



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ANDREAS FEININGER (1906-1999)

2007

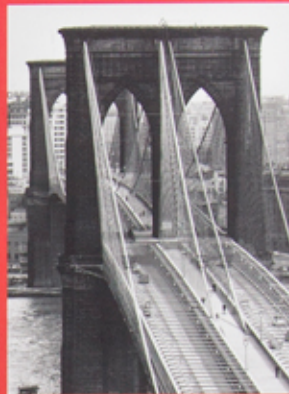
El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

“¿Sabe? Nunca me ha interesado la fotografía como tal. Puede que suene raro. Sólo me interesa lo que se puede hacer con ella.”



Andreas Feininger (1906-1999) comenzó su carrera en las vanguardias europeas de los años veinte; después se convertiría en un brillante fotógrafo de edificios y ciudades, y durante años en uno de los fotógrafos más celebrados de *Life*. Autor de casi un centenar de libros de fotografía artística y de técnicas fotográficas, toda su vida fue un explorador de la difusa frontera del fotorreportaje y la fotografía como arte, con un ojo educado en los postulados clásicos de la belleza de los artificios y de las formas naturales.

Con textos de ANDREAS FEININGER,
THOMAS BUCHSTEINER, JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER
y JUAN MANUEL BONET



Fundación Juan March



**ANDREAS
FEININGER
1906-1999**

FE

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI
PALMA, DEL 16 DE ENERO AL 3 DE MAYO DE 2008

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA, DEL 23 DE MAYO AL 31 DE AGOSTO DE 2008

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ANDREAS FEININGER

(1906–1999)

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

ANDREAS FEININGER (1906-1999)

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma (16 de enero al 3 de mayo de 2008)

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (23 de mayo al 31 de agosto de 2008)

Concepto y organización

Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March)

Thomas Buchsteiner (Andreas Feininger Archive)

Coordinación

Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March)

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid 2008

© Editorial de Arte y Ciencia, 2008

Textos: © Fundación Juan March, © AndreasFeiningerArchive.com, © Thomas Buchsteiner, © Jean-François Chevrier, © Juan Manuel Bonet, © John Loengard y Bob Adelman (1998) para la entrevista con Andreas Feininger extraída del libro *Life Photographers: What they saw*, de John Loengard y Bob Adelman, Little, Brown Bulfinch Press Book (Boston, Mass., 1998). Por cortesía de L(tt)e. Brown and Company.

Traducciones: Eurotranslations y Deborah L. Roldán (Presentación)

Revisiones y correcciones: Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March)

Diseño de catálogo: Guillermo Nagore

Tipografía: Alternate Gothic No. 2 BT, Corvinus Versailles y Bodoni

Papel:

Fotomecánica e impresión:

Encuadernación:

ISBN:

Depósito legal:

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid

Tel. +34 (91) 435 42 40. Fax. +34 (91) 431 42 27

www.march.es

Museu d'Art Espanyol Contemporani (Palma)

Sant Miquel, 11. 07002 Palma

Tel. +34 (971) 71 35 15. Fax. +34 (971) 71 26 01

www.march.es/arte/palma

Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca)

Casas Colgadas, 16001 Cuenca

Tel.: +34 (969) 21 29 83. Fax: +34 (969) 21 22 85

www.march.es/arte/cuenca

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Andreas Feininger	6
EL LENGUAJE DE LA IMAGEN: "LO QUE VES ES LO QUE HAY" Thomas Buchsteiner	24
ANDREAS FEININGER, FOTÓGRAFO-ANATOMISTA Jean-François Chevrier	50
ANDREAS FEININGER EN CUATRO LIBROS Juan Manuel Bonet	81
APÉNDICE "Se acercó con su cámara. Bingo, dije. ¡Quieto!" John Loengard entrevista a Andreas Feininger (1992)	116
ANDREAS FEININGER: UNA BIOGRAFÍA	122
ANDREAS FEININGER: SUS LIBROS	123
ANDREAS FEININGER: BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	124
ENGLISH TEXTS	125



LA IMAGEN DE PORTADA

La mirada atenta y seria de un fotógrafo autorretratándose con su cámara: así miraba al mundo el joven Andreas Feininger en 1927. Comenzó su carrera en la fotografía de vanguardia europea de los años 20, trabajó para *Life* durante largos años y se consideró siempre un fotoperiodista. Clásico y riguroso, poseyó para las ciudades el ojo educado de un arquitecto y dedicó a la naturaleza la visión, realista y funcional, de un anatomista.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© ANDREASFEININGERARCHIVE.COM: CAT. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 68, 69, 70 Y P. 7, P. 25, P. 26, P. 28, P. 52, P. 120. © ANDREAS FEININGER/TIMELIFE/GETTY IMAGES: CAT. 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y p. 29. © RALPH MORSE/TIMELIFE/GETTY IMAGES: P. 6. © VOLKER HINZ: P. 117. © HERBERT LIST/MAGNUM PHOTOS/CONTACTO: P. 24. © ANDREASFEININGERARCHIVES.COM: Portada, P. 3, P. 50, P. 53, P. 119, P. 121. © ANTONIO ZAFRA: P. 27, P. 56, P. 81, P. 82-83, P. 84-85. © XISCO BONNÍN: P. 54-55, P. 80.

ANDREAS FEININGER

(1906-1999)

Andreas Feininger (París, 1906 – Nueva York, 1999) fue el mayor de los hijos de Lyonel Feininger, el conocido pintor americano de origen alemán. En 1908 toda la familia Feininger se trasladó a Berlín y de allí, en 1919, a Weimar, donde el padre fue profesor –junto a Le Corbusier, Walter Gropius, Vassily Kandinsky o Johannes Itten– en la recién fundada Bauhaus.

A principios de los años veinte, Andreas Feininger estudió ebanistería en los cursos de la Bauhaus, donde continuó su formación como arquitecto. Tanto la obra y las aficiones de su padre como algunos de los principios de aquella escuela –la importancia de la composición, la claridad, la perspectiva o la proporción– serán características constantes en el posterior trabajo fotográfico del joven Feininger, como también el interés por todo lo relacionado con la naturaleza y su representación, que acabaría convirtiendo la fotografía en su gran pasión y en su trabajo.

En 1929 su obra aparecía ya, seleccionada junto a la de El Lissitzky o Laszlo Mohóly-Nagy, en ensayos de vanguardia como el célebre *Photo/Auge* de Franz Roh. Feininger fue de los primeros de una generación de artistas que descubrió y experimentó con la fotografía como medio artístico en los años que siguieron a la I Guerra Mundial, como muestran algunas de las imágenes de sus inicios, seleccionadas para esta exposición. Cercano a la experimentación fotográfica de los años 20 y 30, que después abandonaría, Feininger es sobre todo un “anatomista” (Jean-François Chévrier) heredero de Blossfeldt y de Alfred Renger-Patzsch, desde los que derivará hasta trabajar, durante toda su vida, en su campo propio: la frontera difusa entre la fotografía artística, el fotorreportaje y el fotoperiodismo.

Completados sus estudios de arquitectura, Feininger trabajó como arquitecto en Hamburgo y, por un breve periodo, con Le Corbusier, en París. En 1933 las autoridades francesas cancelaron su permiso de trabajo y se marchó a Estocolmo. Allí se dedicó del todo a la fotografía, y muy rápidamente adquirió cierta celebridad como fotógrafo de arquitectura y ciudad. Con el inicio de la II Guerra Mundial, su situación (Feininger seguía siendo ciudadano americano) se hizo cada vez más complicada, y en 1939 emigró a los Estados Unidos junto con su mujer, Wysse Hägg.

Algunos contactos europeos le facilitaron un contrato con la Black Star Agency, una de las principales agencias de fotógrafos de Nueva York. Fue un periodo duro, en el que compaginó trabajos por encargo con su afición a deambular libremente por la ciudad y retratarla: edificios, calles, puentes, pasos elevados, cementerios, comercios; la belleza natural de Central Park, la pobreza del Lower East Side, el “Skyline” de Manhattan o la grandiosidad del puente de Brooklyn: Nueva York sería, siempre, uno de sus temas preferidos.

Mientras trabajaba en la Black Star, Feininger conoció a Wilson Hicks, que le ofreció un trabajo como *freelance* en *Life*, la revista pionera del fotoperiodismo moderno. Feininger fue uno de los fotógrafos estrella de *Life* durante largo tiempo, y se hizo célebre con sus famosas “double page”, sus fotografías a doble página. Era un perfeccionista absolutamente serio y riguroso, que empleaba objetivos de fabricación propia y cuidaba al detalle la técnica y la elección de los motivos, los temas y los puntos de vista. La exposición muestra un gran número de obras de esa prolífica etapa, en la que compaginó sus dos grandes temas: el retrato de la vida urbana (su belleza, más que sus conflictos) y su particular

La Fundación Juan March presenta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma (del 16 de enero al 3 de mayo de 2008) y a continuación en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (del 23 de mayo al 31 de agosto de 2008) 71 obras del fotógrafo americano Andreas Feininger, una selección que constituye la primera retrospectiva dedicada en España a una de las figuras destacadas de la fotografía del siglo XX.

“anatomía” de la naturaleza, con sus fabulosos primeros planos de insectos, flores, conchas, rocas...

El 1945, Hicks propuso a Feininger volver a escribir sobre fotografía. Hasta ese momento, éste había publicado algunos artículos en Alemania, y también libros, como el dedicado a Estocolmo, de 1936, o su primer libro de teoría y técnica fotográfica, *New Paths in Photography*, de 1939. Hasta su

muerte en 1999 publicaría más de 50 libros, algunos de los cuales pueden verse en la exposición, junto a algunas de sus cámaras, revistas y documentos de época. En 1998 donó su archivo, sus aparatos y casi todos sus negativos al Center for Creative Photography de Tucson (Arizona)

La exposición *Andreas Feininger. 1906-1999*, ha contado con la ayuda y el asesoramiento de Thomas Buchsteiner (Tubinga), uno de los mejores conocedores de la obra de Feininger y quizá la persona que más ha contribuido a su conocimiento y reconocimiento internacional, sin la que esta primera retrospectiva dedicada en España a Andreas Feininger no hubiera sido posible. En este catálogo, que quiere presentar su obra fotográfica desde el espíritu de la revista *Life* de los años 40, hemos podido contar con textos –además de una entrevista de John Loengard de 1992 y de *Una filosofía de la fotografía*, un inédito en español del propio Feininger– de especialistas de prestigio como Jean-François Chévrier o Juan Manuel Bonet, que, junto con el trabajo de Thomas Buschsteiner, suponen diferentes y enriquecedores acercamientos a la vida, la obra y la figura del artista fotógrafo. La Fundación Juan March desea agradecer también a todos ellos su colaboración en este proyecto.



El fotoperiodista, Dennis Stock, 1951



Una filosofía de la fotografía

ANDREAS FEININGER

La fotografía es el lenguaje de la imagen, el único inteligible en cualquier parte del mundo y por ello precioso y único. Sin embargo, del mismo modo que la palabra, hablada o escrita, puede utilizarse de forma inteligente para transmitir conocimientos, comunicar ideas y estimular la mente o bien desperdiciarse en discursos vacíos, la fotografía puede ofrecer al espectador algo que realmente vale la pena observar o, por el contrario, hacerle perder el tiempo con imágenes vanas. Por ello, la cualidad más importante de una fotografía es su contenido.

Otro aspecto a destacar, en un mundo en el que la gente parece impacientarse cada vez más ante cualquier espera, es que, a diferencia del documento impreso, una fotografía se “lee” con sólo echar un vistazo. El lenguaje de las palabras, la lectura, va perdiendo importancia, lentamente y de modo generalizado, frente al lenguaje de la imagen-televisión, publicidad visual y fotografía. La mejor razón para afirmar que una fotografía es “buena” es que es eficaz.

Desgraciadamente, la mayoría de las personas valora la efectividad de una fotografía de acuerdo con su ejecución técnica. Si es nítida y los colores son naturales, se considera una buena fotografía. Si no, no lo es. En mi opinión, esta actitud es como juzgar el trabajo de un escritor por la exactitud de su gramática y ortografía; porque incluso una fotografía técnicamente perfecta puede ser también una imagen aburrida y sin contenido. Personalmente, considero que una cámara es el equivalente de la máquina de escribir de un novelista o periodista –un instrumento indispensable en nuestra profesión, pero no algo sobre lo que tengamos que preocuparnos en exceso. De lo contrario, un fotógrafo puede convertirse fácilmente en esclavo de una actitud caracterizada por la frecuente expresión: “Si tuviera una Nikon (o una Leica, o una Pentax...), yo también podría hacer buenas fotografías”, lo que, obviamente, constituye una falsa ilusión.

Con ello no quiero insinuar que considere que la técnica fotográfica carezca de importancia. Al contrario, bien empleada, es indispensable para extraer todo el potencial del sujeto y de la imagen. De hecho, la considero tan importante que acabo de publicar un libro –*La esencia de la fotografía*– dedicado enteramente a la “gramática y sintaxis fotográficas” tal y como yo las entiendo. Es la base del presente trabajo, que concebí como la otra mitad de una unidad.

Ahora, sin embargo, no pongo el énfasis en los problemas técnicos sino en los pensamientos e ideas, en ver, sentir y pensar. ¿Por qué tomé en concreto esta fotografía? ¿Qué vi en este sujeto en particular? ¿Qué provocó en mi mente? ¿Qué quise decir con esta fotografía?

Al trabajar de forma independiente, soy libre para elegir el tipo de trabajo que quiero realizar y, a diferencia de un reportero gráfico, me interesan principalmente los aspectos de la naturaleza y las creaciones del hombre y no tanto las personas, por lo que generalmente no me siento forzado a tomar decisiones sobre las instantáneas antes de soltar el obturador. Normalmente me tomo un tiempo –tiempo para estudiar, desde todos los ángulos, el sujeto de la imagen que estoy contemplando, tanto literal como figuradamente, e incluyendo, si fuera necesario, su relación con las personas y el entorno.

Por ello, cuando encuentro un sujeto interesante, nunca asumo que la primera visión es también la mejor. Casi siempre, presuponiendo que dispongo de tiempo, un estudio adicional

revelará otras y a menudo mejores posibilidades para una eficaz interpretación. En este sentido, presto especial atención a la influencia de luces y sombras, a la perspectiva, el fondo y la escala. A continuación tomo una serie de fotografías, todas ligeramente diferentes, de entre las que después elijo la mejor.

Aunque cualquier sujeto puede, por supuesto, ser fotografiado tanto en color como en blanco y negro, nunca he encontrado un caso en el que esta elección careciera de importancia. Si el color es la cualidad visual más destacable de un sujeto, lo más probable es que una toma en color dé el mejor resultado. Por el contrario, si la característica más típica de un sujeto es un contraste excepcionalmente alto o bajo, una interpretación en blanco y negro normalmente producirá mejores fotografías.

Otros aspectos que considero necesarios para la creación de buenas fotografías son la simplicidad de la composición, la imaginación de cara a la interpretación y llenar el espacio disponible de la imagen con detalles relevantes para el observador. Nada puede diluir más el efecto de una imagen que la inclusión de un fondo sin sentido –resultado del excesivo alejamiento de sujeto y cámara o del uso de una lente cuya distancia focal era demasiado corta para la ocasión.

Hablando de un modo más general, mi enfoque de la fotografía se basa en la vista potenciada por el interés del sujeto. Creo que nadie puede hacer fotografías impactantes o provocadoras a menos que esté interesado en el sujeto. Personalmente, sólo considero los sujetos que captan mi interés, porque he comprobado que ese interés es la chispa que estimula mi creatividad. Sin él, por muy importante que sea el sujeto como tal, mis fotografías no serán mejores que la media. El interés es, por supuesto, una cuestión personal. Lo que a mí puede estimularme –por ejemplo, el círculo de una tela de una araña enjorada con gotas de rocío o una concha rota que parece una escultura– puede que no tenga sentido para una persona particularmente interesada en la gente.

Personalmente, prefiero el blanco y negro al color. Cuando trabajo en color, no tengo prácticamente ningún control sobre el aspecto de mi fotografía tras soltar el obturador, mientras que en blanco y negro el control que tengo sobre el efecto de la imagen después de revelar la película es prácticamente ilimitado.

Nunca fotografío ni tan siquiera el sujeto más interesante a menos que lo considere fotogénico. En este sentido, las cualidades que considero son: color, luz, contraste, perspectiva, movimiento, fondo y tono global –es decir, los elementos del diseño gráfico, pues, si estas cualidades no están bien presentes, la fotografía, por muy importante que sea su contenido, nunca podrá ser una imagen artísticamente satisfactoria.

Evito intencionadamente sujetos que con anterioridad han fotografiado con éxito otros fotógrafos, a menos que sienta que puedo superar su trabajo.

Finalmente, creo que un fotógrafo creativo debe tener valor para recorrer su propio camino, por poco ortodoxo o incluso contrario a los tabúes actuales que pueda resultar. A mí personalmente me han calificado de romántico, distante, artificioso, farfante, arrogante... No me preocupa. Sólo si me siento libre de prejuicios soy capaz de realizar fotografías de las que puedo sentirme orgulloso. Mis libros de fotografía no venden los millones de ejemplares que venden algunas novelas populares. No están pensados para todo el mundo, se dirigen a un público sofisticado que es lo suficientemente imparcial y libre de prejuicios como para disfrutar de imágenes e ideas nuevas, un público interesado en lo que tengo que decir sobre mi trabajo, porque “hablamos el mismo idioma”.

Nueva York, abril de 1993

Feininger consideraba la cámara “un instrumento indispensable (...), pero no algo sobre lo que tengamos que preocuparnos en exceso”. A la izquierda, Feininger trabajando para la revista *Life*, fotografiado por Ralph Morse en 1941. A la derecha, con su cámara de fabricación casera, sin fecha.

