



BOMBASGENS
CENTRE D'ART

JOEL MEYEROWITZ
RELATS CURTS

Francesco Zanot

JOEL MEYEROWITZ

RELATS CURTS

FRANCESCO ZANOT

La cabra al capdamunt

Màlaga. Espanya. Novembre de 1966. Un home en un restaurant, li pega el sol. Porta ulleres fosques i boina. És cec. Assentat en un racó, com una icona russa, però no té aspecte de rebre una benedicció, enfrascat a escoltar el xicotet transistor que oculta davall d'un tovalló, potser per a protegir-lo de la calor, potser per a esmortir lleument el so. A l'altre costat del finestral, ocorren moltes coses. Escenari esquerre: en terra hi ha un tambor i dos xiques joves xarren; una furgoneta xicoteta travessa l'encreuament; un trompetista toca; una cabra tracta de guardar un equilibri precari al capdamunt d'una escala; una mare i el seu fill miren, no es toquen, a penes uns mil·límetres entre ells. Escenari dret: un xic i una xica van en motocicleta; una jove en primer pla s'ajusta un capell de llana; a l'interior, darrere de l'home que escolta el transistor, una cadira buida, il·luminada per un raig de llum com els que hi ha en *La vocació de Sant Mateu* de Caravaggio.

En eixa riquesa dispersa i inconnexa batega el cor de la fotografia de Joel Meyerowitz, o almenys la manera que tenia d'interpretar la disciplina en la fase primerenca de la seua carrera, quan va començar a familiaritzar-se amb la «fotografia de carrer». En la dècada dels seixanta, hi havia dos referents fonamentals en el gènere: Henri Cartier-Bresson i Robert Frank. Tots dos havien publicat les seues obres mestres durant la dècada anterior.¹ Tots dos fotògrafs mantenien una actitud molt similar sobre el terreny: eren ràpids i directes. Les seues imatges són com si foren picades de mosquit: les persones fotografiades sempre se n'adonen quan és massa tard. No obstant això, els resultats que obtenen cada un són molt diferents molt entre si. Cartier-Bresson il·lustra l'emoció de l'instant irrepetible i organitza les imatges com a microrelats la trama dels quals fa caramboles d'un fotograma al següent; Robert Frank anul·la la sorpresa del moment improvisat, priva els seus subjectes del consol d'un abans o un després. Comptat i debatut, Cartier-Bresson és el fotògraf d'un món en progrés i Frank el d'un món en extinció. Meyerowitz coneix molt bé el treball de tots dos, els va conèixer personalment i va trobar per a ell una tercera via: la de la fragmentació. Les seues imatges pareixen emergir d'un excés d'energia que sobtadament explota en totes direccions, escampant punts d'interés per cada racó del fotograma. No hi ha linealitat ni història a contar, hi ha un xoc de partícules procedents d'universos distants, que genera combinacions inèdites. La postura de Meyerowitz és crucial: no cedix a l'afalac ni a l'orde, en comptes d'això prioritza la complexitat i l'excés d'informació. En el temps de Foucault, trenca amb el concepte de fotografia com a sistema de categorització per a fer l'operació contrària: es desfà de tota forma de prejuí, i allibera així la mirada.

La cabra al capdamunt II (públic i privat)

Interior i exterior. La fotografia del cec i la cabra posa en contrast dos mons. No només els separa la barrera que imposa el finestral del restaurant, sinó la mateixa vibració de l'aire, la densitat; a l'interior reverbera el transistor, que sona a llanda, i en l'exterior ressona la trompeta. Es tracta d'una dicotomia que explica no

¹ Els dos llibres referits són *Images à la Sauvette* (París: Éditions Verve, 1952) d'Henri Cartier-Bresson i *Les Américains* (París: Robert Delpire, 1958) de Robert Frank.

