recurrente con el proyecto de los pasajes benjaminiano y, por ende, con la metodología de la imagen dialéctica<sup>39</sup>. Si bien el concepto de imagen dialéctica apela antes bien a la experiencia histórica, en concreto en el marco de su tematización como parte de una epistemología de la historia, esto es, en relación con la labor de investigadorxs, historiadorxs y críticxs, es la centralidad de la problemática concreta del arte y de la imagen la que posibilita que aquella sirva de matriz epistémica para la historicidad en general. La imagen, con su articulación de tiempos complejos y anacrónicos, su precariedad<sup>40</sup>, pero también su eficacia performativa, con su carácter de índice y factor del juego vertiginoso de la cultura y el tiempo, constituye una matriz de interpretación capaz de interpelar distintos estratos y formas de positividad en toda su complejidad dialéctica, desde la historia en general hasta la ciudad de Nueva York en concreto.

Esta complejización dialéctica del sentido del tiempo correrá en paralelo con una complejización del sentir de las artistas. Encontramos un ejemplo en la *Guía para mejorar en fotografía* de Berenice Abbott cuando, reclamando el papel activo de la fotógrafa en el proceso de creación, presenta el problema de cómo fotografiar los rascacielos:

En mi ejemplo de los rascacielos, la decisión depende de cómo se interprete el motivo. Los rascacielos pueden parecerme hermosos o majestuosos. O me pueden parecer feos, inhumanos, ilógicos, absurdos, excrecencias patológicas que no tienen cabida en una ciudad planificada. Sea lo que sea que piense y opine de los rascacielos, lo expresaré mediante mi entendimiento de una aplicación de la composición. (...) El problema se complica aún más si el fotógrafo considera los rascacielos tanto hermosos como feos e intenta crear esa dualidad en la fotografía, representando el enfrentamiento de tendencias contrarias en una composición dinámica<sup>41</sup>.

De este modo, si en *Changing New York* encontramos el foco puesto en el doloroso proceso de desarrollo urbano, en la merma en la capacidad de acción y de decisión, de participación democrática, en la pérdida de modos de vida, será siempre en tensión irreductible con la mirada que observa los rascacielos, los progresos tecnológicos, el presente de la técnica, como índices de una potencia utópica en condiciones de despertar.

---

con una velocidad distinta de la de los acontecimientos. Si se observa esta pluralidad de estratos temporales, entonces toda historia se manifiesta como el espacio de la posible repetición; nunca es sólo diacrónica, sino, en función de su percepción y experiencia temporal, igualmente sincrónica". Koselleck, R. *Los estratos del tiempo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, pp.81-82.

<sup>38</sup> Terri Weissman ha llamado la atención a este respecto sobre la forma en que se conjugan el tiempo del "esto-ha-sido" propio de las fotografías de Abbott y el tiempo del "esto-será" profético y utópico de los pies de foto originales de McCausland. Cf. Weissman, T. *The realisms of Berenice Abbott*, op. cit. p.144.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>40</sup> Antonio Rivera ha desplegado en un reciente y monumental trabajo un análisis del carácter precario de la imagen cine-fotográfica y de su valor político, profundizando en el problema del montaje que fuese ya objeto de interrogación en la obra benjaminiana. Cf. Rivera García, A., *La crueldad de las imágenes*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022

<sup>41</sup> Abbott, B. *Selección de Escritos*, op. cit., 39.

El realismo de Abbott y McCausland quiere estar en condiciones de, en primer lugar, no reducir la complejidad del objeto, captar su realidad en lo que tiene de aporética, de tensa, de dialéctica. Ver en ella los distintos planos de la sociedad de Nueva York de los años treinta, su mitología, su sentido de la historia, su morfología cultural, aquellos modos de vida que atraviesan los edificios colosales de las corporaciones y las pequeñas y anacrónicas tiendas regentadas por figuras evanescentes que miran de reojo a la cámara. En segundo lugar, no reducir la complejidad de la crítica. Si hay aquí un realismo crítico es en cuanto dialéctico, en cuanto reniega de la imagen absolutamente diacrónica del tiempo que obliga a situarse o entre los conservadores o entre los progresistas, o entre los nostálgicos o entre los creativos. Y por supuesto, en cuanto reniega de la falsa identificación de capitalismo-tecnologización-progreso.