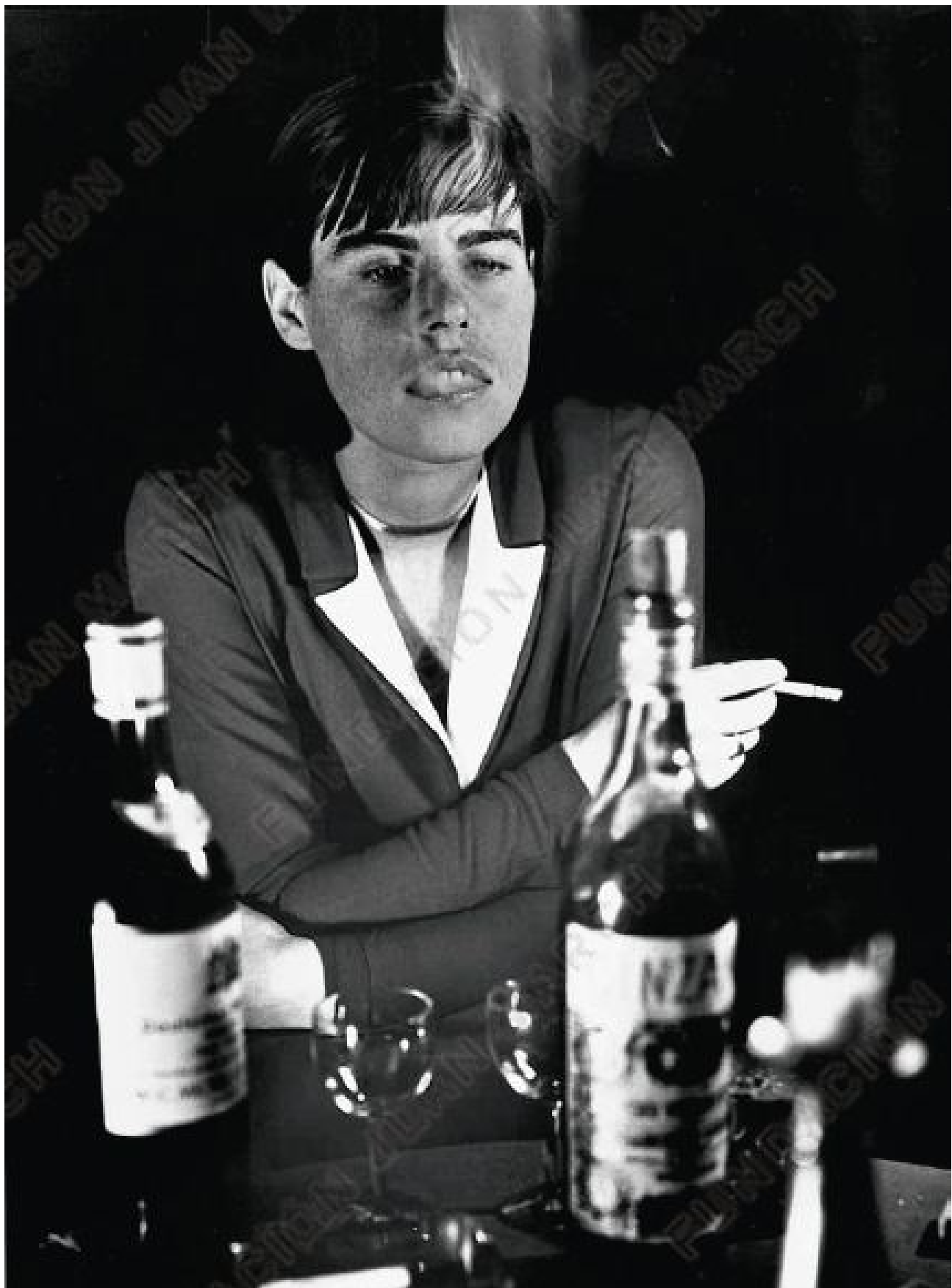


Fundación Juan March

1927
SELF-PORTRAIT
AUTORRETRATO
24 x 17 cm. CAT. 1







1931
AT A COCKTAIL PARTY, HAMBURG
EN UN CÓCTEL, HAMBURGO
24 x 18,3 cm. CAT. 3

1929
NUDE (RETICULATION)
DESNUDO (RETICULACIÓN)
33 x 23,5 cm. CAT. 2





1930/31
HAMBURG
HAMBURGO
25,5 x 19,5 cm.
CAT. 4





1932
RACING CAR IN THE GARAGE, GERMANY
COCHE DE CARRERAS EN EL GARAJE, ALEMANIA
28,5 x 36 cm. CAT. 6

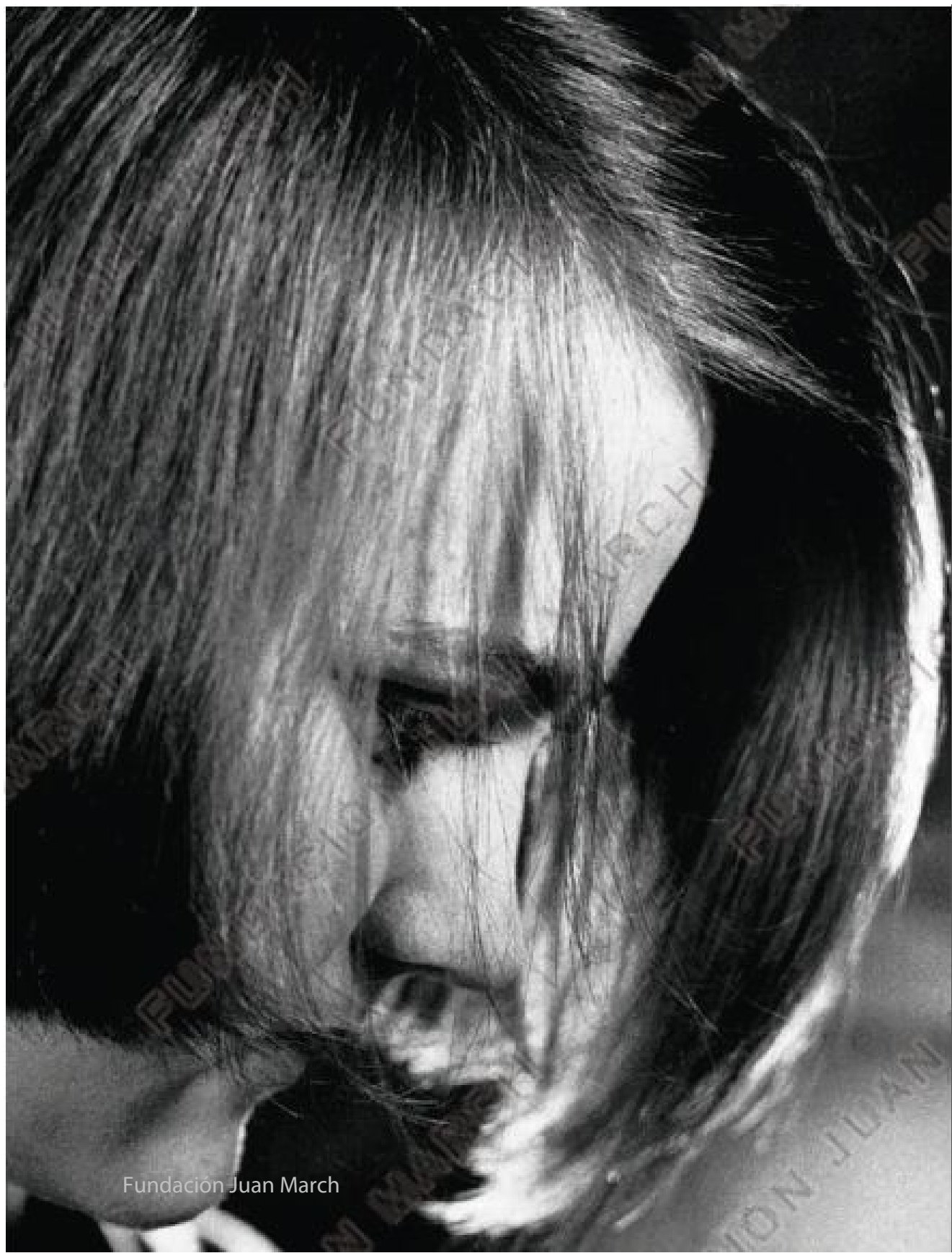
1931
HERBERT LIST, HAMBURG
HERBERT LIST, HAMBURGO
24 x 17,5 cm. CAT. 5



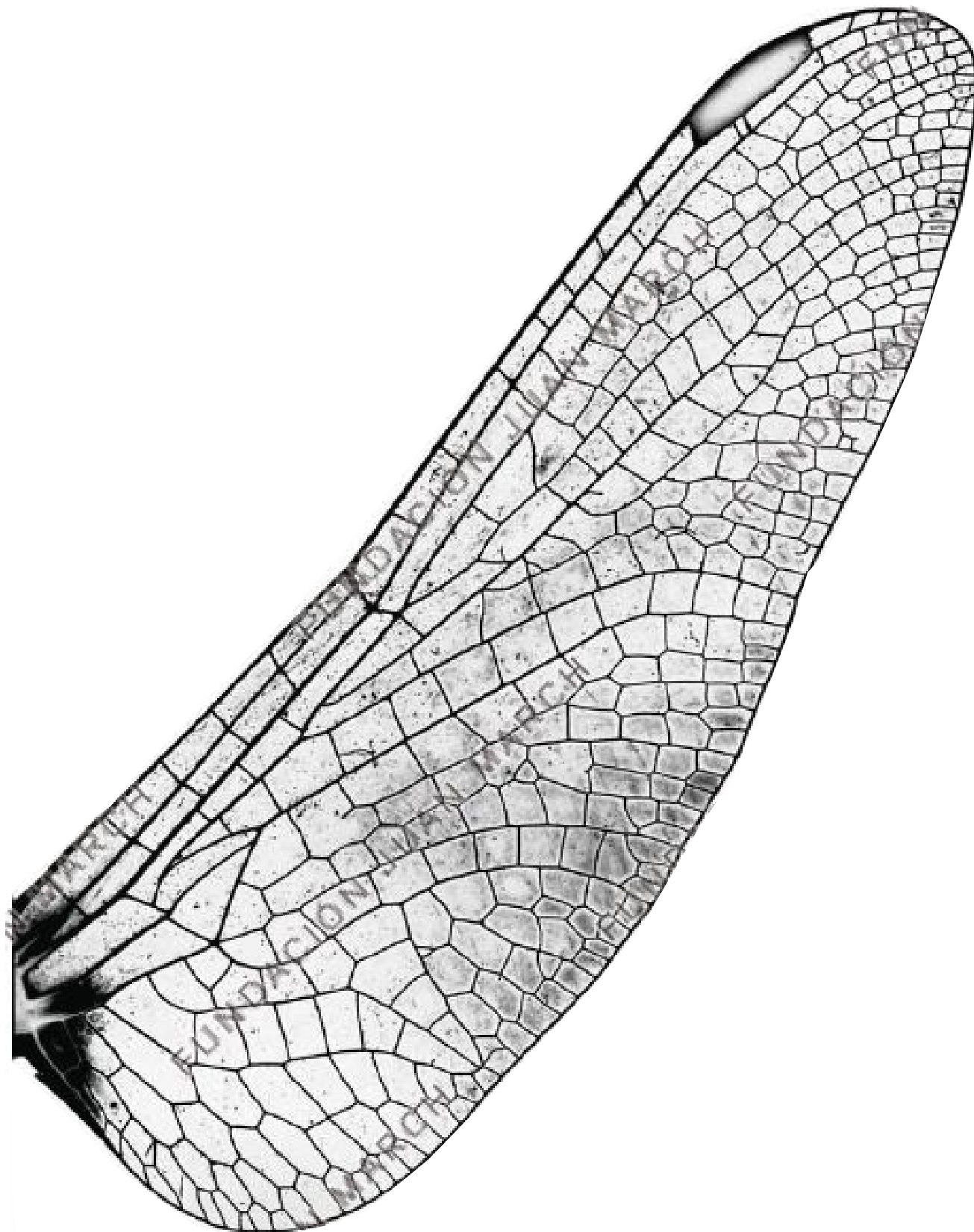
1932
NUDE AT THE BEACH
DESNUDO EN LA PLAYA
19 x 23,5 cm. CAT. 7



1933
WYSSE, DESSAU
WYSSE, DESSAU
24 x 18,2 cm. CAT. 8







1934
REED STALK, SWEDEN
TALLO DE CAÑA, SUECIA
23 x 16 cm. **CAT. 9**

1935
DRAGONFLY WING (PHOTOGRAM)
ALA DE LIBÉLULA (FOTOGAMA)
23 x 18 cm. **CAT. 10**



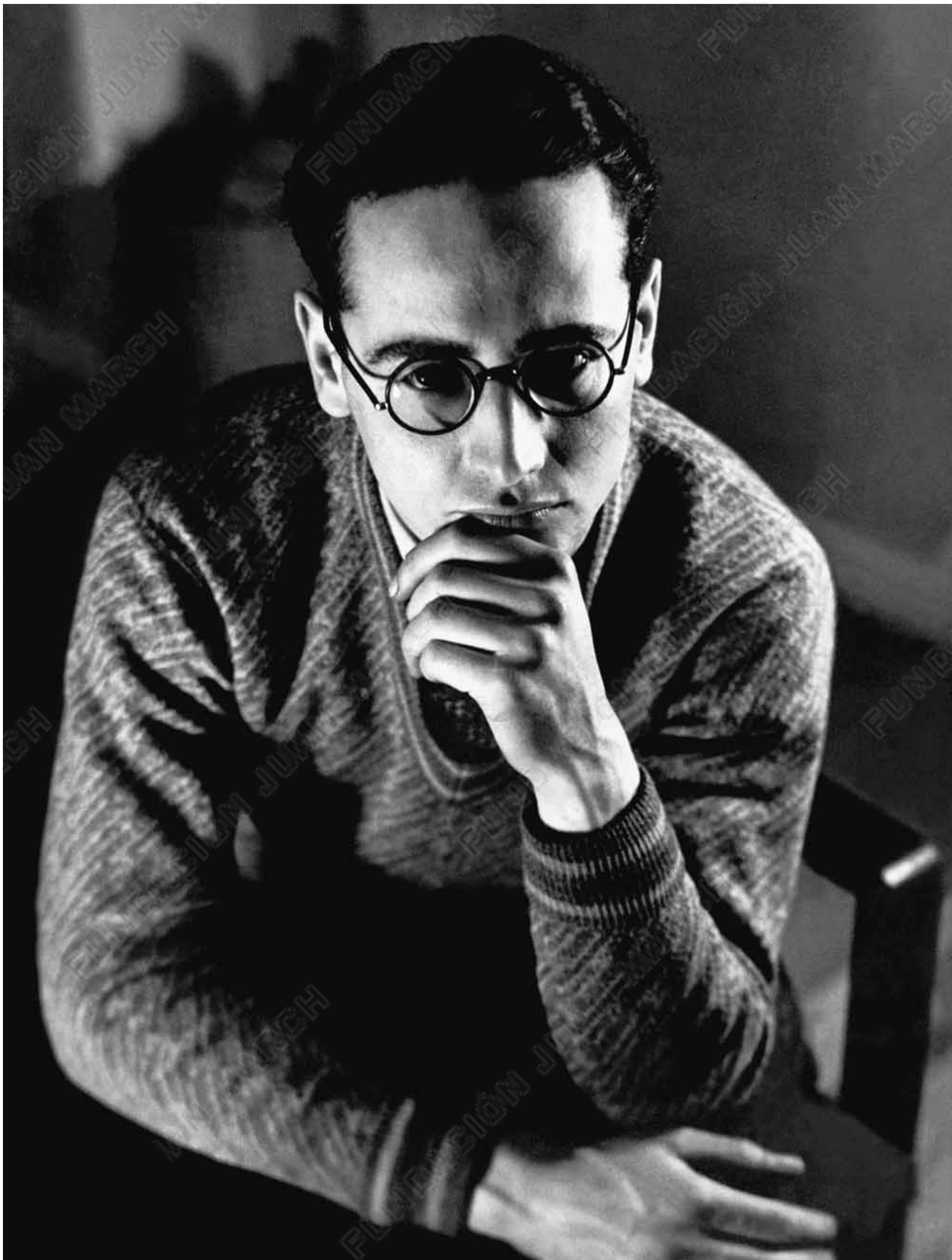
c. 1937
STEAMER, STOCKHOLM HARBOR
BUQUE DE VAPOR EN EL PUERTO DE ESTOCOLMO
17 x 23,8 cm. CAT. 11



1937
STOCKHOLM
ESTOCOLMO
17 x 22,8 cm. CAT. 12



1939
NUDE (SOLARIZATION)
DESNUDO (SOLARIZACIÓN)
24 x 19,5 cm. CAT. 13



El lenguaje de la imagen:

“Lo que ves es lo que hay”

THOMAS BUCHSTEINER

Aparece en todos los libros de referencia de fotografía; con frecuencia se habla de él como un pionero de la foto periodística moderna, un magnífico fotógrafo, una figura clásica de la historia de la fotografía, una leyenda de la fotografía. Junto a Ansel Adams, Bill Brandt, Alfred Eisenstaedt, André Kertész y Jacques-Henri Lartigue, Andreas Feininger fue incluido entre los seis mejores fotógrafos del mundo en una entrevista para la BBC que dirigió Peter Adam en 1983.

El pintor alemán Georg Baselitz dijo en una ocasión que con frecuencia pensaba que las mejores fotografías no necesitaban en absoluto del color. Esta podría ser una explicación simple de por qué el trabajo en blanco y negro, austero y esculturalmente lineal de Feininger no sólo se hizo famoso en el mundo entero sino que incluso pasó a los anales de la historia de la fotografía.

Feininger se consideraba a sí mismo un artesano que contemplaba su arte como la suma de sus talentos. La cámara, que a menudo comparaba con la máquina de escribir de un escritor, era su herramienta. La utilizó para combatir –obstinadamente, casi obsesivamente– el predominio de la fealdad.

Feininger no fue un fotógrafo aventurero como Robert Capa, ni tampoco un observador como Henri Cartier-Bresson, que prefería esperar el “momento decisivo” –el punto en el que una situación se vuelve incluso surreal. Fue un explorador que permaneció fiel a los postulados tradicionales de la belleza.

Es fácil entender su cosmos fotográfico. A lo largo de su vida le fascinaron dos áreas temáticas, que, como él solía decir, *le hablaban*. Una de ellas era la vida urbana del siglo XX: le atraían sus utopías, no sus conflictos. La otra eran las formas naturales, aunque Feininger no deseaba únicamente documentarlas: se interesaba por su geometría, ornamentación y aspecto monumental.

Cuando se observan sus obras desde estas dos perspectivas, uno tiene a veces la impresión de que Feininger comparaba la arquitectura de las grandes ciudades con la de los elementos naturales, pues analizaba tanto estructuras florales como organismos urbanos.

Ya se situara en una larga o media distancia, ya adoptara un punto de vista macro o microscópico, el *mantenlo simple* era su credo. Feininger deseaba que la composición de sus fotografías estuviera tan claramente estructurada como la música de Johann Sebastian Bach. Le gustaba la

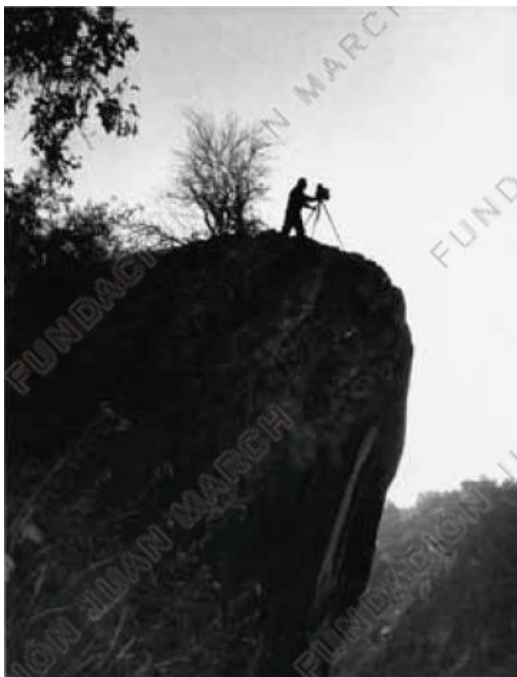
música de Bach más que cualquier otra cosa por su simplicidad, que la hacía pura, serena y vigorosa. Sin embargo, también le influyeron los fotógrafos de vanguardia de los años veinte, especialmente las figuras más destacadas de la Bauhaus. Los elementos formales de sus trabajos, como la claridad y la funcionalidad –que resultan de las reglas fotográficas de la perspectiva–, el contraste, los tonos grises, la nitidez y el efecto difuminado, influían en los métodos de trabajo y percepción de Feininger. Además, es posible observar la estrecha relación, en lo que se refiere a composición, con el trabajo de su padre.

Feininger pasó 60 años de su larga e intensa vida explorando las posibilidades artísticas y técnicas y los límites de la fotografía. Esta búsqueda le llevó a dominar su arte, convirtiéndose en pionero, profesor competente, modelo a seguir y experto entre expertos.

Andreas Bernhard Lyonel Feininger fue el mayor de los hijos del reconocido pintor Lyonel Feininger y su mujer, Julia Lilienfeldt. Nació en París el 27 de diciembre de 1906, pero era ciudadano americano ya que su familia había emigrado a los EE.UU. a mediados del siglo XIX.

En 1908, los Feininger se trasladaron a Alemania, a Zehlendorf, por entonces un suburbio de Berlín, donde Andreas asistió también a la escuela hasta que su familia se trasladó a Weimar en 1919. Walter Gropius,

director de la recién fundada Escuela de Bauhaus, pidió a Feininger padre, un maestro de la composición, que dirigiera el taller de impresión. En Weimar, Andreas descubrió su afinidad con la naturaleza; su curiosidad visual se despertó durante sus paseos por la región de los alrededores de Weimar y las montañas de Turingia. También descubrió su amor por la libertad y su profundo rechazo hacia la coacción, la disciplina militar y la autoridad, lo que probablemente obligó al joven de 16 años a abandonar la escuela secundaria en 1922. Se matriculó como estudiante en la Bauhaus y, tras sumergirse en su filosofía, aca-



Feininger no fue un fotógrafo aventurero como Robert Capa, ni tampoco un observador como Cartier-Bresson, que prefería esperar el “momento decisivo”. Fue un explorador que permaneció fiel a los postulados tradicionales de la belleza. En la página opuesta, Andreas Feininger fotografiado por Herbert List, 1930. A la izquierda, Andreas Feininger en las Montañas Rocosas, 1953.



Alrededor de 1931, Feininger disponía de mucho tiempo y algo de dinero, así que cogió su coche de carreras Opel y condujo miles de kilómetros tomando fotografías a lo largo de toda Europa. Andreas Feininger al volante de su Opel, en 1931 (izquierda) y 1932 (derecha).

bó la enseñanza obligatoria. En realidad Andreas quería continuar con sus estudios y matricularse en alguna de las ciencias naturales, pero sus bajas calificaciones en la enseñanza secundaria le impidieron hacerlo. En su lugar, decidió estudiar ebanistería en la Bauhaus. Le gustaba trabajar la madera; le gustaban aquellos talleres amplios, luminosos y de olores agradables, y le gustaba Marcel Breuer, que también trabajaba en el taller de ebanistería. En resumen, amaba su trabajo. El 4 de abril de 1925, recibió el certificado de oficial ebanista. Sin embargo, no deseaba convertirse en ebanista y decidió estudiar arquitectura en la facultad de Weimar. Cuando, en 1926, la Bauhaus, incluido el padre de Feininger, se trasladó de Weimar a Dessau, éste se matriculó en la escuela de arquitectura de Zerst, una ciudad pequeña cercana a Dessau. Vivía en la casa de sus padres, una casa bifamiliar en Dessau que compartían con el artista László Moholy-Nagy, también profesor de la Bauhaus.

Feininger había intentado en varias ocasiones hacer fotografías con la cámara de su madre, una Voigtländer con láminas de vidrio de 4,5 x 6 cm. Pero fue en Dessau cuando su interés por la fotografía se despertó de verdad. No fue tanto la fotografía en sí lo que le emocionó, sino la posibilidad de tener fotos de las cosas que eran importantes para él: objetos naturales, estructuras y perspectivas arquitectónicas, paisajes urbanos y unos cuantos retratos de personas que significaban algo para él. Esta selección de temas no se alteraría apenas a lo largo de su vida: tan sólo intentaría mejorar las fotografías.