només l'estructura d'eixa imatge en concret, sinó que filtra la sèrie en què s'inscriu. Totes les fotografies del llibre es poden descriure, segons el criteri, com la famosa «Alteration to a Suburban House» [‘Modificació d’una casa en un barri residencial’] (1978), de Donen Graham, en què una vidriera enorme és la frontera d’una casa: a un costat l’espai públic, a l’altre, el privat. Tots dos espais s’observen i examinen mútuament, i es reflectixen l’un en l’altre encara que no es toquen (una de les parets de la casa de Graham està coberta per un espill, la qual cosa la transforma a efectes pràctics en una gegantesca càmera habitable per humans). Amb caràcter general, tots dos espais són l’objecte de les fotografies, tant com les persones que hi apareixen. En efecte, una altra de les especialitats de la fotografia de carrer de Meyerowitz és que tracta d’il·lustrar no només les accions i els pensaments de la gent, sinó el geni del lloc. En la sèrie, l’espai exterior traspua un ambient autoritari, sota control. Hi ha una opacitat que s’imposa sovint a la llum que reverbera vívidament sobre totes les superfícies, abans de cremar la pel·lícula. L’opressió del règim de Francisco Franco és tangible; esgarra l’expressió de la gent, en dificulta els moviments. No hi ha alegria. No hi ha relaxació. Per primera vegada en el treball fotogràfic de Meyerowitz, no som testimonis del ball col·lectiu i improvisat dels transeünts, sinó d’un enrenou constret i enredrat. Pura vitalitat biològica a l’ombra de la por, que celebra el resultat electoral en un anunci que ocupa tota una fatxada, des de la qual vigila la població, fent miques les relacions interpersonals. Dins de les vivendes (i també en les botigues, circs i autobusos, onsevol que la gent senta certa intimitat i resguard) ocorre justament el contrari. Les mirades s’il·luminen. Les mans ixen de les butxaques i gesticulen. Els cossos es toquen. Les màscares cauen. Es restauren momentàniament les identitats particulars suspeses. I, per fi, comença el ball, el ball de veres, lluny del carrer. El flamenc, autèntic i profund. El dels gitanos de Màlaga, els qui per a Meyerowitz representaven no només un tema a fotografiar, sinó, primer de tot, la guia i el punt de referència durant els sis mesos que va viure al sud d’Espanya. Però eixa és una altra història.

Els altres

En 1966, Joel Meyerowitz i la seua parella llavors, Vivian, van mamprendre un llarg viatge per tot Europa. Ell acabava de guanyar una quantitat important de diners gràcies a una faena comercial, i viatjar li va parèixer una manera excel·lent de gastar-se eixos diners. Van eixir de Nova York amb tres càmeres compactes i set-cents rotllos de pel·lícula. Van desembarcar a Londres, on van comprar un Volvo, i van passar el primer mes i mig viatjant per Anglaterra. Llavors van saltar a França, per on van viatjar durant un parell de setmanes, per a travessar en acabant els Pirineus. Van començar recorrent el nord (País Basc, Cantàbria, Astúries) i tot seguit van posar rumb al sud: era tardor i, com a aus migratòries, es van deixar portar centenars de quilòmetres pels corrents d’aire càlid, a la recerca d’un clima més bo. Van passar per Madrid, travessaren el país verticalment, el tallaren en dos parts quasi iguals, com un gran fruit angular, fins a arribar al Mediterrani. Van arribar a Màlaga, on van conèixer una família gitana per mitjà d’un estudiós nord-americà (de Brooklyn, per a més dades) que escrivia un llibre sobre el flamenc.² És el començament d’una aventura que s’allargaria durant sis mesos, durant els quals van conviure amb una família de dènou membres. Els Escalona els van obrir les portes de sa casa com si compartiren sang o els conegueren de tota la vida. Vivian es va convertir en la nineta dels ulls del patriarca, Antonio Escalona, qui li va ensenyar els secrets de la guitarra flamenca. Joel, mentrestant, va fer una sèrie extensíssima d’unes sis mil imatges, entre fotografies en blanc i negre i diapositives en color. En conseqüència, Meyerowitz va adquirir un estatus personal molt especial: com a estranger, és «l’altre», el que feia les fotografies, gràcies, al seu torn, a un altre «altre», a saber, el poble gitano, sempre al marge de la societat, aïllat del teixit social. Hi ha una doble alteritat en l’obra de Meyerowitz, per tant: la perspectiva queda cap per amunt, ja que no se’ns presenta el

2 HECHT, PAUL. *The Wind Cried: An American Discovery of the World of Flamenco*. Nova York: The Dial Press, 1968.

fotògraf contemplant una cosa estranya, sinó, en tot cas, l'estrany contempla la normalitat. En lloc d'actes de conquesta, les seues imatges són instruments de connexió. Són braços, mans i dits que tracten d'arribar a l'objecte de la fotografia, a la cerca d'una benvinguda i un vincle. Meyerowitz pren les seues decisions, infon a cada imatge la seua pròpia veritat, sempre resolta i aguda, i suspén completament qualsevol juí, en un acte d'equilibri i profunda humanitat. Quan fotografia els gitanos, ho fa acariciant-los, es diria, les galtes. No tenen res a veure les fotos amb els estudis etnogràfics que es deriven d'una meticulosa observació participativa. En una, hi ha setze persones dins d'una habitació pintada de fúcsia i blau turquesa. Tots riuen; algú, fora de pla, deu haver dit alguna cosa molt divertida. El detall més impactant, no obstant això, és que tots es toquen en algun punt. És un únic organisme multicolor, que es descaragola sinuosament a través de l'espai, ocupa cada centímetre quadrat disponible. Es detecten incomptables punts de contacte. Eixa fotografia tanca el cercle.