## 5. Des-dialectizar la fotografía. Censura y despolitización de *Changing New York*.

Es el carácter dialéctico de la crítica lo que más sufrió en el proceso de edición. Por supuesto, ambos están imbricados: el objeto no podrá aparecer en toda su complejidad sino en el marco adecuado, en el seno de unas técnicas fotográficas y literarias concretas. La fotografía –observó Benjamin en su conferencia– capta la atención de la masa al precio de embellecer su objeto. Se trata, sin embargo, de una potencia técnica y política fácilmente capturada por las dinámicas del capital: estetizando la miseria, convirtiéndola en objeto de goce, la fotografía se dispone a alimentar el aparato de producción sin modificarlo<sup>42</sup>. En este punto, Benjamin, que ha considerado el “vigor revolucionario” del dadaísmo, que ha apuntado al montaje desde John Heartfield<sup>43</sup> y Bertolt Brecht como gesto técnico en condiciones de generar extrañeza y de salvar la imagen de lo que hoy día llamaríamos su conversión en simulacro, operando “constantemente en contra de una ilusión en el público”<sup>44</sup>, afirma:

Modificar [el aparato de producción] hubiese significado, una vez más, derribar una de esas barreras, superar una de esas contradicciones que mantienen encadenada la producción de la intelectualidad. En este caso, la barrera entre escritura e imagen. Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus instantáneas el pie de foto que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles un valor de uso revolucionario.<sup>45</sup>

El diseño de *Changing New York* parece sostenerse sobre una conciencia clara de los requisitos técnicos –tanto materiales como retóricos– de la crítica. En el plan inicial, la combinación de las imágenes de Abbott y los textos de McCausland refuerzan el carácter dialéctico de la crítica, imposibilitando una lectura fija, rígida y

<sup>42</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p.75.

<sup>43</sup> John Heartfield es, a su vez, un referente explícito del trabajo de las artistas. Así, en su columna en el *Springfield Sunday Union and Republican* (14 de noviembre de 1943), McCausland valora la mutación artística que supone ese arte que no está pensado para “colgar plácidamente” en las paredes de los museos, sino para combatir en nombre de la democracia contra el fascismo.

<sup>44</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p.78.

<sup>45</sup> Benjamin, W., *Iluminaciones*, op. cit., p.75.

unilateral de las imágenes, al menos de dos formas: por un lado, el contenido de los textos de McCausland, sugerentes, críticos, enfatizando siempre las distintas capas de lectura, orientando la mirada y llamando la atención sobre la figura del artista y el proceso creativo. Por otro, el diseño del fotolibro, de la relación entre texto e imagen, que en el plan original poseían el mismo peso, jugando con el montaje y con la heterogeneidad de disposiciones, orientando la mirada al modo de una película documental en la que el texto es un elemento igualmente crucial y su disposición nunca es indiferente<sup>46</sup>.

Igualmente, el orden no es irrelevante y la selección de los fotogramas de esa película impresa en papel que habría de ser *Changing New York* es crucial. También ahí metió mano la editorial: Abbott y McCausland escogieron y ordenaron cien fotos de un proyecto de más de trescientas, escribieron textos cargados estética y políticamente, y diseñaron una obra de arte con la intención de garantizar la tensión dialéctica y la función de despertar un ánimo crítico pero esperanzado en el lector-espectador. La editorial reordenó las fotografías, cambió catorce fotos de la selección, y eliminó otras tres especialmente controvertidas: *Church of God*, *Father Duffy* y *Construction Old and New*, la primera relativa a cuestiones de raza, la segunda relativa a cuestiones de etnicidad y religiosidad, representando a ese cura italoamericano, y la tercera siendo especialmente explícita en relación con la lucha de clases y el urbanismo.



Abbott, B., 1936, *Church of God, 25 East 132nd Street*

<sup>46</sup> Así define Elizabeth McCausland su fotolibro: “In drawing up a definition of form for *Changing New York*... [I can say that it should be] in its fundamental aspects related to the form of the documentary film, in which commentary accompanies the visual image seen on the screen... Shifting from the moving picture to the still photograph, one encounters a problem of technic as well as form. In the documentary film the appeal to sight and sound occurs simultaneously in time. The parallel for this superimposition of visual and auditory image must be in the photographic-book-with-text, a coinciding of the picture and the printed word in space”. Cf. Weissman, T. *The realisms of Berenice Abbott*, op. cit., p.153.



Abbott, B., 1936, *Father Duffy, Times Square*



Abbott, B., 1936, *Construction old and new, from Washington Street*

De igual manera, rediseñó el libro de forma que se pudiese leer como un libro-guía normal y corriente, con el texto en una página en pequeño y en la opuesta la fotografía, y obligó a una reescritura de los textos, convirtiendo aquella interpelación estético-política en una serie de indicaciones históricas y curiosidades, que allí donde entraban en materia de política, aparecían sin carga dialéctica, unívocas y sencillas.