Como no estaba satisfecho con sus primeras fotografías –unas imágenes de unos cuervos negros en un campo cubierto de nieve– Feininger se matriculó en la clase de fotografía de Walter Peterhans en la Bauhaus. Esperaba mucho del experto matemático, filósofo, historiador de arte y avezado fotógrafo. Sin embargo, el ojo de Peterhans y sus métodos (los cuales, tal y como se vio después en numerosos debates, se parecían a los de su vecino, Moholy-Nagy) eran demasiado sublimes, demasiado intelectuales, demasiado abstractos y demasiado místicos para Feininger. Fue entonces cuando se dio cuenta de que tendría que encontrar su propio camino.

Feininger creó su primer cuarto oscuro en 1927 en el sótano de la casa de sus padres. Su primera exposición fue en realidad una exhibición de grupo, la legendaria *Film+Foto*, organizada por el Deutscher Werkbund en Stuttgart en 1929. Fue una exposición que agrupó las distintas corrientes de fotografía internacional del momento. Feininger tenía mucho talento y fue enseguida descubierto. Era ambicioso y paciente, cuidaba la selección de sus temas, se concentraba mucho y era muy meticuloso en el cuarto de revelado. En algún momento de 1929, mientras revelaba una de sus láminas de vidrio, se dio cuenta de que había presionado el interruptor de luz equivocado durante una fracción de segundo. Vio que la lámina se volvía negra y que los contornos del negativo cambiaban, descubriendo de esta forma accidental lo que más tarde se llamaría solarización. Aquel mismo año, en París, Man Ray hizo sus primeras solarizaciones y el descubrimiento se le atribuyó a él, aunque, de hecho, se trataba muy probablemente de los trabajos de la fotógrafa Lee Miller, que era compañera de Man Ray en aquella época.

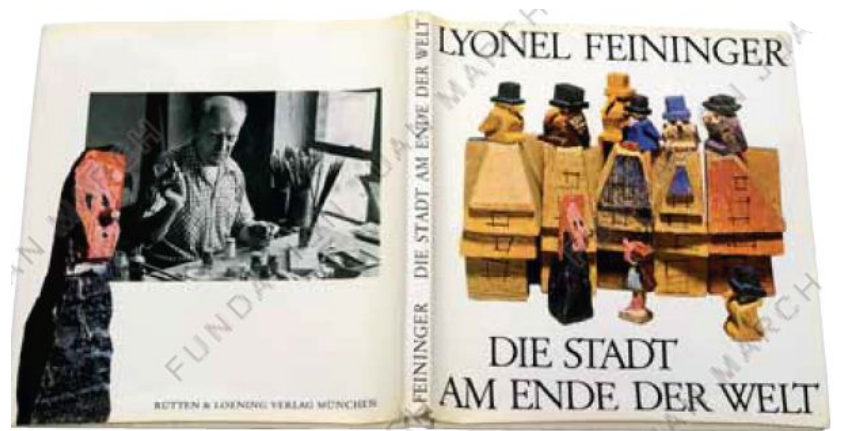
En 1929, Feininger trabajó en diversos experimentos fotográficos. Uno de ellos implicaba un tipo de fotografía llamado fotograma, en el

que objetos pequeños eran fotografiados sin cámara, utilizando luz directa y papel sensible a la luz. Kurt Schad había descubierto este medio artístico durante el periodo de 1916-18. Feininger también trabajó con el bajorrelieve, la reticulación de gelatina y la impresión de los negativos. Combinaba estos procesos para alcanzar resultados espectaculares, pero también aprendía de sus errores, ampliando así sus conocimientos básicos de fotografía. Para continuar con sus experimentos, Feininger se hizo él mismo una ampliadora de madera, en parte por falta de dinero, pero también porque en el mercado existía una oferta muy limitada de equipamiento fotográfico. Con esta nueva ampliadora podía regular la exposición de manera absolutamente personal. También desarrolló un mecanismo giratorio que le permitía alterar perspectivas y corregir distorsiones. Este invento, que más tarde, en 1935, sería fabricado por la empresa alemana Liesegang, mejoró de forma sustancial la calidad de las fotografías arquitectónicas de Feininger.

En 1929, tras cuatro años de intenso trabajo, Feininger finalizó sus estudios de arquitectura con *suma cum laude*. Ya era arquitecto, pero Alemania estaba sufriendo la depresión económica mundial y la tasa de desempleo era muy elevada. Además, como ciudadano americano y judío, y coincidiendo sus inicios con los del Nacionalsocialismo, el futuro de Feininger no parecía muy prometedor. Trabajó por un corto periodo de tiempo en el estudio de un arquitecto de Dessau y en 1930 se trasladó a Hamburgo, donde comenzó a trabajar como arquitecto y después como decorador para Karstadt, una cadena de grandes almacenes. Ganaba también un pequeño salario a través de la agencia Dephot en Berlín, que vendía sus fotografías a revistas. Su padre, que en aquel tiempo era un artista con residencia oficial en Halle, le consiguió un trabajo de fotografía de dos semanas de duración. Pidieron a Feininger que fotografiara algunas esculturas y pinturas de la Staatliche Galerie Moritzburg. El resultado fue sorprendente, pues hizo las fotografías en blanco y negro con filtros de color, consiguiendo unos contrastes muy originales. En Halle conoció al Dr. Heering, que después se convertiría en editor y unos años más tarde animaría a Feininger a compartir sus conocimientos de fotografía en forma impresa.

Durante su estancia en Hamburgo Feininger hizo amistad con el fotógrafo Herbert List y su círculo de amigos, con quienes compartió numerosos debates y conversaciones. Alrededor de 1931, sin embargo, Feininger no conseguía que su trabajo rindiera lo suficiente como para subsistir en Alemania. Disponía de mucho tiempo y algo de dinero, así que cogió su muy querido coche de carreras Opel y, utilizando su Leica como cuaderno de apuntes mecánico, condujo miles de kilómetros tomando fotografías a lo largo de toda Europa. Al no poder obtener más permisos para trabajar en Alemania, sabía que finalmente tendría que emigrar. Walter Gropius, amigo de su padre y director de la Bauhaus, le ayudó a conseguir un trabajo en París con el famoso arquitecto Le Corbusier. El 30 de septiembre de 1932, el ayuntamiento de Dessau, gobernado en mayoría por los Nacionalsocialistas, disolvió la Bauhaus. En 1933 los padres de Feininger se trasladaron a Berlín, aunque unos años más tarde, en 1937, se acabarían marchando a Nueva York. Para Andreas fue difícil sobrevivir en París. Le gustaba la ciudad, su trabajo y su pequeño apartamento en Rue Campagne Première, en la orilla izquierda

En la obra de Feininger es posible observar la estrecha relación, en lo que se refiere a la composición, con el trabajo de su padre Lyonel, trabajo que plasmaría fotográficamente en libros como *Die Stadt am Ende der Welt* (Rütten & Loening Verlag, München, 1965).



del Sena, que con anterioridad había sido estudio de un artista, como el de una novela de Guy de Maupassant. Era un espacio amplio con buena iluminación y techos de casi cinco metros de altura, pero por todo ello había también numerosos bichos en el pequeño dormitorio de al lado. En París hizo muchas fotografías con su Leica, revelando la película por las noches. Desgraciadamente, casi todos los negativos se acabarían perdiendo. Durante los nueve meses que trabajaron juntos, Le Corbusier pudo haber adiestrado el ojo de Feininger en las perspectivas, formas claras y proporciones. Sin embargo, Le Corbusier no podía oficialmente contratar a extranjeros y Feininger no tenía posibilidad de obtener un permiso de trabajo, así que, en julio de 1933, aceptó con alegría la invitación de su novia en aquel momento, una mujer sueca llamada Gertrud (Wysse) Hägg, a acompañarla a Estocolmo, para poder así continuar su carrera como arquitecto.

Pero en Suecia también corrían malos tiempos. La oferta de empleo era escasa, especialmente para los arquitectos, y los pocos trabajos que había se ofrecían a los ciudadanos suecos. Esperaba tener la oportunidad de conocer a Sven Wallander, uno de los más reconocidos arquitectos del momento, cuando se le pidió su opinión acerca de algunas de las fotografías de edificios de Wallander. Feininger elogió la arquitectura, pero criticó la calidad de las fotografías, especialmente las perspectivas distorsionadas. Él podía, por supuesto, mejorarlo, y, al cabo de unos pocos años, las recomendaciones y contactos de Wallander ayudaron a Feininger a convertirse en uno de los fotógrafos de arquitectura más solicitados de Suecia. Pasar a trabajar de manera independiente fue un maravilloso golpe de suerte para el espíritu libre de Feininger, que amaba la libertad y la autodeterminación y rechazaba la autoridad. Era feliz, porque había conseguido conjugar su profesión, la arquitectura, con su gran pasión, la fotografía.

El 30 de agosto de 1933, Feininger se casó con Wysse, a quien conocía desde sus días en la Bauhaus, y con la que permaneció durante 66 años, hasta su muerte. Su único hijo, Tomas, nació el 21 de septiembre de 1935. Se sintieron muy a gusto viviendo en Estocolmo. Feininger tenía mucho trabajo y estaba cada vez más inmerso en la fotografía industrial. En su tiempo libre le gustaba coger su Rolleiflex y deambular por el puerto y las calles de Estocolmo, su "Venecia del norte", su "más maravillosa", su eterna ciudad favorita. Para poder tomar fotos a larga distancia, se construyó él mismo una telecámara con una lente de 28 pulgadas que había comprado años antes en un mercadillo de París. Eran dos cajas de madera que contenían unas láminas de 6,5 x 9 cm que se podían encajar una dentro de la otra para enfocar. Con esta cámara única, autoconstruida, era capaz de fotografiar las vistas más maravillosas y características de Estocolmo, con sus infinitas extensiones de agua. Una de las primeras de estas fotografías, la de dos agujas de iglesia frente a la línea del horizonte de Estocolmo, fue vendida en los años setenta por mil dólares para la gran colección de la George Eastman House en Rochester, Nueva York. En Estocolmo, Feininger comenzó una vez más a experimentar con diferentes técnicas, como la solarización, el bajorrelieve, la reticulación de gelatina, el fotograma y sus diversas combinaciones. Sin embargo, el clima político de su entorno empeoró y, cuando el ejército soviético entró en Finlandia en el otoño de 1939, el gobierno

sueco, temeroso de espías, no tardaría en prohibir a los extranjeros el uso de coches y cámaras. Una vez más, Feininger se quedaba sin la posibilidad de ganarse la vida y decidió entonces trasladar a su familia a los EE.UU. para empezar, por tercera vez, una nueva vida.

El 16 de diciembre de 1939, el barco de vapor noruego *Oslofjord* amarró en Brooklyn con la familia Feininger a bordo. En su siguiente viaje, el barco sería hundido por un submarino alemán. Feininger recordaba ese día como uno de aquellos extraños, soleados, cálidos e inolvidables días de diciembre, en que el termómetro superaba los 16° Celsius y el cielo era de un azul intenso. Tuvo que ser un buen presagio para Feininger. Aunque era ciudadano americano, no hablaba inglés. Excepto por su ampliadora Liesegang, que no estaba disponible en el mercado americano de la época, su equipo estaba anticuado, especialmente si se comparaba con los estándares americanos. Feininger necesitaba urgentemente un trabajo, ya que prácticamente no les quedaba nada del dinero ahorrado. Tuvo suerte. Durante sus días en Berlín, había coincidido brevemente con Kurt Safranski y Ernest Mayer, propietarios de la Agencia de Fotografía *Black Star*. Le contrataron como fotógrafo polifacético por un sueldo fijo de 20 dólares a la semana. Si sus fotografías se vendían a otros periódicos o revistas, ganaría más. Feininger firmó un contrato por un año según el cual debía estar localizable las 24 horas del día. Tenía que fotografiar cualquier cosa que pareciera interesante: accidentes, pases de moda, mendigos, estrellas de cine, exposiciones de automóviles, ferias, artistas en sus estudios o encuentros políticos. Era un trabajo duro, una situación de supervivencia, pero también la posibilidad de adquirir experiencia y aprender mucho. Al año, no había nada que no hubiera fotografiado, y lo había hecho bien. A pesar de toda aquella actividad, logró sacar tiempo para deambular por la ciudad y fotografiar todo aquello que llamaba su atención: los rascacielos, el edificio del Empire State, salidas de emergencia, torres de agua, puentes, puertos, cementerios; comercios judíos, italianos, griegos y otros comercios étnicos con sus artículos y publicidad de estilo extranjero; el tráfico caótico del mediodía, la pobreza del Lower East Side y la belleza del Central Park, con su gente de todas las nacionalidades, su densidad atmosférica y sus cielos abiertos. Nueva York en los años cuarenta fue la base de una secuencia de fotografías que, como un cuadro expresionista de una metrópolis, como la sinfonía de una ciudad, muestra las entrañas y la piel de este organismo urbano. Las series son una narración fotográfica que ha marcado nuestra imagen de Nueva York durante más de 60 años, y que hicieron famoso a Feininger. Aísla detalles y conserva amplias perspectivas, tal y como hizo el escritor John Dos Passos en su trilogía *Manhattan Transfer*, pero con una técnica de edición visual



Las líneas predominantemente verticales de los edificios constituyeron un reto para Feininger, y le forzaron a mejorar su cámara autofabricada, una cámara para tarjetas postales de 4x5 pulgadas a la que añadió un objetivo de una distancia focal de 40 pulgadas. Con este equipamiento conseguía una profundidad espacial muy poco común y una gran resolución. Esta fotografía fue tomada en 1938.

que es más efectiva y que, hasta hoy, continúa configurando en nuestras mentes una imagen inusual del Nueva York del siglo XX. Las líneas predominantemente verticales de los edificios constituyeron un reto para el ojo arquitectónico de Feininger, forzándole pronto a mejorar su cámara autofabricada, añadiéndole un objetivo de una distancia focal de 40 pulgadas, que él montó en una cámara de 4 x 5 pulgadas para tarjetas postales. Con este equipamiento conseguía una profundidad espacial muy poco común, una gran resolución y unas excelentes fotografías.

Trabajando como fotógrafo para *Black Star*, Feininger conoció a Wilson Hicks, que era editor de fotografía y ayudante del redactor jefe del *Life Magazine*. Los dos congeniaron, y Hicks valoró el ojo para la fotografía de Feininger. Cuando, a pesar de una acalorada discusión y una oferta de aumento de salario de cinco dólares a la semana, Feininger rechazó renovar su contrato con *Black Star*, Hicks le ofreció un trabajo como fotógrafo independiente para la revista *Life*. En la nueva empresa su salario era muy superior al anterior y el tipo de trabajo le gustaba más. *Life* era la revista de fotoperiodismo más leída del mercado, y Feininger podía aumentar su salario semanal en función del número de fotografías que aparecieran publicadas. Cuando comenzó la II Guerra Mundial, Feininger se alistó como voluntario, pero fue clasificado como no apto para el combate y destinado a la Oficina de Información de Guerra. Se le encargó fotografiar la industria armamentística de América, con el fin de mostrar al mundo entero lo que se estaba haciendo en el frente civil para ganar la guerra. Feininger pasó meses viajando por toda América, tomando fotografías de cada objeto fabricado por esta gigantesca industria: aviones, helicópteros, Jeeps, bombas, cañones –desde lo más grande hasta la más pequeña pieza de un revólver.

Después de dos años como fotógrafo independiente en *Life*, Feininger vio cumplido su gran deseo: el 1 de enero de 1943 fue contratado como fotógrafo editorial, permaneciendo en ese puesto durante casi dos décadas, hasta 1962.

Para Feininger, trabajar para *Life* fue un gran reto, pero también un gran placer. En aquellos tiempos esta conocida revista fue pionera del fotoperiodismo moderno, mostraba la mejor fotografía mundial y gozaba de una reputación que abría todas las puertas a sus reporteros. Todos los jóvenes fotógrafos soñaban con trabajar allí, no sólo por el gran número de equipos de última generación disponibles, sino también porque contaba en su laboratorio con expertos capaces de extraer lo mejor de cada negativo y de cada copia. Para Feininger, con su gran atracción por la libertad y la independencia, éstas eran condiciones de trabajo ideales. Wilson Hicks, el editor de fotografía, siempre estaba abierto a sus propuestas de reportajes. Feininger podía tomarse tiempo para sus reportajes, porque en general se respetaba el trabajo de fotógrafo y se valoraba la creatividad que encerraba una buena fotografía. Los fotógrafos eran considerados artistas que sólo podían dar lo mejor de sí mismos y seguir su inspiración cuando les dejaban trabajar en total libertad. Sólo una cosa era indispensable: en cada encargo se esperaba que produjeran fotografías útiles, de la máxima originalidad, imaginación y expresión artística.

En el marco de esta atmósfera motivadora y creativa, Feininger produjo 346 reportajes, todos ellos abarcaban varias páginas, y con tantas

fotografías a doble página que pronto se le conoció en el departamento de fotografía como “Feininger doble página”. Sin embargo, esta productividad tuvo su precio, especialmente para sus ayudantes. Paciencia, comprensión, fuerza y resistencia eran cualidades necesarias, como recuerda con dolor el hijo de Feininger, Tomas, que actualmente tiene 70 años. A principios de la década de los cincuenta, Tomas tenía que arrastrar en ocasiones las pesadas cámaras y trípodes hasta las azoteas de los rascacielos de Nueva York. Cuando sugería a su padre que podían primero subir sin el equipo, para ver si el sol brillaba y si la luz y los ángulos eran buenos, siempre recibía la misma incomprensible respuesta: ¿No se daba cuenta de que justo en ese momento, en aquel mismo instante, la luz y la vista podían ser perfectos?

Durante los años en los que trabajó para *Life*, Feininger viajó a cada estado de los EE.UU., excepto Alaska y Hawai, así como a Canadá y México. Tres veces condujo desde la costa Atlántica hasta el Pacífico, escogiendo una ruta distinta cada vez y con la cámara siempre encima.

Wilson Hicks no sólo admiraba las cualidades de Feininger como fotógrafo. En el verano de 1945, le planteó la posibilidad de escribir un libro sobre fotografía. Hasta ese momento, Feininger había publicado algunos artículos en Alemania, el breve libro *Vergrößern leicht gemacht* con el Dr. Heering en 1935, *Fotografische Gestaltung* en 1937 y *New Paths in Photography*, que fue publicado en 1939 en los EE.UU. Feininger acogió la idea de Hicks con entusiasmo, y Hicks lo liberó de sus otras tareas, manteniendo su salario completo, durante el verano de 1945. Feininger fue a Montauk, Long Island, y allí, en una terraza con vistas al océano, escribió *Feininger on Photography*, un libro que explora la fotografía tanto desde una perspectiva artística como técnica. En esa época, el libro se convirtió en algo parecido a la *Biblia* de la fotografía. Su obra entusiasmó a Feininger de tal forma que en los años siguientes pasó cada vez más tiempo trabajando en nuevas publicaciones, tanto espléndidos volúmenes de fotografías como libros con sofisticadas explicaciones de la técnica y tecnología de la fotografía. En 1999 había publicado ya más de 50 libros, que fueron ampliamente distribuidos y traducidos a 14 idiomas. Sólo en América aparecieron 32 libros y el ya para entonces famoso Feininger fue invitado por Edward Steichen a tomar parte de la legendaria exposición *The Family of Man*, que se inauguró en 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La muestra viajó luego por todo el mundo y fue vista por millones de visitantes.

Insatisfecho con el desarrollo de la tecnología fotográfica, bien porque no servía para sus objetivos, bien porque la producción industrial era demasiado lenta, Feininger experimentaba constantemente con los equipos que tenía disponibles. De esta forma desarrolló un mejor teleobjetivo y varias cámaras, que le permitirían fotografiar objetos como si estuvieran bajo un microscopio. A medida que su propio trabajo –desde experimentos con tecnología fotográfica hasta la publicación de libros de fotografía y relatos de sus experiencias– se volvía más placentero que nunca, también le absorbía cada vez más tiempo. Por este motivo decidió, en 1962, dejar de trabajar para *Life*.



Muy probablemente una de las principales razones de esta decisión fuera el que su amigo, Wilson Hicks, hubiera dejado el cargo de editor jefe de fotografía dos años antes. Además, se estaban produciendo cambios a raíz de la cada vez mayor demanda de rentabilidad de los costes, que hacía que la difusión de fotos se redujera y ello afectara al empleo de los fotógrafos, su importancia en las revistas y el ambiente general de trabajo. Ahora que era independiente, sin embargo, Feininger podía trabajar a su gusto y concentrarse exclusivamente en sus libros y fotografías. Podía también viajar mucho, por lo que visitó Europa, entre otros lugares, donde tomó nuevas fotografías para sus libros.

Tanto la Universidad de Nueva York como el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York (ICP) le ofrecieron la posibilidad de enseñar fotografía en el invierno de 1972. Aparte de sus libros, estos serían los dos únicos intentos de Feininger de compartir sus amplios conocimientos. Sin embargo, encontró dificultades en la comunicación con sus estudiantes desde un punto de vista creativo. Sentía que la nueva generación tenía otro enfoque, una actitud distinta hacia la fotografía. No podía, por ejemplo, encontrar ningún mérito en la foto de un banco vacío en un parque, y los estudiantes eran, en su mayor parte, incapaces de explicar suficientemente bien su trabajo y hacerle llegar sus ideas. Por ello, empezó a trabajar más en su estudio y fotografiaba pequeños detalles de la naturaleza, que eran montados de forma que asumían una talla monu-

Autorretrato de Andreas Feininger en 1941, el año de su llegada a *Life*.

mental y cualidades esculturales. Esta forma de tratar un objeto resultaba extraña para un hombre siempre interesado en documentar los sujetos como si fuera un explorador. Pero también aquí podían reconocerse sus postulados de belleza, incluso cuando el *mantenlo simple* se refería sólo a la composición de la foto.

