

# Amazonas con la cámara

Por Victoria Combalía

Es sorprendente el número de fotografías que encontramos en Francia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra en los años veinte y treinta del siglo XX. Si esculpir costaba mucho más por el presupuesto elevado de los materiales empleados, y pintar tan sólo un poco menos ya que se necesitaba como mínimo un taller para hacerlo, fotografiar se puso de moda y ofrecía la ventaja del utillaje ligero y relativamente barato. A finales de los años veinte, Margaret Bourke-White, Berenice Abbott y Germaine Krull eran ya fotografías con carreras consolidadas. En 1925 aparecieron la Leica y la Rolleiflex 9-12, cuya sencillez de manejo facilitó mucho la tarea de los fotógrafos, especialmente los de calle, al no tener que usar trípode.

Las fotografías, en efecto, no necesitaban de grandes medios, pues podían compartir laboratorio con un colega masculino, revelar sus obras en el estudio de un fotógrafo de mayor renombre, iniciar su carrera como ayudante de un maestro conocido o positivar los negativos en su propia casa. Aparece una veintena de fotografías trabajando en París en los años veinte: la gran Laure Albin-Guillot – que llegó a ser directora de los Archivos Fotográficos de Arte e Historia franceses –, Claude Cahun, Denise Bellon, Ivonne Chevalier, Dora Maar, Annelise Kretschmer, Juliette Lasserre, Thérèse Le Prat, Nora Dumas, Gisèle Freund, Ilse Bing, Ergy Landau, Rogi André, Florence Henri – quien regentó una escuela de fotografía en París en 1930 –, Lee Miller, Lisette Model...

**Claude Cahun** fue fotógrafa, pero también escritora, activista política, lesbiana declarada y amiga de Michaux y de los surrealistas. Su obra empezó a

ser reconocida gracias a la biografía que de ella hizo François Leperlier (1992) y a su retrospectiva en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1995.

De verdadero nombre Lucy Schwob, nació en Nantes en 1894. Era sobrina del poeta Marcel Schwob y sobrina-nieta de Léon Cahun, orientalista y novelista de renombre en Francia. Nació en el seno de una rica familia judía, aunque desdichada a causa de la locura de la madre. En 1922 se trasladó a París, instalándose en el número 70 bis de la Rue de Notre-Dame-des-Champs, en pleno Montparnasse. Por su casa, en los años veinte, pasó toda la intelectualidad parisina: Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Lipchitz y los surrealistas, entre otros.

Con Suzanne Malherbe, quien firmaba sus obras plásticas con el pseudónimo "Marcel Moore", formó una de las parejas lesbianas más famosas de la época. En este sentido, Claude Cahun es hoy un icono no sólo de las obras de género, sino del llamado "transgénero", es decir, lo que va más allá de las nociones tradicionales de "hombre" y "mujer". Porque ella hizo de su cuerpo su escenario de experimentación plástica, en una serie de fotografías en las que básicamente se transviste en hombre, en gimnasta, en mujer-niña, o en Buda, por sólo citar algunas. Con razón se ha dicho que este corpus de obra precede en cincuenta años a la serie que Cindy Sherman dedica a los arquetipos femeninos en su famosa serie *American Film Stills* (1977). Podríamos también citar, más próxima a nosotros, la obra de la holandesa Risk Hazekamp, quien se viste de James Dean o coloca barba y bigote a su retrato o al de varias modelos amigas.

Como escritora, la influencia de Rimbaud, André Gide o Jules Laforgue, y de pensadores como Nietzsche o Stirner se deja sentir en su obra. Publica *Héroïnes* (Heroínas), serie de relatos publicados en *Le Journal Littéraire* (1925), un relato de los arquetipos femeninos (Salomé, Penélope, Safo...) y metáfora de su propia personalidad polivalente. A Henri Michaux, el poeta belga, no le gustó en absoluto este libro, pero ello no le impidió iniciar con

Cahun una amistad que perduraría toda su vida. En 1930, Claude Cahun publica su libro más famoso, *Aveux non avenus*, ilustrado con fotomontajes realizados por ella y por Suzanne Malherbe, y con prefacio de Pierre Mac Orlan. El libro gira en torno a la androginia, la máscara y el espejo, una visión pesimista de la historia y un anhelo libertario.

Técnicamente, Claude Cahun igualmente revelaba sus obras que recurría a laboratorios profesionales. En vida expuso sus fotografías en varias librerías y publicó algunas de ellas en la revista *Bifur*; su trabajo fue muy apreciado por los surrealistas – entre ellos, especialmente por Paul Éluard y Man Ray –. En 1932 se adhiere al AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), de inspiración comunista, aunque pronto se pasa al trotskismo y se solidariza con el grupo surrealista. André Breton le escribe: “Es Ud. uno de los espíritus más curiosos de este tiempo (de los cuatro o cinco que hay)”. Su activismo le lleva a publicar *Les Paris sont ouverts* (1935) y a participar en el grupo de ultraizquierda Contre-Attaque, encabezado por Georges Bataille y André Breton. En 1936 expone en la Galerie Charles Ratton de París y al año siguiente ilustra, con veinte fotografías, el libro *Le Coeur de Pic*, de Lise Deharme.