Retrospectiva: tres vegades Harry

La fotografia va arribar a la vida de Joel Meyerowitz en 1962, com una revelació. La culpa va ser de Harry Gordon, director artístic de l'agència publicitària novaioquesa on Meyerowitz treballava com a dissenyador gràfic, qui, un bon dia, a començament de primavera, el va enviar a supervisar una sessió fotogràfica per a un projecte comercial, en un apartament de Stuyvesant Town. Per primera vegada, Meyerowitz es trobava davant de Robert Frank, qui no el va impressionar primerament pel seu treball (encara no havia tingut l'oportunitat de veure'n les fotografies), sinó per la forma en què es movia càmera en mà. Meyerowitz va descobrir de sobte que la fotografia no només té a veure amb la mirada, sinó que tot el cos s'hi pot veure embolcallat. Molts anys després, recordava: «[Frank] treballava molt de pressa i molt concentrat. Era increïble. Anava d'una [model adolescent] a una altra sense a penes fer soroll, es clavava en les seues vides i entre els cossos de les unes i les altres, sense parar-se un segon».³ No va necessitar més per a prendre la decisió d'abandonar el seu treball en l'agència i llançar-se a practicar aquell exercici que exigia coordinar ulls, braços i cames. En comptes de queixar-se, Gordon, l'excap, li va deixar una càmera Pentax que guardava en un calaix i, un dia després, Meyerowitz es va submergir en els carrers plens de Nova York, per a tractar de capturar la bambollejant vitalitat que hi ha. L'acompanyava Tony Ray-Jones, jove dissenyador britànic víctima d'eixa mateixa atracció fatal. Va ser aquella una etapa d'aprenentatge, durant la qual Meyerowitz no només va interioritzar els rudiments de l'ofici, sinó que va desenvolupar la seua pròpia manera de fotografiar, col·locant en un mateix nivell el gest i la imatge. En el clímax de l'*action painting*, Meyerowitz engendra una sort de «fotografia gestual». A través de les seues imatges no només veiem el que hi ha davant de l'objectiu, sinó que podem reconstruir els moviments necessaris que les han originades. Les pinzellades de Franz Kline o Willem de Kooning ens permeten sentir la trajectòria i la velocitat dels braços dels pintors davant del llenç; de la mateixa manera, intuïm el moviment sobtat de Meyerowitz, el cos torcent-se, acatxant-se o estirant-se. Pintura i fotografia són, en tots dos casos, l'escenari sobre el qual acollir i acceptar l'acte de creació (o selecció) de la imatge.

Harry Gordon també va decidir deixar la faena a l'agència. Abans de traslladar-se a Espanya per a dedicar-se a la pintura, va regalar al seu amic Meyerowitz el fotollibre *Les Américains*, de Robert Frank, que va trobar mentre empaquetava coses per a la mudança. El regal és una altra epifania: des de llavors, Meyerowitz es nodrirà d'eixes obres mestres de Frank, les revisà i examinà amb tanta insistència que va acabar, literalment, esbocinant el llibre. Frank va ser per a ell un referent fonamental, com també poc després Garry Winogrand, amb qui es toparia càmera en mà en diverses ocasions per la Cinquena Avinguda o en la línia de metro que travessa el Bronx, on tots dos van créixer, a poques illes l'un de l'altre. Winogrand