Si bien con *Changing New York* nos encontramos ante el problema de que la versión finalmente publicada por Dutton difiere con creces del proyecto original (hasta hace unos años sólo rastreable en notas e indicaciones de las autoras), desde 2018 contamos con un completo set de pies de foto recuperados, ordenados y publicados por Alice Maude-Roxby y Stefanie Seibold<sup>47</sup>, que permiten una comparación entre aquellos ideados inicialmente por Elizabeth McCausland y los que finalmente, y tras pasar por una fuerte censura, fueron publicados<sup>48</sup>. Esto ha posibilitado análisis como los de Terri Weissman, que han arrojado luz sobre el carácter dinámico y

<sup>47</sup> Seibold, S. y Maude-Roxby, A., *Censored Realities/Changing New York*, op. cit.

<sup>48</sup> Es importante señalar que, aunque contamos con numerosas críticas, públicas y privadas, de Elizabeth McCausland relativas al resultado final de *Changing New York*, Abbott en ningún momento se expresó en contra del resultado final. En cierta medida, con las precauciones oportunas, el fotolibro efectivamente publicado puede ser analizado por sí sólo como una obra autónoma, índice y factor de su tiempo, y en parte un eco lejano del proyecto original, en el que esa tensión dialéctica puede todavía rastrearse en el orden y la composición de las fotografías, en pugna con los pies de foto.

dialéctico del realismo de Abbott y McCausland, así como sobre la forma en que los pies de foto originales conforman un argumento orgánico en diálogo con el campo discursivo de la Depresión. Weissman muestra cómo el proyecto original “reflexiona de forma impresionante sobre la concepción del progreso y la noción de esperanza”<sup>49</sup>, e interpela con sus reflexiones la discusión pública en torno a la planificación urbanística de Nueva York que reúne y confronta a los partidarios del *Regional Planning Association of America*, con Lewis Mumford a la cabeza, y a los partidarios del *Regional Plan Association of New York* de Robert Moses, tratando de superar la dicotomía entre la romantización de la periferia y la crítica al capitalismo de los primeros, y la apuesta tecnocrática por el centralismo y la ultratecnologización de Manhattan de los segundos<sup>50</sup>.

Comparemos, por ejemplo, el pie de foto original de esta fotografía, tomada desde *Salmon Tower* en Manhattan, en 1938, con la versión finalmente publicada:

La ciudad –escribe McCausland en el pie original– árida sin rocas, árboles, agua corriente, crea su sustituto de la naturaleza con estos rascacielos que caen en cascada de acuerdo con los escalonados [*set-backs*] impuestos por las leyes de zonificación. Para el ojo este ritmo es tan hermoso como los salientes rojos de las canteras de *Mont-Sainte-Victorie*. Ni la naturaleza es superior, ni el hombre tampoco; sus intenciones quizá difieren y sin embargo, ilógicamente, sus formas son a menudo idénticas. Así, las ventanas del *World Tower Building* a la derecha conceden a la composición un carácter casi de granito, mientras el escalonado del 1410 de Broadway y el *Bricken Casino* ondean como una montaña erosionada y cortada por la incesante lluvia. Un arquitecto puede ver en una fotografía así la morfología de la cultura del siglo XX; el lego, por su parte, la disfrutará de forma más simple.

El pie de foto finalmente publicado dice así:

El histórico *Bryant Park Studio Building* a la izquierda y el *World Tower Building* a la derecha enmarcan modernos rascacielos escalonados de una generación posterior: el *Bricken Casino* y el 1410 de Broadway. Los pequeños edificios en primer plano en la Sexta Avenida tienen en torno a un siglo de antigüedad, característicos del cambio.



Abbott, B., 1938, *Fortieth Street between Sixth and Seventh Avenues, from Salmon Tower, 11 West 42<sup>nd</sup> Street, Manhattan*

<sup>49</sup> Weissman, T. *The realisms of Berenice Abbott*, op. cit., p.149.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 162.

Si en el original el texto guía el ojo y complejiza la interpretación confrontando viejos marcos dicotómicos de comprensión, como pueda ser aquel que opone naturaleza y técnica, la versión publicada, en cambio, ofrece datos con cierto interés turístico, información práctica: se nos indica cuáles son las distintas generaciones de rascacielos y se nos ayuda a identificarlos.