Instaladas en la isla de Jersey, ella y su compañera constituirán la unidad de resistencia a la ocupación alemana, llegando a imprimir una serie de folletos en los que hacen creer a las tropas invasoras que existe una verdadera ofensiva en su contra. Arrestadas en 1944 por la Gestapo, escaparon de milagro a la ejecución. Cahun murió en la isla, en 1954, y tanto su voluntario aislamiento final como el saqueo de sus fotografías por las tropas alemanas sumió a su figura en el olvido hasta los años ochenta.

En su obra fotográfica encontramos tanto el impulso narcisista llevado a sus últimas consecuencias como la disolución o multiplicación de su propio yo en el disfraz y la máscara, cara y cruz, también, de su propia personalidad: si, por un lado, se vestía de hombre y rapaba su cabello al cero, algo raro en

aquella época, por otro, “sentía un horror animal al contacto de sus semejantes”. Otros temas que se desprenden de su obra son su deseo de hallar un “tercer género”, ni masculino ni femenino, y un evidente dandismo, de exhibicionismo barroco: “Cuánto artificio hay en mí, tan poco de primitivo”, dijo de sí misma. Otra parte de sus fotografías explora temas completamente afines al surrealismo: pequeños objetos encontrados en la calle, rocas, piedras y flores de formas extrañas, muñecos articulados bajo una campana de cristal, muñecas de papel de periódico, manos inquietantes y alguna vitrina callejera.

La legendaria **Dora Maar**, compañera de Picasso entre 1936 y 1945, dejó tras su muerte, en 1997, un halo de enigma sobre su vida y su obra. Me cabe la satisfacción de haberle consagrado cuatro exposiciones, las primeras y únicas retrospectivas dedicadas a su carrera como fotógrafa, y de haberla podido entrevistar<sup>(1)</sup>. En efecto, en 1995 organicé *Dora Maar, fotógrafa* en el Centro Cultural Bancaixa de Valencia, y en 2002 una triple retrospectiva, en Haus der Kunst (Múnich), Vieille Charité (Marsella) y Centro Cultural Tecla Sala (Barcelona).

Cuando Picasso la conoció, Dora no sólo era de una rara belleza, sino también inteligente y emancipada. De verdadero nombre Henriette Markovitch, no nació en Tours, como se ha afirmado, sino en el 89 de la Rue d'Assas, en París, el 22 de noviembre de 1907, hija de padre yugoslavo, Joseph Markovitch, y de madre originaria de Tours, Julie Voisin. La familia vivió muchos años en Buenos Aires, donde el padre, arquitecto, tenía importantes encargos, aunque en 1920 vemos asistir a Dora a la escuela en París. De fe católica, cuando la entrevisté en 1994 declaró haber vuelto “sencillamente” a la religión de su infancia tras el abandono de Picasso, aunque un retrato del pintor, de 1939, ya la bautiza como “Dora Pro Nobis”, prueba de que su vertiente religiosa formaba parte de su carácter. Su personalidad, grave, distante y a veces depresiva, se detecta desde sus fotografías de niña y de adolescente.

En París se matriculó en la academia de André Lothe (1927), donde coincidió y trabó amistad con el fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Estudió en la École de Photographie de la Ville de Paris, aunque fue especialmente Emmanuel Sougez quien le dirigió en los aspectos técnicos del oficio. Dora Maar inició su carrera profesional junto a Pierre Kefer, con quien compartió estudio y tampón, que siguió utilizando incluso cuando las fotografías eran sólo suyas, según ella misma nos advirtió. Hacia 1934, el fotógrafo norteamericano Harry Ossip Meerson le dejó vigilar sus placas – una práctica habitual entre maestros y aprendices – y en el estudio de éste encontró a Brassai, respecto al cual, en un primer momento, sintió rivalidad para fotografiar la obra picassiana, pero con quien después trabó una buena amistad. La colaboración con Pierre Kefer duró de 1931 a 1934, período que ella misma calificó en la entrevista como “de las *mondanités*”. De hecho, Maar alternaba, como tantos otros fotógrafos de los años treinta, la fotografía creativa y la de encargo, que en esta época gozaba de una gran libertad de experimentación. Hizo retratos – especialmente de intelectuales y del *beau-monde* –, desnudos, fotografía de moda y publicitaria (su nombre consta en el catálogo de *La publicité par la photographie*, en la Galerie La Pléiade, en 1935), fotomontajes y mucha fotografía de calle.