Feininger estuvo involucrado en la fotografía durante toda su vida. Unos días antes de su muerte lo encontraron sentado en su casa, en la decimoquinta planta de un rascacielos de la calle 22, cerca del *Flatiron Building* (que, para muchos fotógrafos, era el objeto más atractivo de Nueva York), escribiendo en su máquina de escribir, la *Baby Hermes*, que le había acompañado durante décadas y que siempre acomodaba sobre sus rodillas, con una toalla debajo, de forma que a sus pantalones no les salieran "brillos". Había donado ya sus cámaras y casi todos sus negativos en 1988 al Center for Creative Photography en Tucson, Arizona.

Andreas Feininger murió el 18 de febrero de 1999 en Nueva York.*

1.*Extraído de *Andreas Feininger: That's Photography* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004). Editado por Thomas Buchsteiner y Otto Letze, con textos de T. Buchsteiner y Andreas Feininger.





1940
DOWNTOWN MANHATTAN
BY NIGHT, NEW YORK
EL DOWNTOWN DE MANHATTAN
DE NOCHE, NUEVA YORK
34,5 x 43 cm. CAT. 14



1940
FINANCIAL DISTRICT, PINE STREET, NEW YORK
EL DISTRITO FINANCIERO, CALLE PINE, NUEVA YORK
40,4 x 35,5 cm. CAT. 15

c. 1940
LOWER BROADWAY, NEW YORK
EL LOWER BROADWAY, NUEVA YORK
29 x 22,5 cm. CAT. 16



1940
EMPIRE STATE BUILDING, NEW YORK
EL EMPIRE STATE, NUEVA YORK
30,5 x 25 cm. **CAT. 17**





1940

ELEVATED RAILWAY TRESTLE
ON DIVISION STREET,
LOWER MANHATTAN, NEW YORK
PUENTE FERROVIARIO ELEVADO
EN LA CALLE DIVISION, LOWER
MANHATTAN, NUEVA YORK

42,5 x 35,5 cm. CAT. 18



1940

ELEVATED RAILWAY AT 9th AVENUE
IN SUMMER, NEW YORK
VÍAS FÉRREAS ELEVADAS EN LA NOVENA
AVENIDA, EN VERANO, NUEVA YORK

46 x 36,5 cm. CAT. 19



1940

ELEVATED RAILWAY AT 8th AVENUE,
HARLEM, NEW YORK
VÍAS FÉRREAS ELEVADAS EN LA OCTAVA
AVENIDA, HARLEM, NUEVA YORK

35 x 36 cm. CAT. 20



1940
ON THE FERRY FROM NEW JERSEY TO NEW YORK
EN EL FERRY DE NUEVA JERSEY A NUEVA YORK
23,3 x 18,5 cm. CAT. 21



c.1940

PASSENGERS DEBARKING FROM THE STATEN ISLAND FERRY AT THE BATTERY, NEW YORK
PASAJEROS DESEMBARCANDO DEL FERRY DE STATEN ISLAND EN EL BATTERY PARK, NUEVA YORK

31 x 26,5 cm. CAT. 22





1940
CAR FERRIES IN NEW JERSEY
TRANSBORDADORES CON COCHES
EN NUEVA JERSEY
40 x 37 cm. CAT. 23



1940
LOWER EAST SIDE KIDS
ON A BROOKLYN DOCK, NEW YORK
NIÑOS DEL LOWER EAST SIDE
EN UN MUELLE DE
BROOKLYN, NUEVA YORK
34 x 26 cm. CAT. 24





1940
**SHIPS ON EAST RIVER,
NEW YORK**
**BARCOS EN EL EAST RIVER,
NUEVA YORK**
27,2 x 34,8 cm. CAT. 25

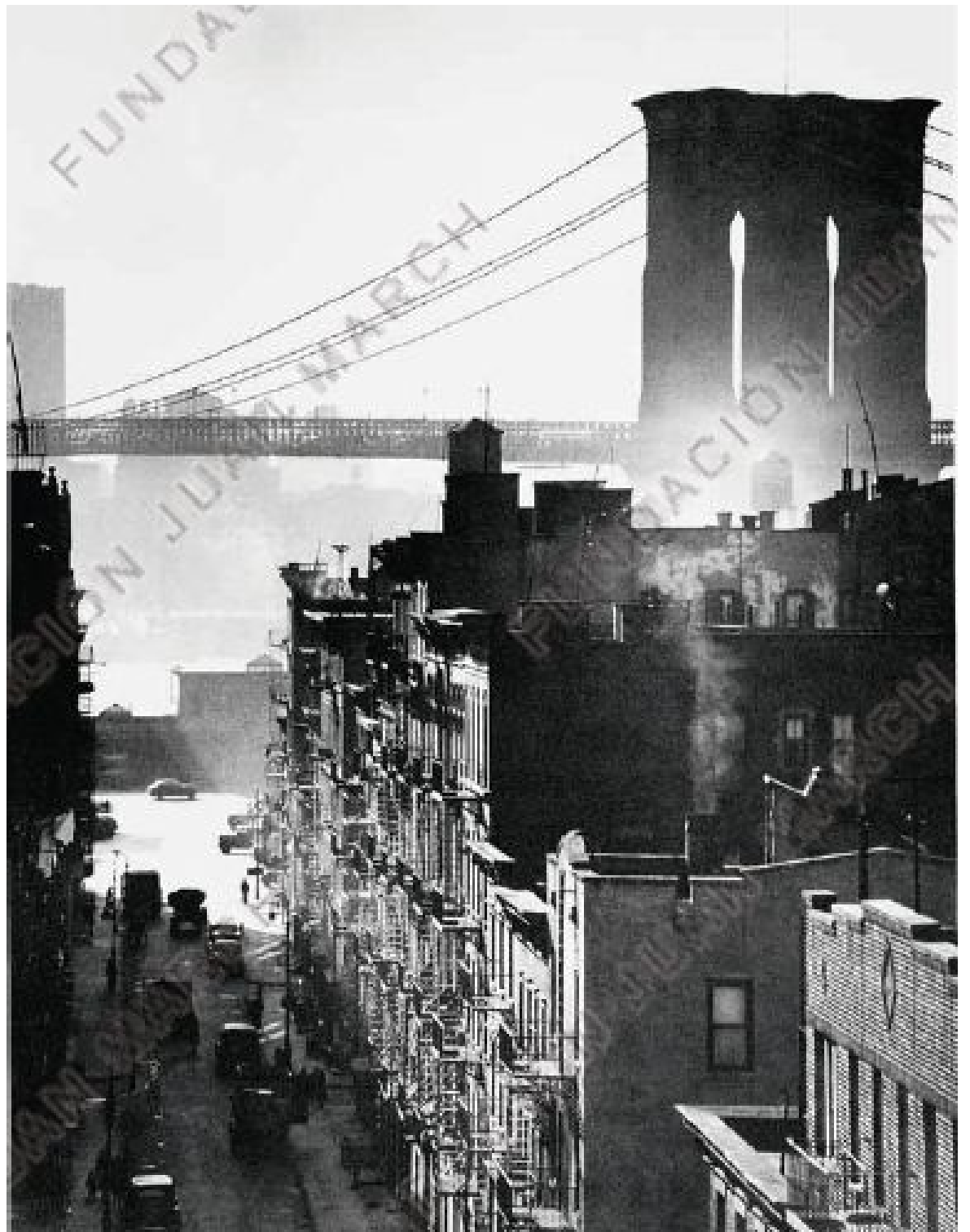


1940
SHEEP MEADOW, CENTRAL PARK, NEW YORK
PRADO EN CENTRAL PARK, NUEVA YORK
34 x 26,5 cm. CAT. 26

1931
**LUNCH BREAK IN CENTRAL
PARK, NEW YORK**
**DESCANSO EN CENTRAL
PARK DURANTE A LA HORA DEL
ALMUERZO, NUEVA YORK**
45,5 x 35,5 cm. CAT. 27







1940
**OLIVER STREET WITH BROOKLYN BRIDGE IN
THE BACKGROUND, NEW YORK**
LA CALLE OLIVER CON EL PUENTE DE
BROOKLYN AL FONDO, NUEVA YORK
34 x 27 cm. CAT. 29

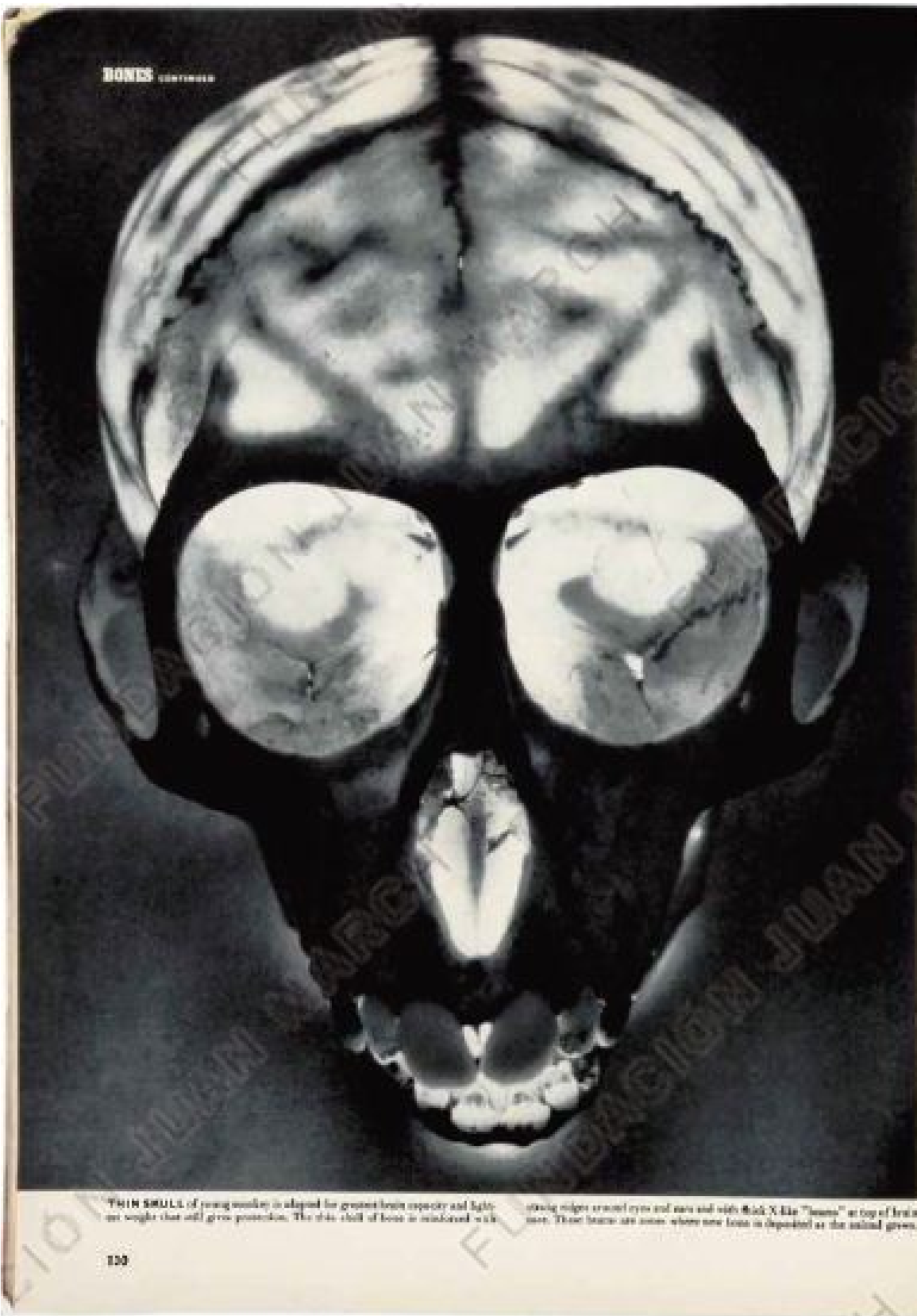
1940
**LOWER MANHATTAN SEEN
FROM BROOKLYN, NEW YORK**
EL LOWER MANHATTAN VISTO
DESDE BROOKLYN, NUEVA YORK
23 x 18 cm. CAT. 28

1940
**JEWISH SEWING-ROOM ON LOWER
EAST SIDE, NEW YORK**
TALLER DE COSTURA JUDÍO EN EL
LOWER EAST SIDE, NUEVA YORK
28 x 36 cm. CAT. 30

1940
**ELEVATED RAILWAY AT 9th
AVENUE IN WINTER, NEW YORK**
VÍAS FÉRREAS ELEVADAS EN LA NOVENA
AVENIDA, EN INVIERNO, NUEVA YORK
46 x 37 cm. CAT. 31







BONES CONTINUED

THIN SKULL of young monkey is adapted for greater brain capacity and lighter weight that still gives protection. The thin skull of bone is reinforced with strong ridges around eyes and ears and with thick X-like "bones" at top of brain case. These bones are zones where new bone is deposited as the animal grows.

120



STRONG SKULL of an owl consists of convex shell to protect brain plus circular areas that help support the eyes, which are large in relation to most owls. Upper beak is fixed in place.

SKULL, RIBS ACT AS ARMOR

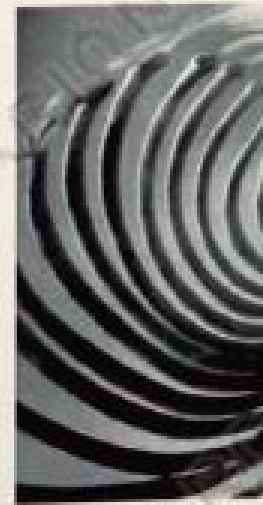
In the course of evolution, bones have become modified to give each animal maximum protection and to adapt it to its environment. These well-developed bones protect most of an animal's vital organs. These are the ribs, and the bones forming the skull and pelvis. They enclose the animal's heart, lungs and some digestive organs. The pelvis protects its reproductive organs. And the heavily reinforced skull protects its brain. In a special heavy case within the skull lies the pituitary, the body's master gland. The molars open, on which the

skeleton is hung, protect the spinal column (the skull), and has long openings in length to allow nerves to emerge from parts of the body.

In animals whose survival requires other adaptation of a single faculty, a heavy specialization often becomes a bone, whose form depends upon the function, modified bones to reduce their weight. And look the function of a modified bone of an animal to its life. (121) (122) (123) (124) (125) (126) (127) (128) (129) (130) (131) (132) (133) (134) (135) (136) (137) (138) (139) (140) (141) (142) (143) (144) (145) (146) (147) (148) (149) (150) (151) (152) (153) (154) (155) (156) (157) (158) (159) (160) (161) (162) (163) (164) (165) (166) (167) (168) (169) (170) (171) (172) (173) (174) (175) (176) (177) (178) (179) (180) (181) (182) (183) (184) (185) (186) (187) (188) (189) (190) (191) (192) (193) (194) (195) (196) (197) (198) (199) (200)



THICK SKULL of elephant shows no skull in frontward for lightness, thick to protect brain.



CAGE OF RIBS protects a giraffe's vital organs against his own muscles. The

Feininger estaba interesado en mostrar "cómo la función determina la forma y el diseño de las estructuras animadas e inanimadas del universo". Arriba, reportaje fotográfico de Andreas Feininger en *Life* del 6 de octubre de 1952 con el título "Calavera y costillas hacen de armadura".

Andreas Feininger es el representante tipo de una cultura de la fotogenia y de la imagen fija espectacular, a la que se opusieron los creadores del estilo documental moderno, entre ellos Walker Evans y Cartier-Bresson, tras apartarse del esteticismo de los autoproclamados primeros maestros de la *straight photography* (fotografía directa o pura) (Stieglitz, Strand). Evans, por ejemplo, detestaba la grandilocuencia oportunista de Margaret Bourke-White, fotógrafa estrella de *Life* (la gran revista ilustrada creada en 1929), a la que Andreas Feininger se sentía, en cambio, muy cercano. Pero la presentación de la imagen bella y grandiosa no es sólo un ingrediente de la estética hollywoodiense y del plato servido por los medios de comunicación; responde a la confianza popular en una fotografía *espejo* (aduladora) del mundo y siempre ha sido un recurso para artistas faltos de público.

En el caso de Andreas Feininger, la fotografía experimental europea se ha transformado en *fotografía creativa*. El hijo del pintor y profesor de la Bauhaus Lyonel Feininger se formó en Alemania y, obligado a exiliarse, trabajó durante mucho tiempo (entre 1933 y 1939) en Suecia, aunque la parte esencial de su carrera la desarrolló en Estados Unidos, donde trabajó para *Life* entre 1943 y 1962. Es uno de aquellos fotógrafos que

Andreas Feininger, fotógrafo-anatomista

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER



concedieron importancia a la imagen como elemento conciliador –o reconciliador– del libro y el periódico, de las bellas artes y los medios de comunicación. A su modo de ver, el reportaje fotográfico es parte de la información visual al servicio de la ilustración. Pero, más que la actualidad y la historia, el ámbito de estudio que nunca dejó de reivindicar es la naturaleza, en la que ve a la vez un repertorio inagotable de formas que interpretar y un modelo de expresión artística. La *actualidad* es, además, una noción ambigua. En el sentido periodístico del término, designa los acontecimientos o los hechos y proezas que pueden ser objeto de una crónica. Pero Feininger se interesa sobre todo por el

presente y por la presencia del hecho visual documentado, en su doble naturaleza óptica y química. Esta actualidad es propia de la fotografía, que se distingue así de la ficción pictórica. Al mismo tiempo, considera que la interpretación del fotógrafo del tema actual, al igual que los procedimientos de creación de la imagen derivados de la grabación, hacen de la fotografía un *arte gráfico*.

En 1939 Feininger publica *New Paths in Photography*, cuyo título evoca una amplia línea de investigación emprendida diez años antes en la fotografía alemana¹. La primera parte del texto lleva el título de “Elementos creativos de la fotografía”. Allí escribe:

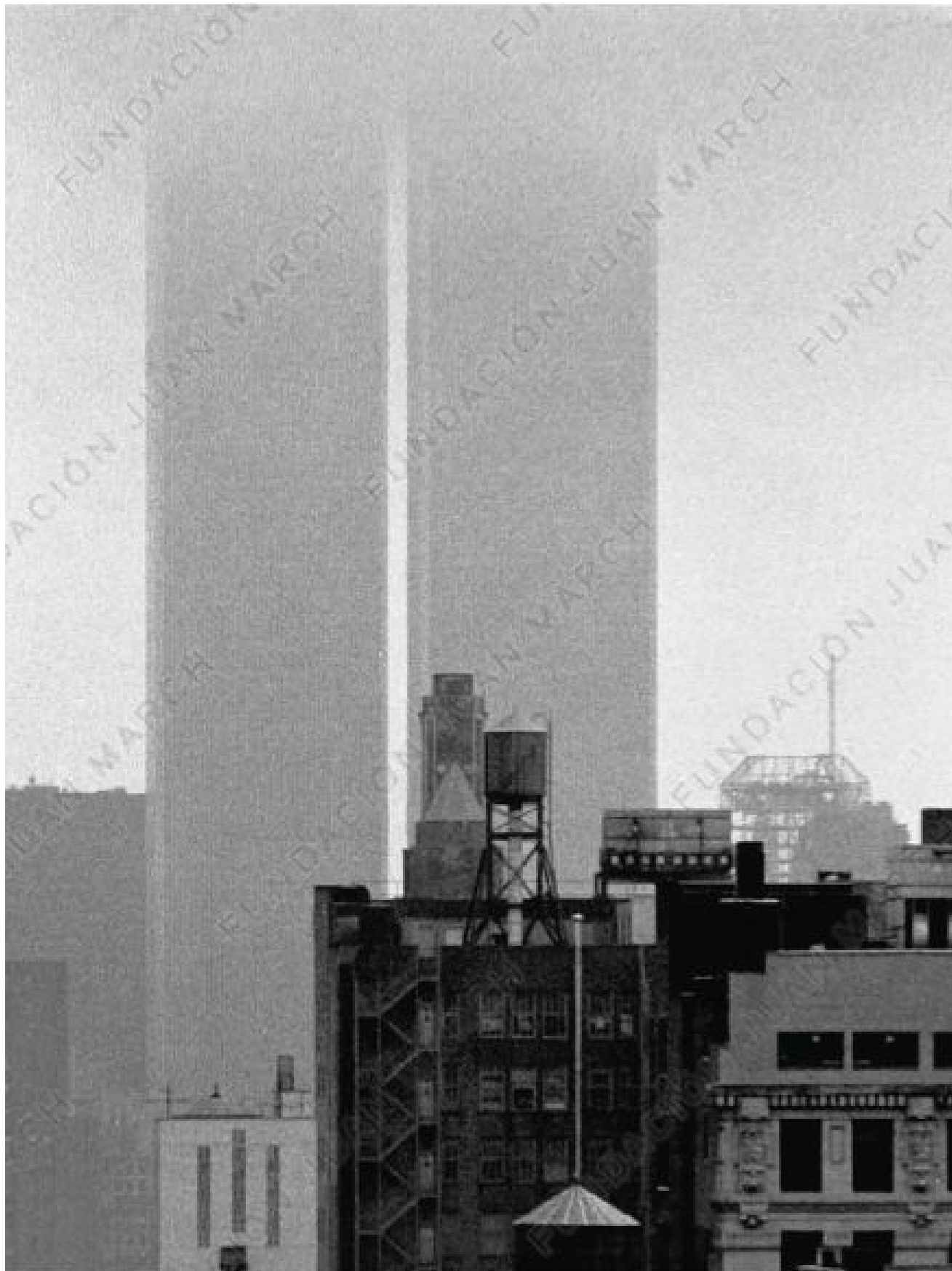
“Sea de forma consciente o inconsciente, el fotógrafo pone en práctica su idea de cómo crear una imagen. El arte gráfico de la fotografía se hace creativo en el mismo instante en que un sujeto familiar es abordado con la intención de darle un significado y una expresión más fuertes, de conferirle intensidad con los medios disponibles en fotografía, como la trasposición consciente de los colores a un efecto en blanco y negro.