De igual modo, en el pie original de esta fotografía del número 154 de la cuarta Avenida, en Brooklyn:

Las ventanas tapiadas, la torreta con techo de pizarra, la mezcla de carteles, todos estos elementos del 154 de la cuarta avenida evocan sensaciones macabras. Mirando sin ver, como ojos ciegos, las ventanas miran al transeúnte con mucha más insistencia que aquellas señales estridentes. Hay aquí un monumento a la decadencia, mausoleo de una era social que ha acabado. La arquitectura está desactualizada y el edificio ya no realiza sus funciones económicas. Simplemente se encuentra ahí, esperando su siguiente fase, como permanecen allí desiertos y en ruinas los campamentos mineros abandonados o los pueblos del Oeste. Es una falacia que está de moda aquella que afirma que la decadencia es hermosa por sí misma. Sin embargo, el patrón de las tablas de las ventanas, la textura de sus vetas y nudos, el contraste con la textura del ladrillo, el mortero y la cornisa de cemento moldeado, se combinan para lograr una declaración de profunda melancolía.

El pie finalmente publicado, en cambio, afirma únicamente que estas viviendas permanecen vacías porque el dueño ha preferido ahorrarse los impuestos y el seguro en lugar de pagar los arreglos necesarios para adecuarlas a la nueva ley. Efectivamente, no carece de contenido crítico o político, pero dicho contenido es siempre comedido, controlado, rígido. Se indica, sí, la necesidad de una reforma, pero carece de la aportación estética y dialéctica de la idea original. Allí, para empezar, el reclamo es mucho más radical, el medio más dinámico e interactivo, la intención, ampliar la mirada, no fijar el significado de la fotografía.



Abbott, B., 1936, *Fourth Avenue, n° 154, Brooklyn*

Las imágenes que McCausland propone en sus pies originales introducen la temporalidad y la mortalidad como motivos: estamos observando un mausoleo que excede al propio edificio; es el mausoleo de una era social, de unas formas de vida, es el rastro de la humanidad. El propio edificio es descrito como un rostro de ojos ciegos, los carteles ocupan un lugar central mostrando ese uso humano, significativo, del espacio, e incluso dirigen la atención al problema económico que se ve enfatizado

en el texto: no se trata de que el dueño no quiera pagar las reparaciones, se trata de que el edificio ha caído en desuso por presiones externas. Se trata de arrojar luz sobre las fuerzas que obligan a la destrucción del pasado, o a su anquilosamiento y conservación como pieza de museo urbano en la que deleitarse con nostalgia. Si bien su belleza extraña no está en duda, el texto de McCausland carga contra la nostalgia. Ahí comparece una cuestión económica y, ante todo, de uso: el edificio puede ser salvado de la decadencia con nuevos usos.

Podemos observar así cómo en la obra de Abbot y McCausland se condensa la ansiedad urbanística que da lugar a aquella confrontación entre Mumford y Moses. Sin embargo, su aportación no es la de un urbanista, sino la de dos artistas: se muestra la cuestión de la falta de planificación, se ilustran sin duda los efectos nocivos de aquel crecimiento sobrecentralizado de Manhattan, se sacan a colación las rentas excesivas, las condiciones de vida, se fotografían pequeños comercios con dependientes que, ante el objetivo de aquella cámara de obturación lenta, se desvanecen entre reflejos, edificios en desuso y rascacielos imponentes e inhumanos... y sin embargo, el problema no es la falta de un plan tecnocrático, ni la sencilla pérdida de formas de comunidad y de individualidad. Esto se mantiene en la versión publicada, y sin duda es una preocupación de las artistas. Pero es sólo la primera capa. Para ellas se trata del anquilosamiento de la mirada y de la imaginación, y de la pérdida del humano como punto de referencia de las praxis. El problema es la unilateralidad y la inhumanidad. Así, la versión original opta no por el rechazo de la revolución tecnológica, sino por su subordinación a la implementación de nuevas formas de solidaridad y sociabilidad, y en esto su aportación personal es poner al servicio de la imaginación necesaria para ello los medios técnicos de la fotografía, el fotolibro y el cine <sup>51</sup>.