Esta última tendencia, muy importante en el conjunto de su producción, está profundamente impregnada por tres constantes: la atención puesta en las franjas marginales de la sociedad – escenas de miseria y vagabundos, ciegos y tullidos (son notables sus ciegos españoles, retratados en la Barcelona de 1934, con algo de buñuelesco) –, su inclinación a fotografiar niños y una visión de la calle en la que prima lo popular (mercados cerrados o callejeros, ferias), lo excéntrico (la tienda de tatuaje, la vitrina del mago, el canguro de paja) y los cinturones industriales o los arrabales (de París y Barcelona): los tres, rasgos también presentes en la fotografía surrealista. Su famosa fotografía *Garçon aux chaussures dépareillées* (Muchacho con los zapatos desparejaos) de 1933, conjuga todas estas características. De hecho, algunos ciegos de Dora Maar

pueden compararse al de Bill Brandt; algunos niños y algunos obreros, a los de Henri Cartier-Bresson, con la salvedad de que en Maar aparece casi siempre la ironía o la ternura. Dora Maar se distingue por una visión cargada de compasión, casi de piedad, hacia las madres con hijos y hacia las viejas *clochardes*, captadas, no sin ironía, con una potente institución financiera como telón de fondo.

El giro de ciento ochenta grados que da Dora Maar, pasando de joven de la alta sociedad a una persona políticamente comprometida, fue en buena parte desencadenado por su amistad con el círculo surrealista, con el grupo Masses y con los miembros del Groupe Octobre, a quienes retrató. En este grupo de teatro de *agitprop* anarquizante participaron los hermanos Prévert, Jean-Louis Barrault, Maurice Baquet, Roger Blin, Margot Capelier y Marcel Duhamel.

Maar entabló amistad con Paul Éluard a finales de los años veinte, y entre 1933 y 1934 fue la amante del filósofo y revolucionario Georges Bataille, antes de que éste encontrara a Colette Peignot, llamada “Laure”. Cuando yo entrevisté a Dora Maar en 1994 me confesó: “Yo era muy de izquierdas en la época de mis veinticinco años, no como ahora, pero nunca estuve afiliada al Partido Comunista”. Su compromiso político no era de boquilla; Maar firmó varios manifiestos, entre otros el famoso *Appel à la lutte*, en el que numerosos intelectuales hacían un llamamiento a la huelga general cuando se desencadenaron, en 1934, fuertes motines fascistas. Aunque en 1935 Dora era la compañera del cineasta Louis Chavance, varias cartas de Bataille – entre ellas, una desde España, donde el escritor se reuniría con Masson en 1935 – atestiguan la pervivencia del amor del escritor por Dora en años sucesivos. Las miradas cruzadas entre Bataille y Dora Maar aparecen en la que es, sin duda, su mejor fotografía, *Retrato de Ubu*, de 1936, un feto de armadillo que suele provocar una sensación de horror y de asco en la mayoría del público y que podría asociarse a la idea de lo informe y al concepto de *heterologie* bataillano (“la science de ce qui est tout autre”).

En 1934, Dora Maar viajó a Barcelona y a Tossa de Mar. De su estancia en la Ciudad Condal es una serie excelente de fotografías. Muchas de ellas captan la atmósfera viva y popular del mercado de la Boquería, en las Ramblas, aún existente (*Vendedora riendo detrás de la balanza*). Fotografió las hileras de jamones colgando, a las rollizas y risueñas vendedoras, y realizó instantáneas de niños callejeros llenas de ternura. También, como Man Ray había hecho un año antes, fotografió el Parque Güell de Gaudí; del árbol que entonces se hallaba bajo los arcos parabólicos del parque, Dora Maar consiguió un efecto mucho más misterioso, romántico y alucinado que el de Man Ray.

Pero seguramente Dora Maar es hoy sobre todo conocida, dentro de su producción fotográfica, por sus composiciones surrealistas, donde experimentó con el fotomontaje, el *collage* y la sobreimpresión. Formó parte del grupo surrealista, un compromiso no suficientemente reconocido hasta su muerte. Fue amiga de infancia de Jacqueline Lamba, esposa de André Breton – según la fotógrafa, ella los presentó –, mientras que Paul Éluard fue un amigo tan íntimo que podemos suponer incluso una relación sentimental entre ambos. Debió de conocer a Breton en 1933, y éste le envió su segundo manifiesto con la siguiente dedicatoria: “A TÍ, en el Amor, donde no hay noche ni día”. El poeta publicó la obra de Dora *El objeto invisible* (una escultura de Giacometti) en su libro *L’amour fou* (1937). Dora frecuentó, entre otros, a Man Ray, Georges Hugnet (otro amante anterior a Picasso), Meret Oppenheim, Yves Tanguy, Michel Leiris, Marie Laure de Noailles, Christian Zervos, Lee Miller, Roland Penrose, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Henri Michaux, Leonor Fini... y fotografió a muchos de ellos. Mostró sus obras en la *Exposición surrealista* de Tenerife (1935), en *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, en Nueva York (1936), en la *Exposition surréaliste d’objets* de la Galerie Charles Ratton (1936) y en la International Surrealist Exhibition de Londres (1936), entre otras manifestaciones colectivas.