3 MEYEROWITZ, JOEL; WESTERBECK, COLIN. *Bystander: A History of Street Photography*. Boston: Bulfinch, 1994, p. 373.

tenia deu anys més i diversos guardons importants en la motxilla, però va fer partícip a Meyerowitz de la seua experiència i va establir amb ell un diàleg directe i imparcial. Gràcies a Winogrand, Meyerowitz va canviar de marxa: la raó dona pas a l'instint, la seua visió s'amplia fins als marges del visor. Llavors es van multiplicar els models i els subjectes: ja no són illes en el mar de l'enquadrament, són arxipèlags; ja no són estrelles, són galàxies. Durant almenys tres anys, s'obrin camí l'un a l'altre al llarg dels passos profunds d'asfalt, a peu de gratacel, delectant-se en les situacions càdiques i plenes de gom a gom, en solitari o, més tard, amb Tod Papageorge, un nou fotògraf d'origen grec graduat en Literatura Anglesa per la Universitat de New Hampshire que es va unir a ells en 1964. Van formar un trio inseparable. Es movien com una bandada, assaltaven els carrers de Nova York i fruien de fer-ho. A última hora del dia solien trobar-se en el xicotet apartament de Winogrand, impregnat de l'etern fum dels cigarrets, per a comentar la jornada. Durant la primera part de la carrera de Meyerowitz, la fotografia va ser un joc en equip divertit. Totes les fases –preparació, dispar i revisió– constituïen un ritual col·lectiu. Va arribar més tard el viatge a Europa, que ho va canviar tot, i l'enèsima intervenció de Harry Gordon, sempre disposat a aparèixer en el moment decisiu: va ser ell qui va presentar a Meyerowitz i Paul Hecht, àlies Pablo, el tipus de Brooklyn que va caure enxissat de la màgia del flamenc i que més tard posà el fotògraf novaiorqués en contacte amb els gitanos malaguenys.

En el camí

En 1957, Robert Frank va conèixer a Jack Kerouac a Nova York, en ple carrer, a la porta d'una festa, i va aprofitar l'oportunitat per a mostrar-li el seu treball. Dos anys més tard, va aparèixer la primera edició nord-americana de *The americans*, amb prefaci del gran escriptor de Lowell. L'atmosfera que destil·len les imatges de Frank és, després de tot, tan amarga i desassossegadora com la de les obres mestres de la generació *beat*; l'estil és nu i concís i, primer de tot, es tracta d'una obra produïda majorment «en el camí». Kerouac s'afanya a assenyalar-ho en la quarta línia, on diu: «Açò és el que Robert Frank ha capturat en tremendes fotografies fetes mentre viatjava per les carreteres de quasi quaranta-huit estats en un vell cotxe usat [...] i amb l'agilitat, el misteri, el geni, la tristor i l'estrany secret d'una ombra ha fotografiat escenes que no s'havien vist mai abans en pel·lícula».⁴ Ens trobem en l'apogeu del *road trip*, el viatge per carretera per antonomàsia. Frank no només ha viatjat pels Estats Units durant dos anys llargs (de 1955 a 1957), en els quals ha reunit 28.000 fotografies, sinó que per a fer-ho va haver de deixar el cor d'Europa (va nàixer i es va criar a Zuric), fugint dels fantasmes del nazisme i seguint el seu somni de llibertat. El viatge va resultar una eina poderosa i una gran metàfora del creixement i l'emancipació. L'itinerari geogràfic correspon, per tant, al viatge interior. En els anys següents, esclatà el gènere en el cinema amb pel·lícules com *Pierrot el boig*, *Easy Rider*, *El diable sobre rodes*, *Males terres* o *Alicia a les ciutats*.⁵ En fotografia, Walker Evans és el referent clau, ja que tracta el viatge com una eina essencial per a comprendre una nació en el conjunt, sense fer distincions entre ciutats i afores, rics i pobres, el que és vell i el que és nou, ell mateix i els altres. Seguint les línies que traça Evans i desenvolupa Frank, i sense eixir d'Amèrica, Danny Lyon, Stephen Shore, William Eggleston, Lee Friedlander i Jacob Holdt, entre altres, duen a terme els seus estudis itinerants al llarg de les dècades dels seixanta i setanta.⁶ El mètode de Meyerowitz és un dels més primerencs i radicals:

4 Prefaci de Jack Kerouac. En FRANK, ROBERT. *The americans*. Nova York: Grove Press, 1959.

5 *Pierrot el boig*, de Jean-Luc Godard, 1965; *Easy Rider*, de Dennis Hopper, 1969; *El diable sobre rodes*, de Steven Spielberg, 1971; *Males terres*, de Terrence Malick, 1973; *Alicia a les ciutats*, de Wim Wenders, 1973.

6 Ens referim en particular a les sèries aparegudes més avant en format de llibre: Danny Lyon, *The Bikeriders* (Nova York: Macmillan, 1968); Stephen Shore, *American Surfaces* (Munic: Schirmer Mosel, 1999), les fotografies es van fer en 1972; William Eggleston, *Los Álamos* (Zuric: Scalo, 2005), l'obra es va finalitzar en 1974; Lee Friedlander, *The American Monument* (Nova York, *The Eakins Press Foundation*, 1976); Jacob Holdt, *Amerikanske Billeder* (Copenhaguen: Informations Forlag, 1977). David Campany va retre en el 2014 un primer tribut històric i crític a la fotografia «en el camí»: CAMPANY, DAVID. *The Open Road: Photography & the American Road Trip* (Nova York: Aperture, 2014).