La segunda parte del texto, titulada “Técnica de retoque gráfico”, comienza con una afirmación: “El primer paso hacia la fotografía creativa es enfatizar las cualidades gráficas”, seguida de una precisión: “Esto es

aplicable tanto a la fotografía abstracta como a la figurativa”.

La parte ilustrada del libro incluye cuarenta y siete láminas. La primera es la imagen vertical de una mujer desnuda de espaldas –de medio perfil– en contrapicado, ante un extenso cielo vacío. La modelo sostiene las manos detrás de la cabeza de tal modo que el perfil del pecho derecho se configura como la prolongación de la larga curva de la cintura, la cadera y el muslo. La leyenda al pie subraya el valor ejemplar del ejercicio: “La claridad de línea y forma, con un fuerte contraste en blanco y negro, es la primera condición para una presentación gráfica”. Así, Feininger fundamenta la práctica de la fotografía creativa en la fotogenia del desnudo (femenino) tomado como modelo académico. El resto de la leyenda desarrolla la condición de simple matriz de tal tratamiento gráfico de lo registrado: “El número de las posibles variaciones bajo estas condiciones puede verse en las láminas 9, 15, 16, 31 y 39, todas ellas elaboradas a partir del mismo negativo que la lámina 1”. La primera de estas variaciones, la lámina 9, es un “esbozo fotográfico” obtenido mediante la superposición del positivo sobre el negativo, que reduce la imagen principal a un trazado lineal. Esta forma de dar preferencia al contorno sobre el modelado plástico producido por los contrastes de luz y sombra remite a una concepción clásica, o incluso neoclásica, del dibujo. Feininger es aquí el portavoz de un *modernismo académico* que asocia el uso creativo de la fotografía a la práctica del dibujo según modelo (o “academia”). La experimentación no se opone al “oficio” adquirido con el estudio, cuando éste se centra tanto en la naturaleza como en los principios y procedimientos del arte. La experimentación tiene valor por los efectos gráficos que permite producir dentro de un determinado campo de posibilidades.

La introducción de *New Paths in Photography* distingue cinco procedimientos o “métodos” de producción de imágenes: *direct projection* (proyección directa), *negative prints* (impresiones en negativo), *negative-on-diapositive* (negativo sobre diapositiva), *granulation* (granulación), *solarization* (solarización). La granulación transforma y unifica la superficie, produciendo un efecto de reticulación. La leyenda de la lámina 11 indica: “La fusión de todos los elementos de la foto mediante la manipulación de los planos aumenta eficazmente la impresión desmaterializada producida por una representación del negativo”. En varias ocasiones a lo largo del libro, Feininger subraya el efecto desmaterializador del negativo, combinado a veces con la fusión de las formas en una superficie reticulada. La última lámina (nº 47), un estudio de desnudo (como la primera) con efecto de reticulación, va acompañada del siguiente comentario: “Una fusión de todas las formas mediante un tratamiento uniforme de las superficies confiere actualidad y objetividad a las formas gráficas y artísticas”. La fórmula enuncia el dogma de una modernidad que afirma a la vez la actualidad de la imagen registrada, opuesta a la ficción pictórica, y su transformación en una forma artística autónoma.



Mientras Moholy-Nagy trataba de representar la condición cinemática de la vida moderna, Feininger da preferencia a la composición estática y la *imagen tipo*; busca una permanencia y una estabilidad dentro de la complejidad y la abundancia visual, que asocia a la naturaleza. *World Trade Center*, Nueva York, 1987

Aunque no siguiera los cursos de Moholy-Nagy en la Bauhaus y más adelante criticase a menudo sus ideas, Feininger fue un divulgador de los principios de la Nueva Visión. En uno de sus últimos textos publicados en vida (en junio de 1945), Moholy-Nagy distingue “ocho tipos de visión fotográfica”, que corresponden a las “capacidades específicas” del medio, desde la visión “abstracta” del fotograma – “el registro directo de las formas producidas por la luz” – hasta la visión “deformada”: los “juegos ópticos” y la “manipulación química o mecánica del negativo” mediante la reticulación y la solarización. No se excluye el reportaje, se menciona como ejemplo del segundo tipo de visión, denominada “exacta”. Pero, en su diversidad, la visión fotográfica rebasa la descripción y el reflejo de una condición fotogénica; es un “modo de expresión” basado en las “propiedades de la emulsión fotosensible”².

Feininger suscribe esta definición, incorporando también el reportaje. Pero descarta el fotomontaje, que ocupaba un lugar importante, cuando no central, en la Nueva Visión de los años veinte. Su gusto por la claridad gráfica (“*clearness in line and form*”) le sitúa más bien en la Nueva Objetivi-

dad, que adapta las normas de la espectacularidad de la gran prensa ilustrada. Mientras que Moholy-Nagy trataba de representar la condición cinemática de la vida moderna, Feininger da preferencia a la composición estática y a la *imagen tipo*; busca una permanencia y una estabilidad dentro de la complejidad y la abundancia visual, que asocia a la naturaleza. Más que una construcción análoga a la multiplicidad de sensaciones y a la movilidad de la luz, persigue la imagen que reúne, condensa y sintetiza y que podrá extenderse en la página, ocuparla entera e incluso ocupar una doble página. Para él, la imagen fotográfica puede tener autonomía, también cuando se realiza para una revista, pero esta autonomía depende fundamentalmente del tratamiento de la superficie, según el modelo o fórmula tipo del plano reticulado. Tuvo que renunciar a este carácter experimental cuando se dirigió al lector de las grandes revistas ilustradas; sustituyó la *visión* por la *vista* (en el sentido de *veduta*), pero encontró en el ámbito de la descripción un

equivalente a la superficie autónoma: la superficie fotográfica se manifestará a partir de ahora mediante la expansión de la imagen en la página.

Gracias a esta amplitud de la vista, sus imágenes neoyorquinas, publicadas en *The Face of New York* (1954), han contribuido a una tipología estilizada de la *Großstadt* norteamericana. Son “iconos” y citas en forma de documentos. Así, la vista rotulada *Passengers Debarking from the Staten Island Ferry at the Battery* recuerda irremisiblemente el *Steerage* (1907) de Stieglitz; Berenice Abbott es omnipresente. Feininger, que había estudiado arquitectura y había renunciado a ejercerla, parece observar la gran ciudad como una inmensa obra de una construcción anónima que él no construyó, que nadie construyó. Como siempre, Feininger favorece la vista tipo y el resultado técnico, del que su ensamblaje de rascacielos ofrece una especie de síntesis. En Oslo, en los años treinta, los grandes buques atracados delante de la ciudad le fascinaron de tal modo que llegó incluso a fabricar un aparato para anular las distorsiones ópticas generadas por la intrusión y el contraste de escala del objeto monumental (el buque) en el paisaje urbano. Nueva



York es también para él una ciudad portuaria, a la que se accede por mar, aunque “para muchos neoyorquinos –según la leyenda de *Face of New York*– hoy el puerto ya no significa nada”³. La ciudad levantada, atravesada por calles en cañón, es el lugar idóneo para una *compresión dinámica* de los elementos visuales, que trata sistemáticamente de traducir al lenguaje de la composición, integrando efectos atenuados de interferencia. Feininger explota incansablemente el efecto “terron de azúcar” del que hablaba Fitzgerald en *The Great Gatsby* (El Gran Gatsby) a propósito de la acumulación de edificios. En sus mejores momentos, el montaje de imágenes refleja un sabio juego de alternancias y contrastes medidos entre vacío y lleno, distancia y proximidad, que pone orden en el característico caos urbano.

Para este libro, al parecer, Feininger se sintió obligado a bajar a pie de calle, y dedicó cuatro páginas, sobre más de ciento setenta (no numeradas), a la pintoresca multiculturalidad de umbrales y cristales de escaparates. Más allá, los seres humanos, apretujados en muchedumbres compactas o elegantemente dispersos –en parques, al pie de edificios, o en el vestíbulo de la Penn Station– se mantienen a distancia. La población forma parte del decorado urbano. Feininger expresó a menudo su gusto por la soledad y su repulsa por la vida comunitaria, al igual que de cualquier programa de trabajo colectivo. Para él, la muchedumbre es, en el mejor de los casos, un componente épico. Es obvio que no sentía ninguna afinidad con el artista callejero baudelairiano que se impregna de la energía de la muchedumbre. Su idea de la ilustración, aplicada a la vida moderna, presupone un observador distante.

El motivo de esta postura se enuncia en el prólogo de *The Face of New York*, cuando explica que el tema arquitectónico o urbano más “interesante” se reduce a nada si no se trata desde la distancia adecuada y a distancia:

“Por ejemplo, visto desde casi cualquier lugar de la Quinta Avenida (donde está situado), el Empire State Building, la construcción más alta del mundo, parece, por razones de perspectiva, más bajo que muchos otros rascacielos, en realidad más pequeños pero situados más cerca del observador. Ninguna fotografía, tomada, claro está, desde uno de estos puntos, daría una impresión veraz de este espectacular edificio, que sólo puede apreciarse en su totalidad visto desde la distancia. Del mismo modo, únicamente cuando se observa desde una distancia adecuada, el magnífico horizonte de Nueva York se muestra en su dimensión monumental. Cuanto más cerca se encuentre el punto desde el que se mira, más tapan los edificios relativamente bajos y cercanos las construcciones más distantes que se alinean en la columna vertebral de Manhattan, menos se podrá observar la línea del horizonte y menos interesantes serán las fotografías que se hagan. Para contrarrestar estos efectos engañosos de “perspectiva”, el autor, cuando le fue posible, tomó sus fotografías desde la distancia con la ayuda de un teleobjetivo”.

Sigue una larga explicación sobre los méritos del teleobjetivo que no produce distorsiones ópticas, como se tiende a creer de ordinario, sino que, en cambio, permite acercarse visualmente a un motivo evitando las deformaciones de la perspectiva. Vemos aquí cómo una argumentación

Para Feininger, Nueva York tiene una “columna vertebral” (*backbone*) que determina su línea de horizonte, su perfil (*skyline*). *Life*, 31 de marzo de 1947, cubierta y ensayo fotográfico de Andreas Feininger en páginas interiores titulado “La línea de horizonte de Nueva York” (continúa en las dos páginas siguientes)

técnica refuerza una voluntad de distancia que responde a una opción iconográfica y una actitud de confianza en sí mismo.

Para Feininger, cualquier paisaje, cualquier entorno, Nueva York por ejemplo, se descompone en motivos y vistas *características*, que remiten al *punto de vista* de un observador distante. Su modelo es anatómico, en la medida en que la anatomía es, desde el Renacimiento, la ciencia impenetrable, descriptiva y analítica orientada a comprender el funcionamiento del cuerpo humano y que permitió definir un nuevo naturalismo pictórico. Nueva York, dice, tiene una “columna vertebral” (*backbone*) que determina su línea de horizonte, su perfil (*skyline*). Elimina la psicología. Sueña con un arte funcional calcado de los mecanismos de la naturaleza. Se considera un anatomista de las formas (vivas o construidas), liberado de toda preocupación superflua.

En 1956 publicó su obra más importante, *The Anatomy of Nature*, cuyo subtítulo enuncia un programa ambicioso: *How function shapes the form and design of animate and inanimate structures throughout the universe* (Cómo la función determina la forma y el diseño de las estructuras animadas e inanimadas del universo). En el prólogo escribe:

“Durante el tiempo que alcanzan mis recuerdos, he estado interesado en la forma de las rocas, plantas y animales. Las he estudiado no con el ojo del artista sino con el ojo de un arquitecto o ingeniero atraído principalmente por la estructura, la construcción y la función. Se ha recopilado un gran número de libros de fotografía para mostrar que la naturaleza es maravillosa. Pero el tipo de belleza acentuada en estos libros es, en mi opinión, el tipo de belleza superficial de las formas evaluadas únicamente como ornamento, sin considerar su función ni su objetivo. La naturaleza nunca es maravillosa en este sentido. Si las cosas naturales son maravillosas, es porque su belleza no es superficial, sino la forma resultante de un objetivo definido. Por lo general, la naturaleza es práctica, mucho más práctica que el hombre. Sus formas son formas funcionales, derivadas de la necesidad. Y precisamente porque son, en el mejor sentido de la palabra, funcionales, son también formas maravillosas”.⁴

Para el autor de estas líneas, el gran modelo de la belleza funcional es la tela de araña. El aspecto fantástico de la araña es de por sí una fantasía de la naturaleza, pero la extraordinaria diversidad de las formas naturales participa de un principio funcional único: “*a simple universal plan*” (un simple plan universal).

Las investigaciones de la Nueva Visión en los años veinte dieron un vuelco a los preceptos de la descripción naturalista del siglo diecinueve. Pero el funcionalismo que Feininger propugna es un neoneaturalismo, orientado a una nueva alianza entre el arte y el estudio de la naturaleza,



TELESCOPIC CAMERA was set up at Bayonne, N.J., 4½ miles from city, to take picture at right. The small area included in telescopic picture is marked by rectangle.

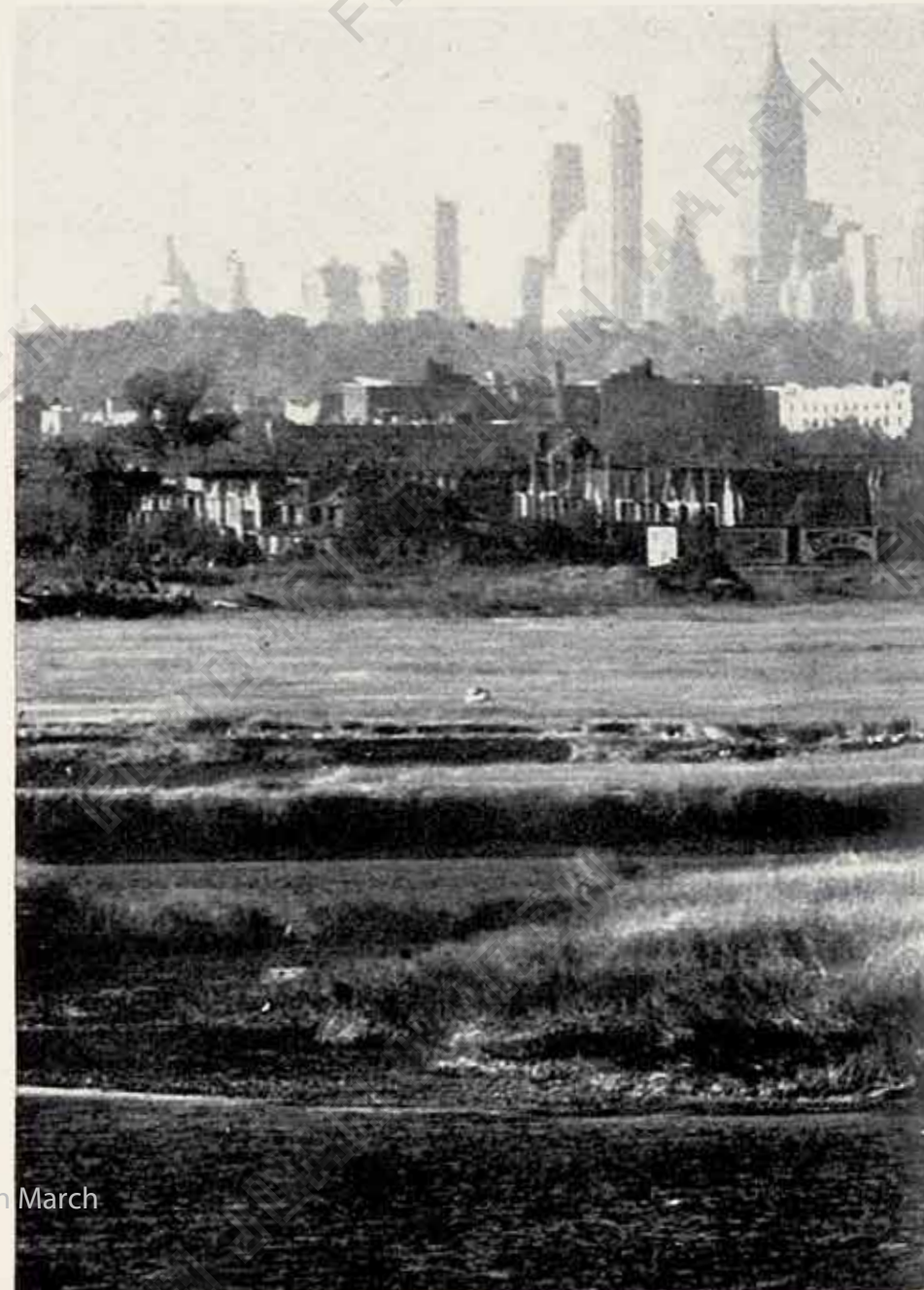
PERSPECTIVE LOST

Big lens gets details but distorts reality

The scenes at right have never been viewed by the naked eye. They are distortions provided by a curiously contrived camera equipped with a 40-inch Dallmeyer telephoto lens. Using a red filter to minimize the effects of the haze that usually surrounds New York, Photographer Feininger shot them from distant points where the New York skyline seemed to the unassisted eye like a floating miniature on the horizon. His subjects, which were taken from an abnormally narrow camera angle, occupied only a minute portion of the broad view before him. The detailed selection of the two large pictures opposite is indicated above and below by the rectangular outlines showing the small area covered by his telephoto lens. The effect of such distant photography is to destroy normal depth of perspective, pulling together objects which are actually miles apart and giving the whole picture the flat appearance of stage scenery. But the softening effect of distance contributes a simplified, dreamlike quality to the pictures that heightens the poetic atmosphere, giving the skyline the dramatic interest that has made it famous. A specialist in this type of photography, Feininger regards his camera as a tool for the extension of normal eyesight.



DOWNTOWN MANHATTAN (above), seen across Upper New York Bay, appears as a toylike mass of many-windowed towers. The Statue of Liberty, at left, looks as though it were huddling closely in the fringes of the city itself. Before it, can be



FROM SHEEPSHEAD BAY a small piece of skyline enclosed in the rectangle above is almost invisible to unaided eye but skyscrapers emerge in telescopic picture (right).



seen the stern of a ship which is moored in the Upper Bay. Objects like the crane and lights (*right center*), which are actually $3\frac{1}{2}$ miles from the city, seem pasted against the cubistic mass of buildings. The tall structure at left is the famous Woolworth Building. At

right are the burgeoning skyscrapers of the Wall Street financial district. Below: Manhattan's tall towers are shown pecking over intervening Brooklyn, and a broad expanse of marshland. The distance from the camera to biggest skyscrapers is about 10 miles.



en un mundo regido por la técnica. Se trata de un regreso al orden arquitectónico que intenta hacer visibles los procesos de formación comunes a las producciones de la naturaleza y a las creaciones humanas, comparando las estructuras implícitas y las explícitas de cualquier procedencia: naturales y artísticas, orgánicas y mecánicas.

En 1867 Émile Zola escribía en un texto sobre Manet: “Veo en él a un pintor analista. Todos los problemas se han cuestionado, la ciencia ha querido disponer de fundamentos sólidos y se ha volcado en la observación exacta de los hechos. Y este movimiento no ha tenido lugar sólo en el ámbito científico; todos los conocimientos, todas las obras humanas tienden a buscar dentro de la naturaleza principios firmes y definitivos”⁵. En el siglo XX, la idea de una actualización, por medio del estudio fotográfico, de “principios firmes y definitivos” ha vuelto de manera obsesiva. Feininger fue el heredero y propagador en la cultura norteamericana de este dogma, tal como había sido reformulado a finales de los años veinte en Alemania. En 1928, Karl Nierendorf, que firma el prefacio del libro de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, veía en las formas naturales la acción de una “fuerza fija y eterna”, una “oleada de acontecimientos marcada por una repetición constante”. Estos acontecimientos, dice, pueden variar según las condiciones climáticas o geográficas, pero el “esquema básico” se mantiene. La forma “intemporal de una brizna de hierba” es “un símbolo de las leyes eternas de la vida”⁶.