En 1935 y 1936, realizó una serie de fotografías que poseen, vistas en su conjunto, una gran unidad temática y conceptual. Muestran, como elemento común, unas arquitecturas monumentales que son a la vez opresivas e inquietantes, y cuyos corredores están inspirados en la obra de De Chirico. En *El simulador*, la arquitectura se vuelve expresionista al haberla girado noventa grados. Un niño arquea su cuerpo sobre este suelo – que es, en realidad, la bóveda – creando una sensación vertiginosa y mareante. En *29 Rue d’Astorg* una intrigante figurita regordeta y con cabeza de pájaro resulta fantasmagórica, situada en un banco inestable dentro del espacio con arcadas curvadas y con la sombra de un caminante a lo lejos. La desproporción entre el objeto encontrado, muy grande respecto al fondo, acrecienta su monstruosidad. Su ojo ciego y su cabeza fálica, su ausencia de cráneo, contribuyen a darnos una visión extraña de la feminidad, llena de humor negro. ¿Se refiere a ella misma – cuyo estudio estaba, precisamente, en el número 29 de la Rue d’Astorg – o es una referencia a las mujeres neoclásicas de Picasso?

Otra es la titulada *Onírico*. En ella vemos a dos adolescentes, ambos con el torso desnudo; uno carga a otro sobre los hombros. Son como una aparición, y su cualidad onírica se ve acrecentada por la figura del fondo, una diosa Atenea ataviada a la moda *fin-de-siècle* (XIX), sin duda proveniente de una postal. La idea de la duplicidad y del desdoblamiento, de lo consciente y de lo inconsciente, del amo y del esclavo, del fuerte y del débil, están aquí presentes.

Para el surrealismo, el tema de los ojos y la mirada fue fundamental. Los ojos cerrados fueron un símbolo de la mirada interior, mientras fuera de contexto, como en *Los ojos*, fueron un lugar común surrealista. El desplazamiento, la “extranjerización” de un objeto al estar situado en un contexto lejano o completamente opuesto al habitual, fue otro de los procedimientos empleados muy frecuentemente por los artistas surrealistas. Uno de los mejores ejemplos de ello es la Publicidad para Petrole Hahn, donde una cabellera ondulada hace las veces de ondulante mar en el que navega un



minúsculo velero. Una vez más, es extraordinaria la capacidad de Dora Maar para conseguir un efecto de realidad transfigurada con elementos sencillísimos. Y la idea de una cabellera igual a un océano de olas gigantescas es excelente. Podemos recordar la frase de Aragon: “Images, descendez comme des confetti (...) Neigez dans les cheveux et sur les mains des gens (...)”<sup>(2)</sup>. La capacidad de Dora para volver “extrañas” las cosas cotidianas puede verse también en una simple fotografía de un pelícano junto a un estanque: mira al espectador con tal expresión que se asemeja a un humano terriblemente enfadado y altivo, mientras sus alas dibujan un juego de curvas magníficamente bien compuesto con las líneas concéntricas del agua y del surtidor.

Picasso y Dora se conocieron a finales de 1935, a través de Paul Éluard, en la presentación a la prensa de la película *Le crime de Monsieur Lange*. Pero en enero de 1936 tiene lugar la escena de la verdadera seducción por parte de Dora, en el café Aux Deux Magots, donde jugaba con una navajita que lanzaba entre sus dedos, ensangrentándose a veces. Dora se convirtió en amante de Picasso, quien acentuó en sus primeros retratos sus ojos estrellados, sus elegantes manos de afiladas uñas escarlata y su inmovilidad de esfinge. La relación entre el pintor y la fotógrafa fue indudablemente tormentosa, porque Dora, de fuerte carácter e inteligente, no pudo soportar las constantes infidelidades de Picasso.

Queda también abierta la cuestión del desequilibrio mental y emocional de Dora, sin duda acrecentado por la “crueldad mental” hacia las mujeres por parte del artista. Sin embargo, la relación artística e intelectual entre ambos dio importantes frutos: por un lado, la serie de fotografías que Dora hizo sobre *Guernica* y, por otro, los *cliché-verre* o *rayogramas*. “La idea (de éstos últimos) fue de Picasso”, nos contó Dora Maar. Con la sobreimpresión, Dora consiguió resultados de una gran plasticidad, como el retrato de su amiga Nusch Éluard con tela de araña y la serie de rostros vistos simultáneamente de frente y de perfil, “transposición” fotográfica de un motivo típicamente picassiano.

Si bien no dejó de lado totalmente la fotografía, Dora volvió a retomar, al vivir junto a Picasso, la práctica de la pintura, que no abandonaría hasta su vejez. En esta vertiente, alternó un estilo postcubista muy influido por el maestro junto a unos sobrios bodegones y paisajes que reflejan, como dijo John Russell en 1958, “una visión solitaria del mundo”. En 1945, tras un acceso de locura, Dora fue internada en el hospital de Sainte-Anne, de donde la sacó Paul Éluard con la ayuda del entonces joven psiquiatra Jacques Lacan.

En los cincuenta años restantes de su vida fue recluyéndose en su pintura y en una vía introspectiva y mística. Dejó alguna fotografía aún muy creativa, tirada en los años sesenta o setenta, como la visión de una minúscula silla en un interior vacío. Tras su muerte tuvo lugar la subasta de sus bienes, con sus fotografías y las obras de Picasso de su propiedad. Hoy en día, el valor de sus obras se ha multiplicado muchísimas veces: algo que ella predijo pero no pudo ver cumplido.