s'embarca en un viatge similar al de Robert Frank, però oposat, ja que viatja a Europa des de la metròpolis nord-americana més gran. Les imatges que captura no són en absolut periodístiques, sinó que s'identifiquen amb fragments d'eix flux ininterromput de consciència. Com en l'*Ulisses* de Joyce, Meyerowitz viatja i anota les seues reflexions sobre la pel·lícula sense orde definit ni puntuació, seguint el rastre tant de les coses que troba en el camí com en els processos cognitius propis, creant un entramat delicat (de nou) entre l'exterior i l'interior, entre el que és visible i el que és invisible. Tot això a tota velocitat, sense parar a trencar l'alé, com demostren diverses fotografies que fa des de l'interior del cotxe en marxa, en un exercici extrem d'alineació entre el món, el caos i ell mateix. En una escala hipotètica, aconseguirien sense dubte el nivell màxim de puresa de la fotografia «en el camí». Són els rastres primordials d'un procés sense cap tipus de superestructura. Des del començament, el concepte mateix de l'error queda anul·lat, purgat de sentit. Per a fer les fotografies, Meyerowitz transforma el seu cotxe en una espècie de càmera fotogràfica; parabrises i finestres són els visors. Igual que Ed Ruscha en la coneguda sèrie «Every Building in Sunset Strip» [‘Tots els edificis de Sunset Strip’], Meyerowitz dona corporeïtat a la seua representació del món amb una càmera i des de dins de la càmera.⁷ Per a tots dos, el cotxe és alhora un mitjà de transport i un instrument òptic, encara que amb una diferència fonamental: Ruscha l'utilitza per a tornar a recompondre la realitat a la recerca d'un tot coherent; Meyerowitz, per contra, el fa una centrifugadora amb el qual descompon la realitat en les parts constitutives per a examinar-la, com si fóra el joguet d'un xiquet.

Epíleg: els acròbates

Quan Joel Meyerowitz explora el sud d'Espanya per a fer les seues fotos, treballa amb dos càmeres alhora: una amb un rotllo de pel·lícula en blanc i negre i l'altra amb un rotllo en color. Hi ha un parell d'imatges en el llibre que ho subratllen clarament: veiem dos acròbates durant un número de circ, fotografiats amb uns segons de diferència en color i en blanc i negre. Meyerowitz, a diferència de qualsevol altre fotògraf anterior, no va abandonar el color mai, ni tan sols quan en la dècada dels seixanta l'enfocament que va donar a la fotografia de carrer i la necessitat de fotografiar cada vegada més de pressa per a no perdre el pas als models (les pel·lícules en color eren llavors notablement menys sensibles que les pel·lícules en blanc i negre) el van moure a treballar amb el blanc i negre. La inclinació al cinema en color i la fe que professava en el potencial semàntic que té –tot i no ser considerat encara un art per l'*establishment*–, el fan portar sempre dos càmeres damunt, arriscant-se a confondre-les i disparar amb una càmera en lloc de l'altra. Hi ha una raó que ho explica: Meyerowitz és el primer fotògraf de la història nascut amb el color. No passa per cap aprenentatge amb blanc i negre, sinó que aprén la tècnica i la gramàtica del llenguatge fotogràfic usant Kodachrome des del començament. El dia que va deixar l'agència de publicitat per a baixar als carrers plens de gom a gom de Nova York va veure clar que les seues fotos havien de captar la vibració i l'energia que percebera al voltant. Les imatges en color havien de formar part d'aquell projecte, simplement. I així, si escau, no es pot parlar de fotografia en color, sinó de fotografia del color. Meyerowitz fotografia els colors del món com fotografia un home, una dona, una casa o un parell d'acròbates davall d'una carpa bruta d'un circ als afores de la ciutat. La fotografia dels acròbates, en la versió Kodachrome, és en eixe sentit una imatge del roig estés sobre un cos centellejant, el verd d'un parell de calcetins i el blau de les cordes lligat als mastelers que mantenen en peus la fràgil estructura. Roig, verd, blau. RGB. Colors primaris. Primàries com esta i totes les altres fotografies de Meyerowitz, que juguen a l'amagatall amb l'espectador. Atractives, vigoroses, directes, aparentment unívokes, se'n desprenen, a poc a poc, detalls i ambigüitats. Despleguen una atracció magnètica: com el monòlit de Kubrick, pareixen senzilles, clares i elementals, però podríem mirar-les per sempre.

⁷ RUSCHA, ED. *Every Building on the Sunset Strip*. Los Angeles: autopublicat, 1966.