El funcionalismo de Feininger corresponde a su formación de arquitecto e ingeniero. En Alemania, más que en ninguna otra parte, los fotógrafos de los años veinte redescubrieron la belleza de la naturaleza según la geometría constructiva; demostraron, a cambio, que estos modelos se habían encontrado en la naturaleza. El espectáculo de la naturaleza no era –o no era sólo– el consuelo del hombre enfrentado a la fealdad de la industrialización, sino la legitimación de las creaciones artísticas y técnicas. La observación de la naturaleza podía compararse con la contemplación y el análisis de la perfección mecánica. En Estados Unidos, Paul Strand fotografió plantas como si se tratase de máquinas, en la medida en que las construcciones mecánicas se consideraban iguales a una *producción orgánica*. Los fotógrafos estudiaban con la misma atención al detalle los cuerpos vivos, los objetos naturales y las producciones mecánicas. En el detalle buscaban la estructura; en la forma, la expresión de la construcción interior. Bajo la mirada del objetivo, como un ojo omnisciente –“*God the Machine*”, escribe Strand en 1922–, todo era objeto y estructura, en un gran consenso de la naturaleza y la técnica. La Nueva Objetividad de los años veinte magnificó el *objeto natural* –y quizá celebró su apoteosis, en el sentido estricto del término–, identificándolo con una anatomía viva cuya construcción interna y cuya función se pueden visualizar a través de las apariencias.

The Anatomy of Nature es el manifiesto de la Nueva Objetividad revisada por Feininger. Su alusión al título del libro de Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (El mundo es bello), es elocuente. Con la publicación en 1928 de este álbum de cien fotografías, Renger-Patzsch asumió el liderazgo de la Nueva Objetividad fotográfica. El prefacio redactado por



El funcionalismo que Feininger propugna es un neonaturalismo, orientado a una nueva alianza entre el arte y el estudio de la naturaleza, en un mundo regido por la técnica. Se trata de un regreso al orden arquitectónico que intenta hacer visibles los procesos de formación comunes a las producciones de la naturaleza y a las creaciones humanas. Páginas interiores del libro de Feininger *Andreas Feininger fotografiert Steine*, 1960 (págs. 80 y 81)

un crítico importante, Carl Georg Heise, contribuyó a dar reputación a la obra. En el contexto de los conflictos sociales y debates políticos de los años veinte, este título, adjudicado por el editor –Renger-Patzsch había propuesto una fórmula más sobria y más ajustada, *Die Dinge* (Las cosas)–, constituía una auténtica provocación, a la que no dejaron de responder críticos marxistas como Walter Benjamin, lo que aumentó la importancia del libro y generó una larga leyenda.

Pocas obras fotográficas pueden aspirar a marcar una época. Deben ser un acto de ruptura cultural o de reconciliación. En 1928, *Die Welt ist schön* conjugaba ambas cosas. Manifiesto de una estética fotográfica que rompe con el pictoralismo, sellaba también la alianza, esperada y muy preparada ya desde principios de la década, entre la naturaleza y la tecnología. Es más, asociaba la celebración moderna de la técnica con el culto a la Naturaleza anclado en la cultura alemana desde el Romanticismo. En abril de 1933, se presentaron imágenes de Renger-Patzsch con lienzos de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) en una exposición del “Nuevo Romanticismo alemán”.

Para Renger-Patzsch, sin embargo, la fotogenia de las *cosas* aisladas por el objetivo –fueran producto de la naturaleza o de la técnica– no era cuestión de calidad pictórica o pintoresca. El rechazo de lo pintoresco es, de hecho, uno de los aspectos destacados del arte de los años veinte, producto del cubismo cezanniano. La Nueva Objetividad es, en este sentido, heredera de una distinción establecida tiempo atrás, precisamente en relación con la fotografía de arquitectura, entre estudio técnico y apropiación estética. Heise abre su prefacio recordando los debates de ese momento sobre lo feo en el arte y sobre el criterio de objetividad como lo opuesto a lo bello. En realidad, dice, “el culto a la fealdad y a la funcionalidad” es “una revolución en la percepción estética, el intento de crear un nuevo concepto de belleza”⁷. Para escapar a las convenciones pintorescas y sentimentales, los fotógrafos de la Nueva Objetividad pretendían describir más que evocar, mostrar las cosas en sí mismas (aisladas) más que su valor de uso o su disposición en un conjunto decorativo. Cuando realizó *The Anatomy of Nature*, Feininger había integrado desde hacía tiempo estas ideas. En 1929, seis imágenes representaban su trabajo en

la inmensa exposición *Film und Foto* en Stuttgart. Treinta años más tarde, no puede sino constatar la estrecha asociación entre la fealdad y la funcionalidad en el entorno industrial americano. Pero la fotografía miente: dramatizándola, transfigura la destrucción de los paisajes. La naturaleza, protegida de la actividad humana, es el único lugar donde la función genera una belleza, sin que sea necesario un efecto dramático.

Heise, que divide su prefacio en secciones, comienza por las plantas, habla de “la extraña belleza del crecimiento orgánico”. Compara el tallo central de un agave con un edificio moderno tras definirlo como “un fragmento del crecimiento natural”. En 1929, en Estados Unidos, aparecen ideas similares en un ensayo sobre Paul Strand. El autor, Harold Clurman, anota:

“Los objetos familiares que se reflejan en estas imágenes –rocas, árboles, plantas, máquinas– parecen existir en un total aislamiento. Su separación es grave, dramática y completa. No se dirigen a nosotros con una voz que no sea la suya propia, no permiten ningún tipo de acercamiento teñido de sentimentalismo, ninguna interpretación favorable”.⁸

Sin embargo, “estas fotografías no son frías”; asocian una “simpatía sensual” con una voluntad de impersonalidad:

La delicadeza estremecedora, trémula y a veces precisa como el acero, de sus malas hierbas, de sus telas de araña y de sus plantas, son variantes de esta impersonalidad; y la materia carnal de sus árboles, sus valores táctiles ricamente modulados son la expresión controlada de un temperamento profundamente sensual.

Este modelo del crecimiento natural lo encontramos en Feininger, en una iconografía similar, pero sin la dureza sensual de Strand, prohibida por las normas de las ilustraciones destinadas al público general.

Las declaraciones de Nierendorf a propósito de Blossfeldt, así como las de Heise acerca de Renger-Patzsch, revelan una orientación ideológica, cuyos efectos encontramos, matizados, en Feininger. A través del fragmento y el instante fotográficos deben aparecer no sólo la continuidad y la unidad del mundo, sino también la permanencia de las leyes de la creación natural. Esto supone sacrificar lo singular y lo individual en beneficio de lo general y lo universal. Heise destaca que Renger-Patzsch no es un fotógrafo de retrato, lo cual es válido también para Feininger. Y añade: “Para Renger-Patzsch, los seres humanos son como animales. Busca lo típico de las especies. Una niña somalí, con la cabeza tan pelada como una bola de billar, muestra el rostro de una niña formado más por las fuerzas de la naturaleza que por la mente humana”. La actitud del fotógrafo se asemeja a la del botánico que aísla el “fragmento característico” de una planta y “subraya los elementos esenciales” sin retener los rasgos singulares, secundarios.

Sobre la cuestión de la aplicación del método naturalista a la antropología, Feininger prefirió abstenerse. No siguió el modelo dudoso de una antropología física vinculada a los criterios raciales. Hasta el punto de que el ser humano no está incluido en el repertorio de *Anatomy of Nature*. Asimismo, podemos señalar a su favor una atención a los fenómenos que le permite evitar el esteticismo industrialista y el pesado

simbolismo religioso de *Die Welt ist schön*. Su inventario es una mezcla de sobriedad y entusiasmo. *Anatomy of Nature* celebra la abundancia de la naturaleza en un mundo minúsculo a escala universal (evocado en las cuatro primeras imágenes del libro tomadas de los archivos científicos). Pero su postura es ambigua. Admite y afirma que el modelo mecanicista de la naturaleza es insostenible; rechaza, sin decirlo, el imaginario tecnocista mezclado con espiritualidad de un Renger-Patzsch. Pero aleja o fija el elemento del tiempo: “*element of time*”, dice Walker Evans¹⁰. Abandona al ser humano, llevado así a la postura antropocéntrica del observador distante. Lo imaginario se sitúa, para él, exclusivamente en las cosas observables. La observación puede estar respaldada y estimulada por una prótesis óptica que permite el acceso a lo invisible. Pero su elección de la claridad descriptiva y gráfica, que identifica con el ajuste de la vista, le impide comprender el enigma de otra claridad, más difusa y menos controlable, suscitada por la experiencia de la visión.

1. *New Paths in Photography*, Boston, American Photographic Publishing Co., 1949. Una pequeña exposición en el Kunstverein de Jena en 1928 reunía por primera vez, bajo el título *Neue Wege der Photographie* –es decir, *New Paths in Photography*–, obras de Erfurt, Moholy-Nagy, Peterhans, Renger-Patzsch y Umbo, entre otros. Las citas que aparecen en las páginas siguientes pertenecen a este texto.

2. “From Pigment to Light”, *Telehor*, vol. 1, nº 2, Brno, 1936; reimpresso en Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print. Writings from 1816 to the present*, Simon & Schuster, Nueva York, 1981.

3. Los textos y leyendas de *Face of New York* fueron redactados por una historiadora de la ciudad, Susan Elizabeth Lyman, conservadora del Museo de la Ciudad de Nueva York. Los documentos históricos que se reproducen en el libro acompañando las imágenes de Feininger proceden de este museo.

4. *The Anatomy of Nature*, New York, Crown Publishers, 1956, pág. VIII.

5. Cfr. “Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet”, en *Revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867. Recogido en: Émile Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Jean-Paul Bouillon ed., Paris, Hermann, 1974, pág. 83.

6. Cfr. Karl Nierendorf, prefacio a Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1928, págs.17-19.

7. Carl Georg Heise, prefacio a Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Munich, Kurt Wolff, 1928.

8. Ésta y la siguiente nota en Harold Clurman, “Photographs by Paul Strand”, en: *The Studio*, vol. 98, nº439, octubre de 1929; reeditado y traducido al francés en: *Photographies*, nº7, mayo de 1985, págs. 114-115 y 132.

9. Op. cit., Heise in *Die Welt ist schön* (1928).

10. Evans utiliza esta fórmula en 1931 en el artículo “The Reappearance of Photography”, donde da cuenta, entre otros, de *foto auge*, la antología de la “nueva” fotografía publicada en 1929 por Franz Roh y Jan Tschichold con motivo de la exposición *Film und Foto*. “The element of time”, destaca Evans, “entering into photography provides a departure for as much speculation as an observer cares to make” (“La introducción del elemento del tiempo en la fotografía da salida a tanta especulación como el espectador desee”). *Hound and Horn*, octubre-diciembre de 1931; reeditado en: *Classic Essays in Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven, 1980, pág. 185.

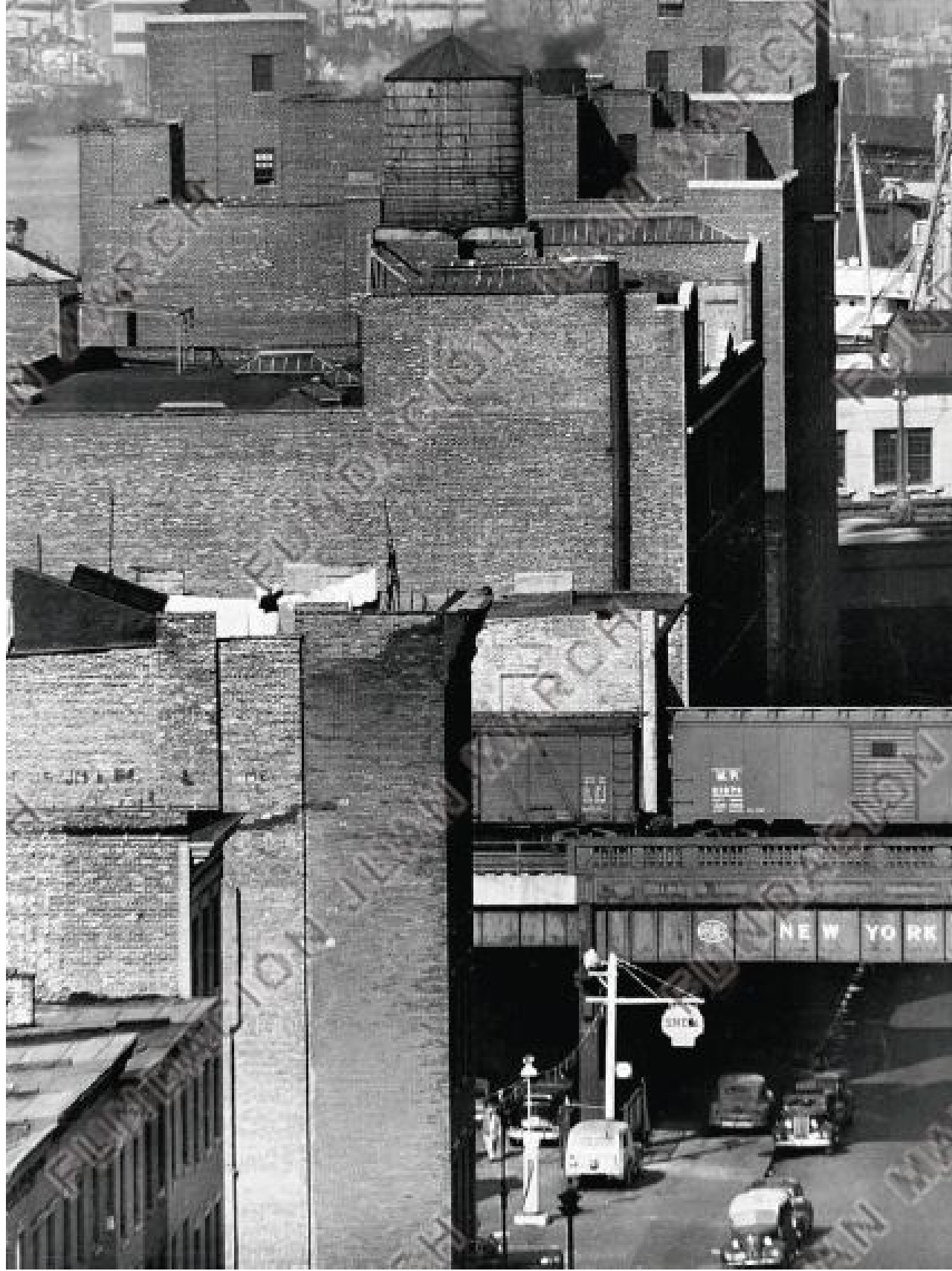




1941
CHROME CLUTTERED CAR, NEW YORK
COCHE CROMADO, NUEVA YORK
16,8 x 24 cm. CAT. 33

1941
DEARBORN STATION, CHICAGO
LA ESTACIÓN DE DEARBORN, CHICAGO
41,5 x 31,2 CAT. 32





1941
23rd STREET, NEW YORK
LA CALLE 23, NUEVA YORK
35 x 26,5 cm. CAT. 35

1941
JEWISH CEMETERY IN QUEENS, NEW YORK
CEMENTERIO JUDÍO EN QUEENS, NUEVA YORK
53,5 x 41 cm. CAT. 34





c. 1941
**VIEW FROM MIDTOWN
MANHATTAN TO LOWER
MANHATTAN, NEW YORK**
**VISTA DESDE EL MIDTOWN
AL LOWER MANHATTAN,
NUEVA YORK**
40,5 x 51 cm. CAT. 36

1942
**CITIES SERVICE BUILDING ON
PINE STREET, NEW YORK**
**EDIFICIO ADMINISTRATIVO EN
LA CALLE PINE, NUEVA YORK**
46,5 x 35,5 cm. **CAT. 37**





1942
MIDTOWN MANHATTAN SEEN
FROM NEW JERSEY
EL MIDTOWN DE MANHATTAN VISTO
DESDE NUEVA JERSEY
35 x 46,5 cm. CAT. 38



1942

HUDSON RIVER WATERFRONT, NEW YORK
LOS MUELLES DEL RÍO HUDSON, NUEVA YORK

44 x 35 cm. CAT. 39



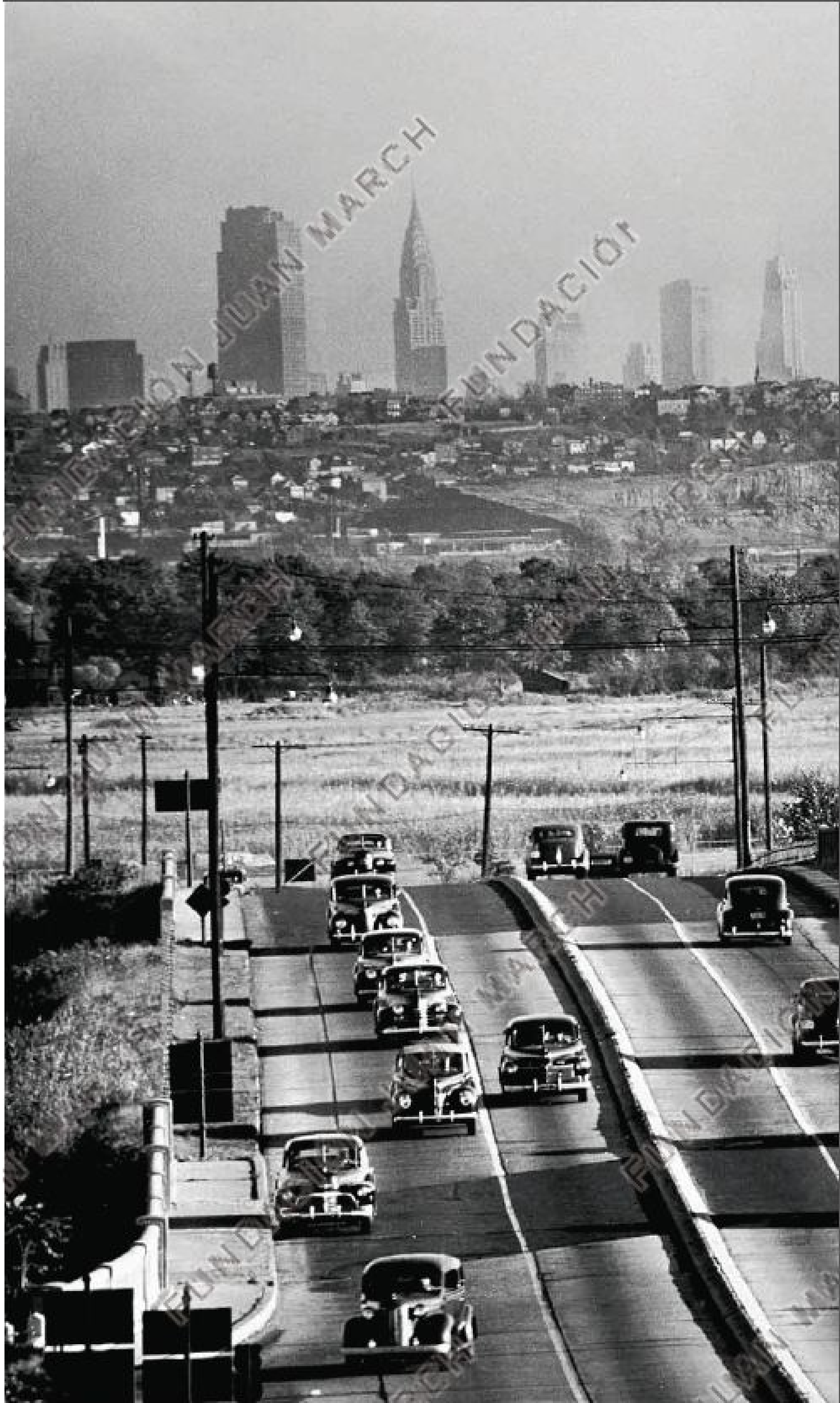


1942
SKYSCRAPERS IN LOWER MANHATTAN, NEW YORK
RASCACIELOS EN EL LOWER MANHATTAN, NUEVA YORK
36,5 x 46,5 cm. CAT. 40



1942
MANHATTAN SKYLINE SEEN FROM ARLINGTON, NEW JERSEY
PERFIL DE MANHATTAN VISTO DESDE ARLINGTON, NUEVA JERSEY
29 x 36 cm. CAT. 41

1944
MANHATTAN SKYLINE SEEN
FROM NEW JERSEY
PERFIL DE
MANHATTAN VISTO DESDE
NUEVA JERSEY
35,5 x 50,5 cm. CAT. 42









1946
SELF-PORTRAIT
AUTORRETRATO
33,3 x 26,3 cm. CAT. 44

1944
EMPIRE STATE BUILDING SEEN FROM A
DISTANCE OF 22 KM, NEW JERSEY
EL EMPIRE STATE VISTO DESDE UNA
DISTANCIA DE 22 KM., NUEVA JERSEY
29,5 x 23,2 cm. CAT. 43

1947
**5th AVENUE DURING THE BLIZZARD
OF DECEMBER, NEW YORK**
LA QUINTA AVENIDA DURANTE LA
VENTISCA DE DICIEMBRE, NUEVA YORK
27,5 x 27 cm. CAT. 45