**Florence Henri** nació en 1893 en Nueva York, de padre francés y madre alemana que murió cuando ella contaba dos años. A Florence la cuidó la familia materna, en Silesia, y en 1907 murió su padre, quedándose huérfana. Al gozar de una pensión considerable, pudo entonces viajar por Europa: Roma, Londres y Berlín, donde estudió música. De 1919 a 1923 frecuentó la bohemia berlinesa y conoció al crítico Carl Einstein y a los artistas dadaístas y constructivistas, especialmente a Hans Richter, Hans Arp, Moholy-Nagy e Ivan Puni. Queriendo ser pintora, se trasladó en 1924 a París, donde entró – como haría Dora Maar más tarde – en la academia de André Lothe y en la de Fernand Léger, de quien se convirtió en gran amiga hasta el fin de sus días. En 1927 la vemos en la Bauhaus, donde siguió los cursos de Albers, Moholy-Nagy y Herbert Bayer, y donde empezó a fotografiar, con Lucia Moholy-Nagy, Lux Feininger y Herbert Bayer. Sin embargo, volvió a París en 1928, y es entonces cuando realizó, además de retratos de amigos y conocidos, sus célebres autorretratos con espejos.

Su carrera como fotógrafa siguió los pasos de sus colegas: fue miembro de Cercle et Carré, el grupo de Michel Seuphor en el que también estaban Kandinsky y Mondrian, y miembro de la Société des Artistes Photographes. Abrió, en 1930, una escuela de fotografía, algo bastante inédito para una mujer en aquella época y, sin duda, fruto de sus experiencias en la Bauhaus. Hizo, como todos, fotografía publicitaria – para Columbia, pastas La Lune y la casa de modas Lanvin, entre otras firmas –, logrando efectos de gran creatividad visual para unos simples anuncios. En 1932 expuso en la Julien Levy Gallery de Nueva York, en una colectiva de fotografía europea. La hoy famosa galería neoyorquina mostraba a jóvenes talentos de la fotografía y a pintores de vanguardia, especialmente surrealistas. En los años treinta continuó sus retratos de personajes conocidos – como el incluido en esta muestra del escultor dadaísta Hans Arp – y sus autorretratos, y estuvo presente en numerosas colectivas internacionales, siendo objeto de críticas positivas –.

En 1940 – como Dora Maar un poco antes – volvió a la pintura aun sin abandonar del todo la fotografía. Murió en 1982, tras haber tenido ya dos buenas retrospectivas, una en Münster (1976) y otra en París (1978). Florence Henri es, según Christian Bouqueret<sup>(3)</sup>, el primer artista abstracto en el campo de la fotografía, aunque tal vez el calificativo es un poco exagerado – ¿no lo sería antes Man Ray? –. Pero lo que quiso decir el autor con ello es que el impacto del cubismo y del constructivismo, que Florence Henri conoció con Lhote y Léger, y en la Bauhaus, fue fundamental para su trabajo. Éste se basa primordialmente en estudios de formas y ritmos a partir de objetos cotidianos y de espejos, en un trabajo intelectualmente muy complejo. En su obra más famosa, el *Autorretrato* de 1928, ella se refleja, con los brazos sobre una tarima, en un espejo. Apoyadas en él hay dos bolas, que pueden ser leídas como un símbolo sexual, totalmente ambivalente (masculino para Rosalind Krauss; femenino para Carol Amstrong; realizando ambas una lectura psicoanalítica de la obra). En esta exposición también la vemos retratada en un espejo, junto al que se apoya un marco vacío: la idea del doble, de la imagen y

de su negación, era uno de sus temas predilectos. La repetición y el desdoblamiento fueron procedimientos caros a la Nueva Visión: ofrecían una realidad fracturada o reinventada, más dinámica y, en todo caso, diferente al mero reflejo especular de la fotografía tradicional.

Su paso por la Bauhaus se detecta en su amor por las líneas rectas (un toldo y una barandilla que son puras obras de arte geométrico en *Retrato-Composición*, 1937) y en sus entornos de mobiliario funcional. Pero los desdoblamientos, las dobles exposiciones o los reflejos hablan a su vez de una realidad de múltiples facetas, no tan misteriosa como la surrealista pero también puesta en cuestión tanto intelectual como visualmente.

La obra de **Lee Miller**, tras muchos años de olvido, es ahora reconocida unánimemente: el pasado 14 de septiembre 2007, en efecto, se inauguró la gran retrospectiva Lee Miller en el Victoria and Albert Museum de Londres con una asistencia masiva de público, convirtiéndose en un fenómeno mediático casi similar al de Frida Kahlo.