## 6. Conclusiones

En una entrevista radiofónica en 1939, Berenice Abbott afirmó:

Las cosas reales son conflicto, contradicción, campo de batalla, desequilibrio, falta de orden y de razón; contrastes en una civilización que cambia a toda velocidad. (...) Las fuerzas prevalecen en todas partes. Prevalecen en las manifestaciones externas de todo cuanto el hombre ha creado. Se expresan a sí mismas no sólo en las caras y las casas humanas, sino incluso en las bocas de incendio, buzones, alcantarillas, edificios, calles, ventanas; la expresión del hombre se hace evidente en todos los aspectos visuales. <sup>52</sup>

El proyecto original de *Changing New York* apuntaba en ese sentido a constituir y ofrecer lo que Terri Weissman, y nosotros con ella, consideramos imágenes dialécticas de la crisis del liberalismo en el Nueva York de los años 30, construcciones filosófico-fotográficas destinadas a suspender sin consumir la dialéctica entre las contradicciones –históricas, sociales, económicas, urbanísticas, vitales– que componen lo real. En su empeño por no devenir lo que finalmente fue, un *guidebook*

<sup>51</sup> Weissman, T. *The realisms of Berenice Abbott*, *op. cit.*, p.164.

<sup>52</sup> Abbot, B., "The Art of Photograph," entrevista de radio a cargo de Leah Plotkin, 1939, Citada en: Yamada, «An Analysis on Berenice Abbott's "Changing New York"», *op. cit.*, p. 228.

turístico, políticamente comprometido pero comedido, el primer gesto de las autoras fue excluir, del retrato de Nueva York, gran parte de los monumentos y edificios característicos, aquellos que hasta ahora han fijado Nueva York como mercancía ahistórica: ni *Times Square*, ni los teatros de Broadway, ni *Central Park* aparecen en el plan de Abbott y McCausland. Sin embargo, no sólo el contenido, la forma, su técnica editorial, de composición y literaria, contiene una gran parte del potencial crítico dialéctico del proyecto. Son sus decisiones técnicas las que permiten salvar a *Changing New York* del viejo tropo del contraste entre lo viejo y lo nuevo, y abrirlo a temporalidades y formas de sociabilidad complejas en las que la fotografía revela su carácter pedagógico, utópico y político. Es en ese sentido que el recurso a las tesis benjaminianas nos ha permitido mostrar los efectos neutralizantes de la mutilación a la que E.P. Dutton sometió al proyecto original en su proceso de edición.

## Bibliografía

- Life Magazine, «A Woman Photographs the Face of a Changing City», 1938.
- Abbott, B., «Documenting the city». En *Berenice Abbott, Photographer: a Modern Vision*. New York Public Library, 1942.
- Abbot, B., *Selección de Escritos*, Madrid, Ivorypress, 2020.
- Abbott, B., y McCausland, E., *Changing New York*, Nueva York, E.P. Dutton, 1939.
- Agamben, G., *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Benjamin, W., *Calle de Sentido Único*, Akal, 2015.
- Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018.
- Bourdieu, P., «Le champ scientifique». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 1-2 (1976).
- Bustamante-Zamudio, G., «Sobre el concepto de campo en Bourdieu». *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación* 9, n.º18 (2016): 49. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.m9-18.sceb>
- Castro, E. «¿Qué es y qué no es un dispositivo? Profanación y veridicción». *Dispositiva* 5 n.º2 (2016): 1-14. <https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2016v5n2p1-14>.
- Chignola, S., *Foucault más allá de Foucault: una política de la filosofía*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2018.
- Deleuze, G. «¿Qué es un dispositivo?» En *Michel Foucault, filósofo*, editado por Gilles Deleuze, Barcelona, Gedisa, 1990
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- Guerra Manzo, E., «Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus». *Estudios Sociológicos* 28 n.º83 (2010): 383-409.
- Koselleck, R., *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- McCausland, E., *Springfield Sunday Union and Republican*, 14 de noviembre de 1943.
- Nesbit, M., «Photography and history: Eugène Atget». En *A New History of Photography*, editado por Mitchell Frizot, Köln, Könemann, 1998.
- Raeburn, J., *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana; Chicago, University of Illinois Press, 2006.

- Rivera García, A., *La crueldad de las imágenes: estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022.
- Rizov, V., «Eugène Atget and Documentary Photography of the City». *Theory, Culture & Society* 38, n.º 3 (mayo de 2021): 141-63. <https://doi.org/10.1177/0263276420942804>.
- Seibold, S., y Maude-Roxby, A., *Censored Realities/Changing New York*, Graz, Edition Camera Austria, 2018.
- Weissman, T., *The realisms of Berenice Abbott: documentary photography and political action*, Berkeley; Washington, D.C, University of California Press, 2011.
- Yamada, T., «An Analysis on Berenice Abbott's "Changing New York": People and Lives of the Heterogeneous City». *Waseda Rilas Journal* 10, n.º 4 (2016): 225-41.