1947
MAN-MADE LANDSCAPE, SIGNAL HILL, CALIFORNIA
PAISAJES ARTIFICIALES, SIGNAL HILL, CALIFORNIA
24,8 x 31 cm. CAT. 46

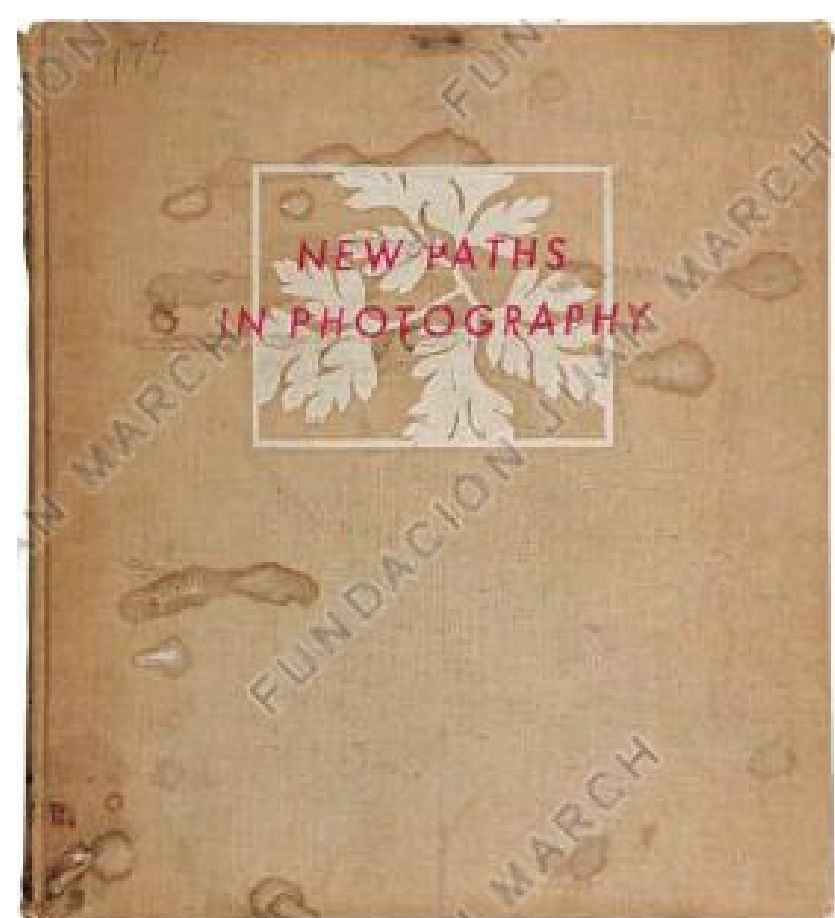
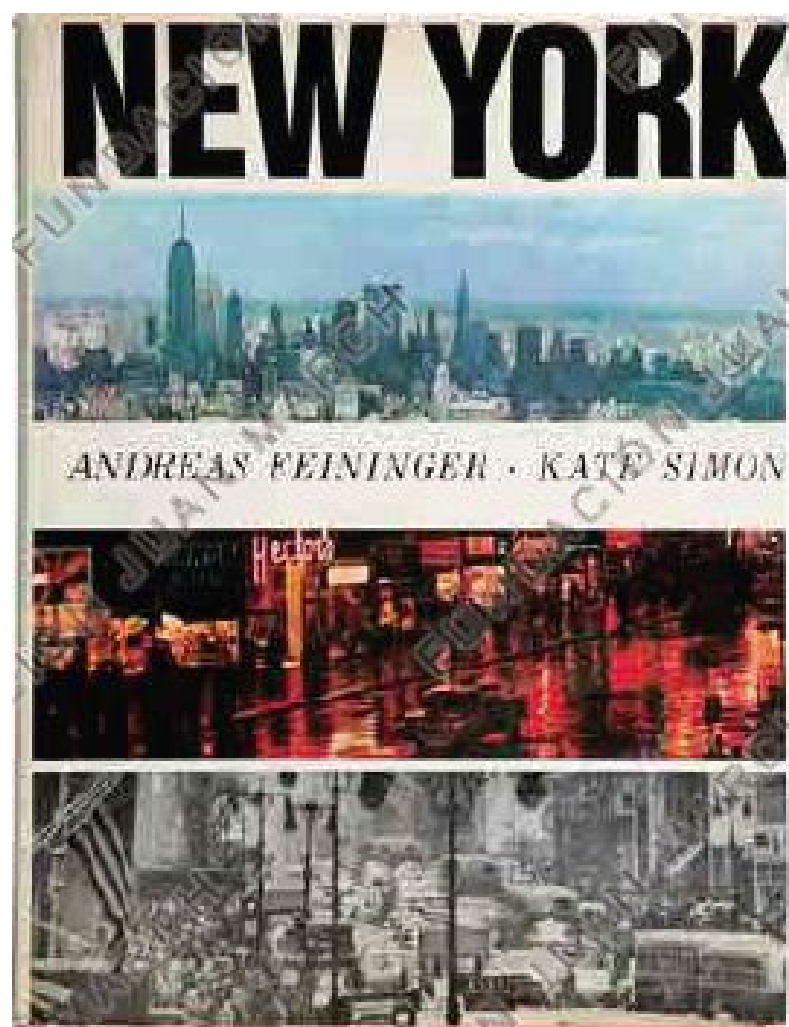
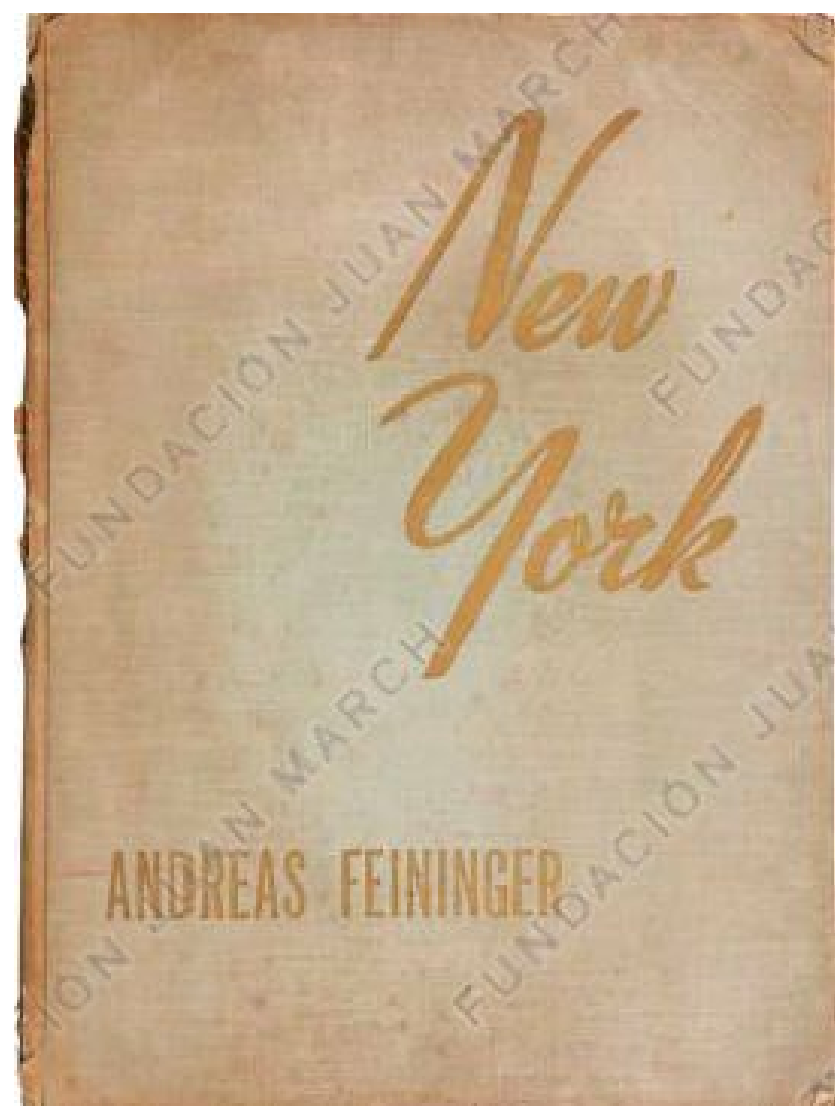


1948
SIGNAL HILL OILFIELD, LONG BEACH, CALIFORNIA
CAMPO PETROLÍFERO DE SIGNAL HILL, LONG BEACH, CALIFORNIA
33,5 x 26 cm. CAT. 47





1948
BROOKLYN BRIDGE IN
FOG, NEW YORK
EL PUENTE DE BROOKLYN
CON NIEBLA, NUEVA YORK
36 x 46 cm. CAT. 48



Andreas Feininger en cuatro libros

JUAN MANUEL BONET

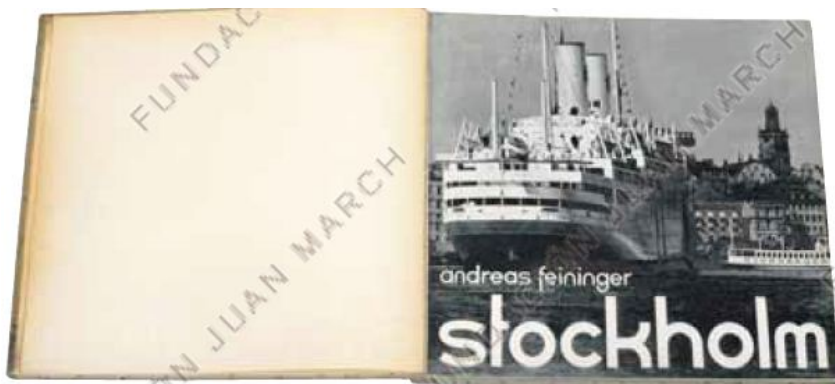
El fotógrafo Andreas Feininger (París, 1906 - Nueva York, 1999) era hijo del gran pintor e ilustrador norteamericano –de origen alemán– Lyonel Feininger, interesantísima figura de transición del simbolismo a la vanguardia; su *Hombre blanco* (1907), que se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza, constituye uno de los mejores iconos de una cierta bohemia europea del entre-dos-siglos. No mucho después del nacimiento de Andreas y de haber sido pintado aquel cuadro, la familia se trasladó a Berlín y de ahí, en 1919, a Weimar, donde el padre, como es bien sabido, se incorporó al cuerpo de profesores de la recién creada Bauhaus. Andreas Feininger ya era, en 1927, fotógrafo, como prueba su autorretrato, la fotografía más antigua de las aquí incluidas. Aunque su formación fue de arquitecto, también asistió a algunas clases de Walter Peterhans en la Bauhaus, donde antes había frecuentado el taller de ebanistería. En 1929 participó en la decisiva colectiva internacional de Stuttgart *Film und Foto*, con motivo de la cual se publicó el libro de Franz Roh *Foto-Auge*, cuya maqueta es obra de Jan Tschichold. Sus fotografías figuran ahí junto a las de Eugène Atget, Herbert Bayer, Florence Henri, Lissitsky, Man Ray, Moholy Nagy, Walter Peterhans, Albert Renger-Patzsch, Umbo o Edward Weston, entre otros. De 1930 en adelante frecuentó, en Hamburgo, a Herbert List. En París trabajó en el estudio de Le Corbusier. En 1933 lo encontramos entre los colaboradores de un álbum de desnudos femeninos aparecido en la capital francesa con motivo de un salón en torno a este tema. En 1935 publicó el primero de sus manuales fotográficos. De 1936 es su primer libro como creador, *Stockholm*, publicado en aquella ciudad por la gran editorial Albert Bonniers con una tirada de diez mil ejemplares, lo que explica que sea un libro relativamente fácil de encontrar, especialmente si lo comparamos con otros del mismo tenor y más o menos de la misma época, como pueden ser *Atget*

photographe de Paris (1933), con texto de Paul Morand; el *Paris de nuit* (1933) de Brassai (y Morand, nuevamente) o *A Night in London* (1938), de Bill Brandt, con texto de James Bone. En 1939, huyendo de la Europa nazi, Andreas Feininger y su mujer marcharon a Nueva York, donde dos años antes se habían instalado los padres de él.



He escrito ya en una ocasión (*) sobre el citado *Stockholm*, una de las grandes fotovisiones urbanas de aquella época dorada de los libros sobre ciudades. Encontré por casualidad un ejemplar en un tablero del Rastro madrileño y así descubrí, lo confieso, la existencia misma de tal título y esa zona prehistórica de la obra de su autor.

Me quedé hechizado por el modo en que, en este sobrio volumen, el jovencísimo fotógrafo, casado con una nativa, lograba expresar la capital sueca: su severo clasicismo, la poesía cosmopolita del puerto, la arquitectura movediza de los paquebotes y sus altas chimeneas; los veleros y su intrincada arboladura, ya por aquel entonces arcaica –y hay que recordar que hay muchos y muy hermosos veleros en la obra pictórica de Lyonel Feininger, el padre–; los pescadores en sus barcas; las grúas, las banderas, las ventanas de las viejas casas del centro; los pasajes secretos, las iglesias con sus torres y sus cúpulas; la poesía tan Apollinaire del comercio y sus letreros; la trama rectilínea de los nuevos barrios funcionalistas, a los que está específicamente dedicado el último capítulo, que lleva el título “What is new and to come” (“Lo nuevo y lo por venir”); los puentes y las estatuas; los haigas y los



STOCKHOLM (Bonnier, Estocolmo, 1936). Su severo clasicismo, la poesía cosmopolita del puerto, la arquitectura movediza de los paquebotes y sus altas chimeneas; los veleros y su intrincada arboladura; los pescadores en sus barcas; las grúas, las banderas, las ventanas de las viejas casas del centro; los pasajes



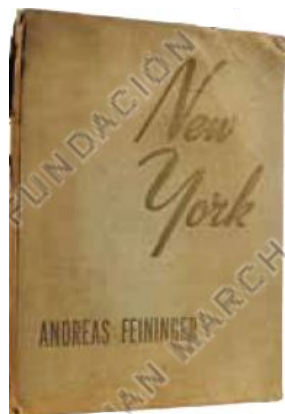
secretos, las iglesias con sus torres y sus cúpulas; la poesía tan Apollinaire del comercio y sus letreros; la trama rectilínea de los nuevos barrios funcionalistas; los puentes y las estatuas; los haigas y los tranvías, contemplados con una mirada que se nos antoja absolutamente rodchenkiana.



NEW YORK (Ziff-Davis, Chicago/Nueva York, 1945). Las guardas nos ubican muy precisamente en una geografía urbana. En las de entrada, un mapa del “Great New York” y otro de “Manhattan and Vicinity”. En las de salida, un mapa detallado de las zonas de tiendas y sus especialidades, y de la distribución de la

población por nacionalidades. Un último mapa, particularmente centrado en la materia del libro, revela lo metódico y concienzudo que era Feininger: en él pormenoriza los lugares desde donde están tomadas las fotografías e indica con flechas hacia dónde apuntaba, en cada caso, la cámara.

tranvías, contemplados con una mirada que se nos antoja absolutamente rodchenkiana; los neones... Especialmente eficaz resulta, en este libro, su *montaje*, las yuxtaposiciones de imágenes en las dobles planas. Acabo de aludir al Rodchenko fotógrafo, pero no es el único nombre que se nos viene a la memoria, a propósito de esas y otras imágenes: también están presentes los de otros pioneros de la *nueva visión* fotográfica. Estoy pensando en Moholy, en Berenice Abbott, en Renger-Patzsch, aquél que, el mismo año (1928) y casi de igual forma que nuestro Jorge Guillén (“el mundo está bien / hecho”, del poema “Beato sillón”, del primer *Cántico*), afirmaba, en el título de su libro más célebre, aquello de *Die Welt ist schön* (El mundo es hermoso)... El tema del paquebote, concretamente, es compartido por Andreas Feininger con no pocos de sus predecesores y, sin embargo, él sabe encontrar al respecto acentos nuevos, sólo suyos. En una breve introducción, como será habitual en otros de sus títulos, el fotógrafo proporciona al lector una serie de datos técnicos sobre sus imágenes; antes, le propone unas cuantas pautas para entender su trabajo de retratista de la ciudad, de paseante con cámara.



En 1945, y dentro de una poética muy similar a la que sustentaba *Stockholm*, Andreas Feininger publica *New York*, el primero de sus varios encendidos cantos a la metrópolis –casi estaríamos tentados de decir, en plan Walter Ruttmann, “sinfonías de la gran ciudad”– que se convertiría en su lugar de residencia definitivo. El volumen, de formato grande –casi podríamos decir desmesurado–, lleva un buen prólogo del novelista John Erskine y pies de foto de Jacquelyn Judge. Está dedicado a su mujer y a su hijo

Thomas. Tengo abierto sobre mi mesa el ejemplar, falto de sobrecubierta y un tanto descuajeringado, que compré en una librería especializada en fotografía de la propia ciudad objeto del mismo. Las guardas nos ubican muy precisamente en una geografía urbana. En las de entrada, un mapa del “Great New York” y otro de “Manhattan and Vicinity”. En las de salida, un mapa detallado de las zonas de tiendas y sus especialidades, y de la distribución de la población por nacionalidades: irlandeses, alemanes, griegos, rusos, polacos, checos, húngaros, judíos, y así sucesivamente. Hay un último mapa, particularmente centrado en la materia del libro, que revela lo metódico y concienzudo que era Andreas Feininger:

en él pormenoriza los lugares desde donde están tomadas las fotografías y –colmo de la precisión– indica con flechas hacia dónde apuntaba, en cada caso, la cámara. El volumen es una genuina fotovisión, la primera contribución de su autor al género “Nueva York”. Se inscribía así en una rica tradición que contaba entre sus pioneros a artistas como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, Paul Strand, Berenice Abbott o Margaret Bourke-White, una tradición que más tarde sería enriquecida por William Klein, así como por europeos incorporados al *melting pot*, como pueden ser André Kertész, Elliott Erwitt, Rudy Burckhardt o Robert Frank. La maqueta de *New York* es fantástica, por lo mismo que lo era la de *Stockholm*: porque son sensacionales las dobles páginas, entre las que vuelve a haber algunas muy bien pensadas desde el punto de vista del montaje, mientras otras se despliegan panorámicas, con imágenes horizontales que adquieren una impresionante monumentalidad. La primera de las imágenes del libro es una visión del Empire State Building desde los campos de Nueva Jersey, es decir, desde una distancia de veintidós kilómetros, como reza, en la presente muestra, el pie, que precisa que la imagen es de 1944; esta visión se complementa con la doble plana siguiente, una panorámica también desde allí –concretamente, desde Paterson–, con el *skyline* completo de Manhattan y con otra más de atmósfera relativamente parecida –aunque el primer plano es más vetusto: viejas maderas corroídas por el agua–, tomada desde Brooklyn. Seguirán muchas otras excelentes dobles páginas. Entre las panorámicas, destaca una enteramente ocupada por el *skyline* nocturno de Manhattan, con el reflejo en el agua de los cientos de ventanas iluminadas; *skyline* presidido, de nuevo, por el Empire, una de las visiones preferidas –lo dice en el texto– de John Erskine. Una visión que, según confesión de su autor, requirió ocho meses de paciente espera. El Empire es el auténtico *leitmotiv* del libro y, obviamente, de la propia ciudad; resulta especialmente impactante la vista nocturna de una ciudad en *dim-out*, en penumbra debido a la amenaza bélica nazi, vista enfrentada con el interior de la Pennsylvania Station, un espacio –como recuerda el correspondiente pie– de dramáticas despedidas en aquellos tiempos de guerra recién terminada. Otra doble página sensacional está dedicada a dos visiones vertiginosas del Rockefeller Center. Como en *Stockholm*, en *New York* Andreas Feininger se manifiesta fascinado por el agua y por los barcos, y de un modo muy especial por la arquitectura de los paquebotes. Si hay en Manhattan un territorio de elección feiningeriano, se trata sin duda alguna de los muelles donde atracan los grandes *steamers*, por ejemplo el de la hoy añorada French Line. También están las barcazas y ferris que navegan por el Hudson, que llevaban a John Erskine a re-



Not far from the Chinese restaurants and stands on Main Street in New York, a group of the broad class to a head between the Hip Sing and Che Long Tong in Chinatown, 1929.



cordar los poemas de Walt Whitman, y cuyas sirenas nos conducen asimismo hacia la música de Edgard Varèse, otro europeo –francés, en este caso– felizmente transplantado a Manhattan. Es la poesía de los puentes –especialmente, del de Brooklyn– y sus cables cruzando a menudo la imagen. Poesía de los aeropuertos y del muelle de los hidroaviones, con el Atlantic Clipper amarrado. Poesía de las escaleras de incendio. Poesía geométrica de los *elevated* (elevados) o *els*, de los hoy desaparecidos metros aéreos que unos años antes tanto habían fascinado –lo dijo en versos esquinados– al mexicano neoyorquinizado José Juan Tablada. Poesía de los raíles, de las perspectivas infinitas, de los vagones, de la luz reflejándose en ellos. Ancha poesía natural de Central Park, la gran obra de arte de la municipalidad de Nueva York, por retomar el título de un viejo libro sobre el mismo. Poesía del humo flotando en medio de las calles. Poesía de los neones de la calle 42 –en uno de ellos se proyecta, y el dato epocal es importante, *The Great Dictator*, la sátira de Hitler por Charles Chaplin–, con los grandes haigas delante; y, en una de esas imágenes de esta zona habitualmente inundada de luz artificial,

de nuevo el *dim-out*, la guerra, la penumbra. Crónica social, también: el mercado de pescado, los comercios baratos, la ropa tendida, los hoteles baratos del Bowery, los desempleados combatiendo el frío y, “en irónico contraste”, como subraya el pie de foto, los rascacielos de Wall Street, los limpiabotas y entre ellos uno sentado delante del escaparate de una tienda de modas de la Quinta Avenida. El *melting pot*, Babel, la “Babilonia de hierro” (Tablada de nuevo): los letreros de tiendas judías o griegas en el Lower East Side, un *Delikatessen* alemán, un escaparate de Little Italy, los *nightclubs* de Harlem y esa fantástica imagen de una pared en Chinatown, enteramente ocupada por aquella caligrafía que, más o menos por la misma época, vía Henri Michaux o Mark Tobey, se estaba convirtiendo en referente moderno, como pasaba, vía Brassai, con los grafitos. Nueva York como ciudad de la cultura: la Metropolitan Opera House, el luminoso “Member’s Penthouse” del MoMA, la New York Public Library, las librerías de segunda mano de la Cuarta Avenida... El texto, al final del volumen, vuelve a incidir en la voluntad del fotógrafo –que recuerda su primitiva vocación de arquitecto– de ser retratista de

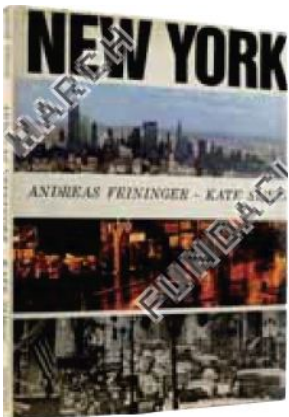


NEW YORK (Thames and Hudson, London, 1964) “En ese tipo de colores entonces modernos y hoy antañones, en el New York de 1964 nos encontramos, en una vista nocturna del aeropuerto de Idlewid (hoy John Fitzgerald Kennedy), con la silueta de un cuatrirreactor de Iberia y otro de SAS, y al fondo la terminal de la



TWA, de Eero Saarinen. Hay muchas imágenes, tanto diurnas como nocturnas, de rascacielos de la entonces última generación. Formidable, en colores, la imagen del Hilton en construcción, tras cuya estructura se adivina el parque. Entre las fotografías en colores, las hay que revelan contagio de la estética pop”.

la ciudad. Su título, en ese sentido, no puede ser más expresivo: “Creating the Portrait of a City” (Creando el retrato de una ciudad). La última parte proporciona –igual que sucedía en su libro sobre Estocolmo– una serie de datos técnicos. Como anotación final se indica que las imágenes fueron elegidas de entre más de un millar de negativos, “muchos de los cuales fueron realizados para uso editorial de la revista *Life*”.