Lee tuvo una vida apasionante y tan melodramática como las de las películas. Había nacido el 23 abril de 1907 en Poughkeepsie (Nueva York), hija de un granjero y fotógrafo amateur. A los siete años fue víctima, en Suecia, de una agresión sexual por parte del cuñado de unos amigos (o de un sobrino; la cosa no estuvo nunca clara), un episodio doblemente traumático: al impacto moral de tal agresión se sumó el hecho de que contrajo una enfermedad venérea. Sus padres la enviaron a un psiquiatra, quien, según afirma Tony Penrose, hijo de Lee, le inculcó que amor y sexo son dos cosas distintas. Para colmo, la curación de la blenorragia en aquellos tiempos consistía en unas irrigaciones vaginales que tenían lugar varias veces por semana en el hospital. A una niña de siete años, el episodio hubo de causarle recuerdos y sensaciones no muy gratas. Para añadir mayor complejidad a sus experiencias sexuales, su padre la fotografió muchas veces desnuda, con el consentimiento

total de su madre. Según su hermano Erik, su padre “fue el hombre que ella siempre más amó”. No cuesta mucho, pues, suponer una relación edípica entre ambos, aunque fuera platónica.

Más tarde se enamoró de un chico que se ahogó mientras iban juntos en barca. A causa de estos incidentes tan desafortunados, los padres de Lee la mimaron mucho y, en 1925, la enviaron a París, donde decidió ser artista y permaneció hasta 1926. De vuelta a Estados Unidos, se matriculó en la famosa escuela Arts Students League de Nueva York. Pero su vida cambió cuando un día estuvo a punto de ser atropellada por un coche: el que la salvó no era otro que el célebre Condé Nast, rey de la prensa, quien le propuso posar para *Vogue*, lo que le hizo cosechar un éxito inmediato. Steichen, uno de los mejores fotógrafos norteamericanos, la fotografió y la recomendó a Man Ray, el mejor fotógrafo del surrealismo en París.

Con Man Ray vivió una relación amorosa apasionada y tormentosa, junto a una estrecha colaboración profesional. Por ejemplo, habían pactado no decir de quién eran las obras si alguien se las atribuía erróneamente. Por azar, descubrieron ambos la técnica de la solarización, al producirse un accidente en el laboratorio. Algo trepó por la pierna de Lee y, cuando ésta pegó un grito y encendió la luz, los negativos de desnudos que estaban en el cubilete quedaron, al fijarlos, con una especie de aureola. Man Ray exploró de múltiples maneras este hallazgo fortuito.

Lamentablemente, subsisten muy pocas fotografías de Lee de ésta época. Según su hijo Tony Penrose fue a causa “del extraño desprecio que ella tenía por sus propias obras” y porque Lee alternaba este trabajo con el de modelo, sobre todo para Hoyningen-Huené.

La rivalidad entre Man y Lee era algo cotidiano. Un día, Man había hecho una fotografía del cuello de Lee, muy largo. No le gustó y tiró el negativo, que ella recogió y retrabajó. Lleno de cólera, Man echó a Lee del estudio.

Cuando ésta volvió, se encontró frente a su foto con la garganta cortada y gotas de tinta roja cayendo. Sin embargo, hoy en día la foto de este cuello casi abstracto y muy fálico ha sido mostrada en las mejores exposiciones del surrealismo.

De 1929 es la *Mano alcanzando el cielo*, con un enfoque inusual. La fotografía tiene una cualidad de instantánea y un contraste muy fuerte de blanco y negro, lo que le confiere planitud. El tema de la mano no sólo es un clásico de la fotografía, sino que fascinó sobremanera a Man Ray, quien hizo numerosos estudios de manos en los años treinta, y una de ellas, un papel recortado de 1948, parece una evocación de la de Lee, pues la forma es casi idéntica. El punto de vista de abajo arriba era propio de la Nueva Visión, aunque fue ya introducido por Rodtchenko a mediados de los años veinte.

De 1930 es la solarización de un retrato femenino, a veces erróneamente atribuido a Meret Oppenheim. Y del mismo año es una fotografía magnífica, *Mano que explota*, un hallazgo sin duda fortuito y que consigue un efecto fílmico y surreal. Incluí esta fotografía en la exposición *París y los surrealistas* (Barcelona y Bilbao, 2005) en el capítulo “Lo oculto. Lo maravilloso” porque consigue este efecto de algo extraordinario, similar al producido por un golpe de magia, tan amado por los surrealistas.

El *Desnudo* de 1931 – en otros lugares fechado en 1934 – parece una respuesta al famoso *La plegaria* de Man Ray (1930), y está en la misma línea de *Minotauro* (1933), del mismo autor, y también de los desnudos de Brassai de 1933 aparecidos en la revista *Minotaure*. Son cuerpos sin cabeza y sin extremidades. Como Man Ray, Lee aborda un primer plano y, con la extraña posición de un cuerpo del que no vemos la cabeza, éste se convierte en un objeto casi abstracto, sumergido además en un profundo negro, lo que acrecienta la sensación de misterio. Lee hizo otra versión de este mismo desnudo en la que el cuerpo está apoyado en el suelo con la cabeza a la derecha, casi imperceptible.

La desorientación del cuerpo de que habla Rosalind Krauss<sup>(4)</sup> nos devuelve una imagen cercana al concepto de lo informe, que Bataille acuñó para transgredir el concepto de forma tradicional, dentro de su programa de crítica sistemática al antropocentrismo de la cultura occidental. Pero también evoca el personaje y concepto de la revista *Acéphale* de Bataille, anticipándolo: un hombre sin cabeza, el cual, bajo el signo de Nietzsche, se opondría al hombre racional y enaltecería los instintos. En la fotografía de Lee Miller, la subversión es incluso más provocadora: el lugar en el que debería situarse la cabeza está ocupado por las nalgas: toda una declaración de principios...

En 1931, un egipcio, el dulce y solitario Aziz Eloui Bey, se enamoró de Lee. Man Ray, siempre dispuesto a suicidarse, hizo saber que tenía una pistola. Una de las fotografías de entonces lo muestra abatido, con una pistola en la mano y una cuerda al cuello. Cuando Lee volvió a Nueva York, Man Ray rehizo el *Objet indestructible* y lo convirtió en *Objet à détruire*, poniendo el ojo de Lee.

En su tierra natal, Lee creó los estudios Lee Miller, por donde pasó *la crème de la crème* de Nueva York. Expuso en la famosa Julien Levy Gallery en febrero-marzo de 1932, a pesar de que allí casi no vendió nada (la fotografía, entonces, solía venderse tan sólo por encargo). De esta época es el *Estudio de moda*, en el que la visión de un maniquí de perfil clásico se contrasta con el efecto de una pronunciada sombra geométrica, producida por el amplio cuello de bordes rígidos de su vestido.

En 1934, Lee se casó con Aziz. En Egipto, la vida burguesa de esposa de un hombre rico empezó a aburrirla, a pesar de que exploró el desierto, donde tomó bellas fotografías. Así que a principios del verano de 1937 se fue a París otra vez, y allí, en uno de los bailes de disfraces de los Rochas, conoció a Roland Penrose, quien se quedó – uno más – prendado de ella. Al cabo de dos semanas, Lee iba a verle a Cornualles, acompañada de Man Ray y su nueva

amiga, Ady Fidelin. Roland tomó una famosa foto de cuatro mujeres surrealistas con los ojos cerrados: *Las durmientes*, es decir, Lee Miller, Ady Fidelin, Nusch Éluard y Leonora Carrington, entonces la amante de Max Ernst.

Unas semanas más tarde se reencontraron todos en la Cosa Azul, en el Hôtel Vaste Horizon, donde también veraneaba Picasso con Dora Maar. El pintor malagueño retrató a Lee Miller y ella hizo muy bellas fotos de aquel verano idílico.

Lee decidió volver a Inglaterra con Roland, retomando su trabajo para la revista *Vogue* desde enero de 1940. Tras diversos trabajos de rutina (fotografías de bolsos, accesorios... y unos maravillosos retratos de intelectuales y personajes famosos: Margot Fonteyn, Bob Hope, Clark Gable, Henry Moore..., de los cuales esta exposición presenta a este último haciendo dibujos en los refugios antiaéreos londinenses), Lee publicó el libro *Grim Glory (Amarga victoria)*, sobre Gran Bretaña bajo las bombas enemigas. De esta etapa son las obras *Bomba sin explotar*, en la que la policía ha puesto un letrero de peligro sobre el tronco de un árbol, inesperado objeto surrealista captado por la Rolleiflex de Lee; *Piano*, y sobre todo, *Exposición indecente*, donde unos maniquís desnudos han salido a la calle a causa de los bombardeos.

Tras el éxito de crítica y de ventas de aquella publicación, Lee pidió ser corresponsal de guerra norteamericana y el permiso, pese a la reticencia hacia las mujeres para trabajos de este tipo, le fue concedido. Lee fotografió la destrucción entre 1940 y 1945, y sus imágenes en *Vogue*, acompañadas de textos escritos por ella misma, se cuentan entre las más impactantes de la contienda y, sobre todo, de los campos de concentración alemanes, de los que Lee fue uno de los primeros testigos. La guerra fue la catálisis para un nuevo período creativo. Además, Lee rompió completamente los esquemas de *Vogue*, que en sus páginas había silenciado hasta entonces la guerra. A finales de julio de 1944 la enviaron a Francia, donde se suponía que había de fotografiar tan



sólo a las enfermeras: Lee volvió con treinta y cinco rollos de película donde se registraba todo el horror de los heridos de guerra (*Gran quemado*, Normandía, 1944). Fotografió los ataques aéreos, y luego la Liberación, sobre la que también escribió desde su habitación del Hôtel Scribe en París. Lo primero que hizo fue visitar a Picasso, fundiéndose en un largo abrazo. De este momento es, por ejemplo, el retrato de Colette, ya mayor, con sus rasgos tan agudos y siempre maquillada aunque apenas saliera de casa: una de las damas más coquetas de la literatura francesa. La escritora se había tonto una pierna y decidió escribir, a partir de entonces, en su cama, que desplazó al salón y sobre una mesa-pupitre regalada por la condesa de Polignac.

En 1945, Lee Miller y Margaret Bourke-White fotografiaron la Alemania derrotada y la debacle de los nazis siguiendo a las tropas aliadas. Mientras el estilo de Margaret es más general, Lee captó imágenes y personajes concretos: por ejemplo, la impresionante fotografía de la hija del burgomaestre nazi que se suicidó con veneno y cuyo rostro evoca las esculturas de mármol clásicas; los prisioneros hurgando en un montón de basuras en Dachau; los guardianes de Bachenwald arrodillados después de haber sido apaleados. Al principio, el censor prohibió las fotografías de rostros de muertos en los medios de comunicación, pero luego llegaron a ser habituales. Lo extraordinario es pensar que las fotografías de los campos de concentración aparecieron en una revista de moda femenina, acompañada por una frase inolvidable: “Les imploro que crean que esto es cierto”. Si algo mostró la retrospectiva del Victoria and Albert Museum fue lo buena reportera, lo buena periodista que también era Lee Miller. En este período de su vida le acompañó Dave Scherman, corresponsal para *Life Magazine*, con quien compartió “amor y una amistad apasionada”, según Tony Penrose. En Múnich, en 1945, Dave y Lee escogieron al azar una casa donde dormir: era el hogar de Hitler. Sin pensárselo dos veces, Lee se metió en la bañera del dictador y Dave la inmortalizó en una imagen hoy célebre.

En 1946 hizo un reportaje sobre Hungría y Rumania; éste fue el fin de su período aventurero. Estaba deprimida, y quería dejar a Roland Penrose. Pero, tras un ultimátum de éste, decidió regresar a Inglaterra. Con él viajó a Estados Unidos, donde realizó otra fotografía famosa: captó a Max Ernst como un ser enorme frente a una minúscula Dorotea Tanning: un presagio de lo que le iba a suceder a ella en el futuro.

En 1947 se quedó embarazada y Aziz le concedió el divorcio. A pesar de realizar aún unos reportajes de moda para *Vogue*, poco a poco Lee fue encerrándose en una vida de esposa y ama de casa, recibiendo a los amigos, a quienes deleitaba con excelentes pasteles. Mientras su belleza declinaba, la carrera de Roland se hacía fulgurante (fundó el ICA, Institute of Contemporary Art, de Londres y se convirtió en uno de los biógrafos más importantes de Picasso); la tensión de Lee no hacía más que aumentar. Su hijo describe su carácter como una “mezcla de irascibilidad y de calidez, de potente talento y de desesperada impotencia”; sus crisis –creativas o sentimentales– podían durar días o años.

El placer de la cocina disminuyó sus arranques de cólera, mientras se refugiaba en otros *hobbys* como la música. Pero la gente fue olvidándose de sus bellas o impactantes fotografías hasta que, tras su muerte por cáncer en 1977, su hijo Tony las recuperó de una caja e inició una modélica rehabilitación de la vida y obra de su madre.

Las historias de estas fotógrafas son muy diversas, pero, salvo Lee Miller, que dejó la fotografía sin duda traumatizada por lo que vio en los campos de concentración nazis, y aquellas que la abandonaron por la pintura – Dora Maar y Rogi André –, el resto se ganó la vida de forma casi similar a sus colegas masculinos, en general sin lograr grandes fortunas ya que la fotografía no se consideró un arte “mayor” hasta bien entrados los años sesenta. Se vendía a revistas, empresas y particulares, pero no había aún arraigado un

coleccionismo serio y, mucho menos, museal. Sin embargo, la fama mediática no les llegará a estas fotógrafas hasta el siglo XXI, con el reconocimiento del trabajo creativo de las mujeres en general y de la fotografía en particular. Ni Lee Miller ni Dora Maar asistieron a su conversión en iconos de la creación fotográfica femenina, ni mucho menos a su conversión en iconos del feminismo – en tanto que víctimas – al haber sido grandes profesionales cuya obra se vio, en parte, oscurecida por el hecho de estar al lado de grandes personajes: Roland Penrose y Picasso, respectivamente. Sus historias no fueron así de sencillas – más adelante las veremos en detalle – pero sí ocurre que, como en el caso de Frida Kahlo, su aura y reconocimiento van, con el tiempo, equiparándose a los de sus parejas, cuando, en vida, su posición era la de estar un tanto en la retaguardia, como compañeras de hombres ilustres.

La historia de las fotógrafas anteriores a la Segunda Guerra Mundial es, sin embargo, extraordinaria. Tal cantidad y calidad de autoras sólo es comprensible si lo pensamos en el seno del movimiento de vanguardia, cuya innovación y radicalidad sacudió el viejo arte establecido. Un momento estelar que sólo volveremos a encontrar, en cuanto al número de fotógrafas de interés, en los años sesenta y los últimos años del siglo XX.

- 
- 1.-Tuve la oportunidad de entrevistar a Dora Maar en largas sesiones telefónicas los días 6 de marzo, 3 y 16 de junio, y 21 de julio de 1994, en relación a la exposición que organicé sobre su obra, *Dora Maar, fotógrafa*, que tuvo lugar en el Centre Cultural Bancaixa, Valencia, de enero a marzo de 1995.
  - 2.-Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 1953, pág. 101.
  - 3.-Christian Bouqueret, *La nouvelle vision photographique en France. 1920-1940*, Paris, Marval, 1997, pág. 58.
  - 4.-Rosalind Krauss, “Corpus delicti”, en *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, París, Hazan, 2002, pág. 60.