El tercer libro de Andreas Feininger del que quería hablar aquí es un segundo *New York* (Nueva York, The Viking Press, 1964), con texto, bastante bien traído, de Kate Simon, escritora norteamericana de origen polaco –se llamaba en realidad Kaila Grobsmith–, autora de varios libros sobre esta ciudad y también de títulos de “literatura de viajes” sobre México, Gran Bretaña, Italia o París. Resulta interesante, por ejemplo, el texto titulado “Things” (Cosas, página 53), una enumeración que a un lector español le sonará bastante ramoniana (por Ramón Gómez de la Serna: ver *El*

Rastro). Mi ejemplar de este *New York* marcadamente *sixties* –sólo unas pocas fotografías ya figuraban en el de 1945– lo compré en una librería de viejo madrileña ya desaparecida, próxima a la Puerta del Sol. Se trata de un libro muy de su momento –un momento no tan afortunado como los *thirties* desde el punto de vista editorial–, un libro que mezcla, ya desde su sobrecubierta, las fotografías en blanco y negro con otras en colores que hoy nos resultan entrañables. A este respecto hay que recordar que, pese a preferir siempre, según confesión propia, el blanco y negro, Feininger había publicado en 1954 un manual –sería reeditado varias veces– con el expresivo título *Successful Color Photography*. En ese tipo de colores entonces modernos y hoy antañones, en el *New York* de 1964 hasta nos encontramos, en una vista nocturna del aeropuerto de Idlewid (hoy John Fitzgerald Kennedy), con la silueta de un cuatrirreactor de Iberia y otro de SAS, y al fondo la terminal de la TWA, de Eero Saarinen. No faltan algunas de las imágenes más clásicas del fotógrafo, por ejemplo aquella, reproducidísima, y realmente definitiva, tomada en 1950, desde Nueva Jersey, del paquebote United States en el momento de zarpar para Europa, a su paso –precisa el pie–por la calle 42; imagen monumental con la que nos reencontramos en esta exposición, como nos reencontramos con una imagen de tormenta de nieve, que ahora sabemos corresponde al invierno de 1947, y fue tomada en una irreconocible Quinta Avenida. Siempre dentro de la temática náutica, soberbia, superlativa, la fotografía en colores en la que, iluminados en medio de la noche, aparecen dos gigantes del Atlántico: el Queen Elizabeth en el muelle de la Cunard Line y el France en el de la French Line. De nuevo encontramos magníficas

yuxtaposiciones, por ejemplo, a la izquierda, el cafarname de una tienda de antigüedades en la que abundan las lámparas, y, a la derecha, la agitación de un baile benéfico en el Waldorf-Astoria. Como no podía ser de otro modo, hay muchas imágenes, tanto diurnas como nocturnas, de rascacielos de la entonces última generación, con sus fachadas cristalinas, miesianas, minimalistas, y sobre ellas, en algún caso, la sombra de otros. Formidable, en colores, la imagen del Hilton en construcción, tras cuya estructura se adivina el Parque. Entre las fotografías en colores, las hay que documentan novedades epocales –por ejemplo el edificio de la ONU y sus banderas, o el interior del caracol del Guggenheim– y otras que revelan contagio de la estética *pop*: automóviles, cafeterías, letreros, erotismos varios, la piscina del Sheraton Motor Inn, la playa de Coney Island, y de nuevo los neones, especialmente los de Times Square... Pero el libro termina en un tono más moral: con una imagen –está en la exposición, fechada en 1941– del cementerio judío de Queens.

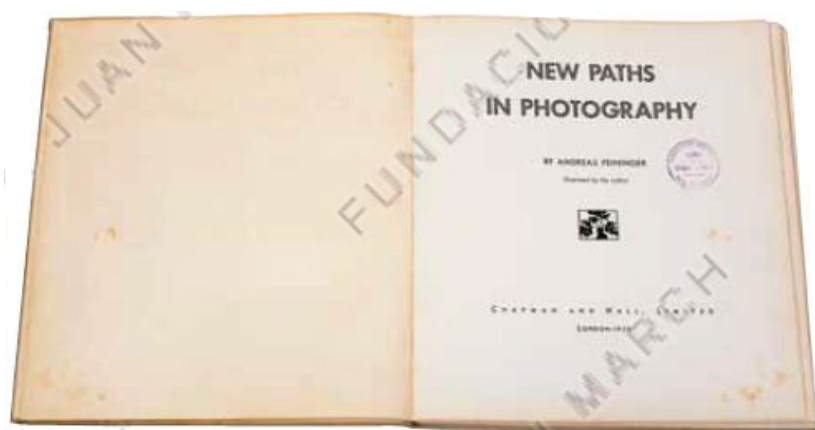


Tengo en mi biblioteca un cuarto y último libro de Andreas Feininger. Lo compré en São Paulo, en O Belo Artístico. Lleva en sus guardas un viejo sello de allá, de los años cuarenta: Livraria Kosmos, Erich Eichner & Cia. Ltda. Y en su portada, un tampón de la “Seção de Belas Artes” de la Biblioteca Pública de Belo Horizonte. El ejemplar está en bastante mal estado: hasta le faltan las dos primeras de sus cuarenta y siete láminas. Se trata de una suerte de manual, titulado *New Paths in Photography* (Boston, American Photographic Publishing Co., y Londres, Chapman and Hall). Es el único de los bastantes libros de esa naturaleza publicados por su autor que por el momento me ha parecido interesante adquirir, pero tal vez esté yo equivocado. En honor a la verdad debo decir que me aburren un poco los libros en los que los fotógrafos exponen sus “trucos”. En este, en cualquier caso, lo interesante es que todas las imágenes incluidas son de los años de formación del propio autor y que entre ellas hay solarizaciones, proyecciones directas, imágenes reticuladas, negativos en positivo... ¿Los pretextos? Estocolmo y otras ciudades europeas, iglesias góticas, un carguero, desnudos femeninos, un automóvil de carreras, delicadas hojas de árbol, el ala transparente de una libélula, un neón de la Shell, un río oscuro en el que se reflejan las luces de la ribera en lo que el propio autor califica de “an experiment” (un experimento) y “an impressionistic night scene” (una escena nocturna impresionista)... Varias de las imágenes que ahora se van a ver en esta exposición figuran en el libro, empezando por el desnudo femenino reticulado de 1929, o por el ala de libélula de 1935. Por su modo de observar la naturaleza, Andreas Feininger se inscribe en la tradición de Karl Blossfeldt.



La exposición que ahora se va a poder contemplar en España incluye imágenes que están –lo he indicado en algunos casos– en esos cuatro libros. Otras no lo están: el ya referido autorretrato de 1927; el retrato, de 1931, de su colega y amigo Herbert List, al que frecuentó en Hamburgo, ciudad objeto además de un hermoso nocturno; la estampa del coche de carreras en un garaje, de 1932; el delicado retrato de Wysse, su mujer, en el Dessau ya hostil de 1933; la fantástica visión de un tren en la estación de Chicago, de 1941; varios retratos de su padre en Nueva York, entre ellos uno, precioso, con un velero de juguete, en Central Park (1951); la carretera 66 en Arizona (1953); el retrato del escultor Alexander Calder a contraluz (1964)...

(*) En mi artículo “Ciudades, libros, fotografías”, aparecido en el nº 3, de junio-julio de 1996, de Arte y Parte, y resultante de la reescritura de una ponencia en un congreso madrileño en torno a la fotografía, celebrado en el Canal de Isabel II. Los demás libros cuya contemplación y lectura propuse en ese artículo, son Paris (1928), de Mario Bukovich, con la colaboración de Germaine Krull y texto de Paul Morand; Hamburg (1930), de Albert Renger-Patzsch, con texto de Fritz Schumacher; Buenos Aires 1936 (1936), de Horacio Coppola, con textos de Ignacio B. Anzoátegui y Alfredo Prebisch; Praha (1948), de Josef Sudek, con texto de Vitezlav Nezval; La banlieue de Paris (1949), de Robert Doisneau, con texto de Blaise Cendrars; y Sortilèges de Paris (1952), libro colectivo, ordenado por François Cali, que fue el libro en que mi amigo Bernard Plossu empezó a aprender qué es la fotografía.



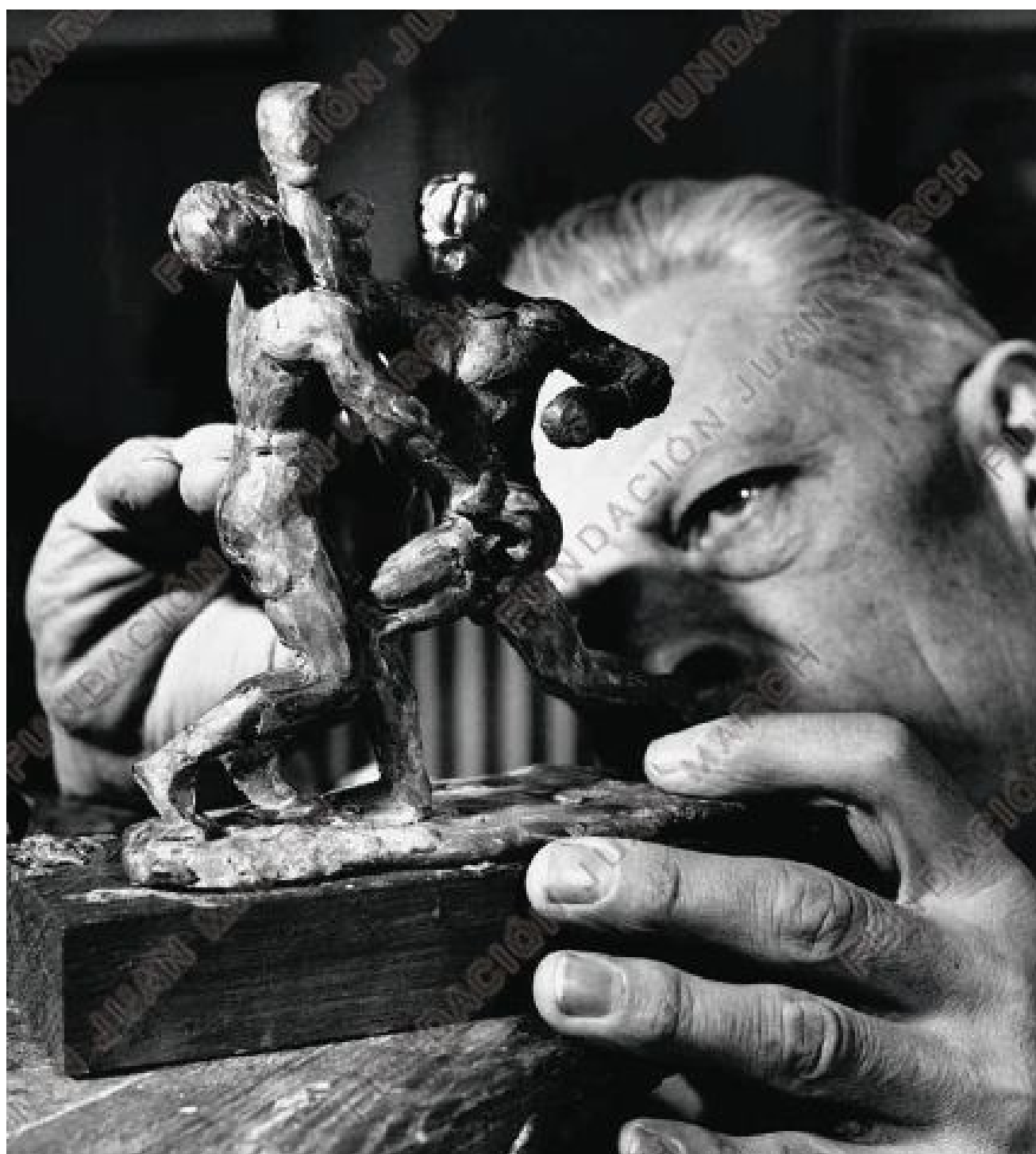
NEW PATHS IN PHOTOGRAPHY (American Photographic Publishing, Co., Boston y Chapman and Hall, Londres, 1939). “En honor a la verdad debo decir que me aburren un poco los libros en los que los fotógrafos exponen sus “trucos”. En



este, en cualquier caso, lo interesante es que todas las imágenes incluidas son de los años de formación del propio autor y que entre ellas hay solarizaciones, proyecciones directas, imágenes reticuladas, negativos en positivo...”

1949
PAINTING CLASS AT CAPE COD,
MASSACHUSETTS
CLASE DE PINTURA EN CAPE COD,
MASSACHUSETTS
35 x 27 cm. CAT. 50

1948
THE SCULPTOR CECIL HOWARD
EL ESCULTOR CECIL HOWARD
23,3 x 21 cm. CAT. 49









1949
CONEY ISLAND, NEW YORK
CONEY ISLAND, NUEVA YORK
34 x 46,5 cm. CAT. 51



c. 1950

LUNCH RUSH ON 5th AVENUE, NEW YORK
LA QUINTA AVENIDA A LA HORA DEL ALMUERZO,
NEW YORK

24 x 18,5 cm. CAT. 52



c. 1950

**BROOKLYN BRIDGE AND MANHATTAN
SKYLINE, NEW YORK**
EL PUENTE DE BROOKLYN Y EL PERFIL DE
MANHATTAN, NUEVA YORK

31 x 39,5 cm. CAT. 53



1950
BROOKLYN BRIDGE SEEN FROM
BROOKLYN, NEW YORK
EL PUENTE DE BROOKLYN VISTO DESDE
BROOKLYN, NUEVA YORK
35,5 x 46,5 cm. CAT. 54

1950
STATUE OF LIBERTY AT
NIGHT, NEW YORK
LA ESTATUA DE LA LIBERTAD
DE NOCHE, NUEVA YORK
24 x 19 cm. CAT. 55



1950
**THE UNITED STATES SETTING
OFF FOR EUROPE, NEW YORK**
**EL UNITED STATES PARTIENDO
HACIA EUROPA, NUEVA YORK**
36 x 46,5 cm. CAT. 56





1951
THE PHOTOJOURNALIST DENNIS STOCK
EL FOTOPERIODISTA DENNIS STOCK
33,5 x 26,5 cm. **CAT. 57**







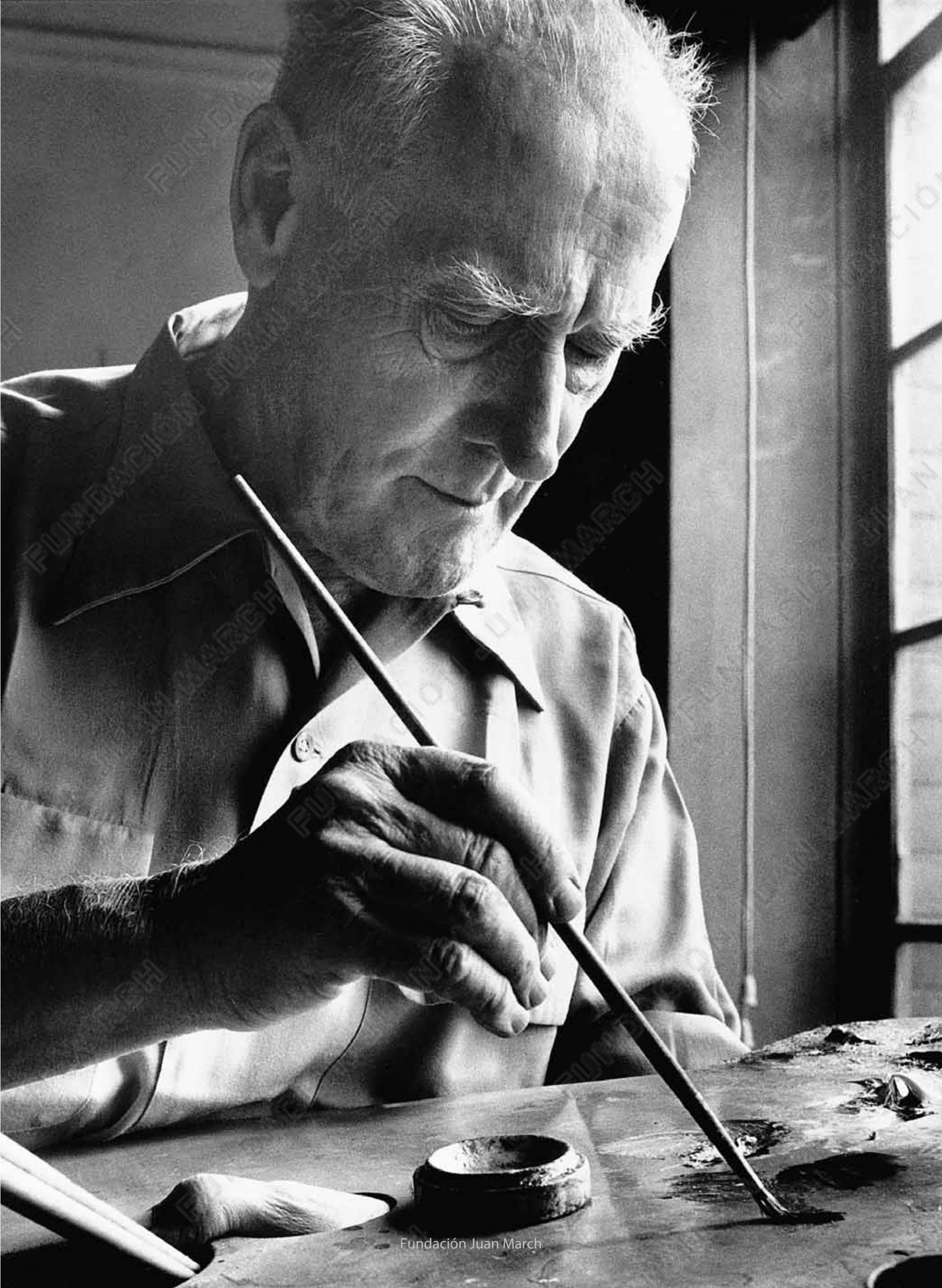
1951
ANDREAS, LYONEL, LUX AND JULIA
FEININGER, BIRTHAY PARTY
ANDREAS, LYONEL, LUX Y JULIA FEININGER
EN UNA FIESTA DE CUMPLEAÑOS
27 x 33 cm. **CAT. 59**

1951
THE PAINTER LYONEL FEININGER
EL PINTOR LYONEL FEININGER
33 x 25,5 cm. **CAT. 58**



1951
LYONEL AND LUX FEININGER
WITH SAILING BOATS
LYONEL Y LUX FEININGER CON VELEROS
19 x 21,5 cm. CAT. 60

1951
THE PAINTER LYONEL FEININGER
EL PINTOR LYONEL FEININGER
33 x 25,5 cm. CAT. 61





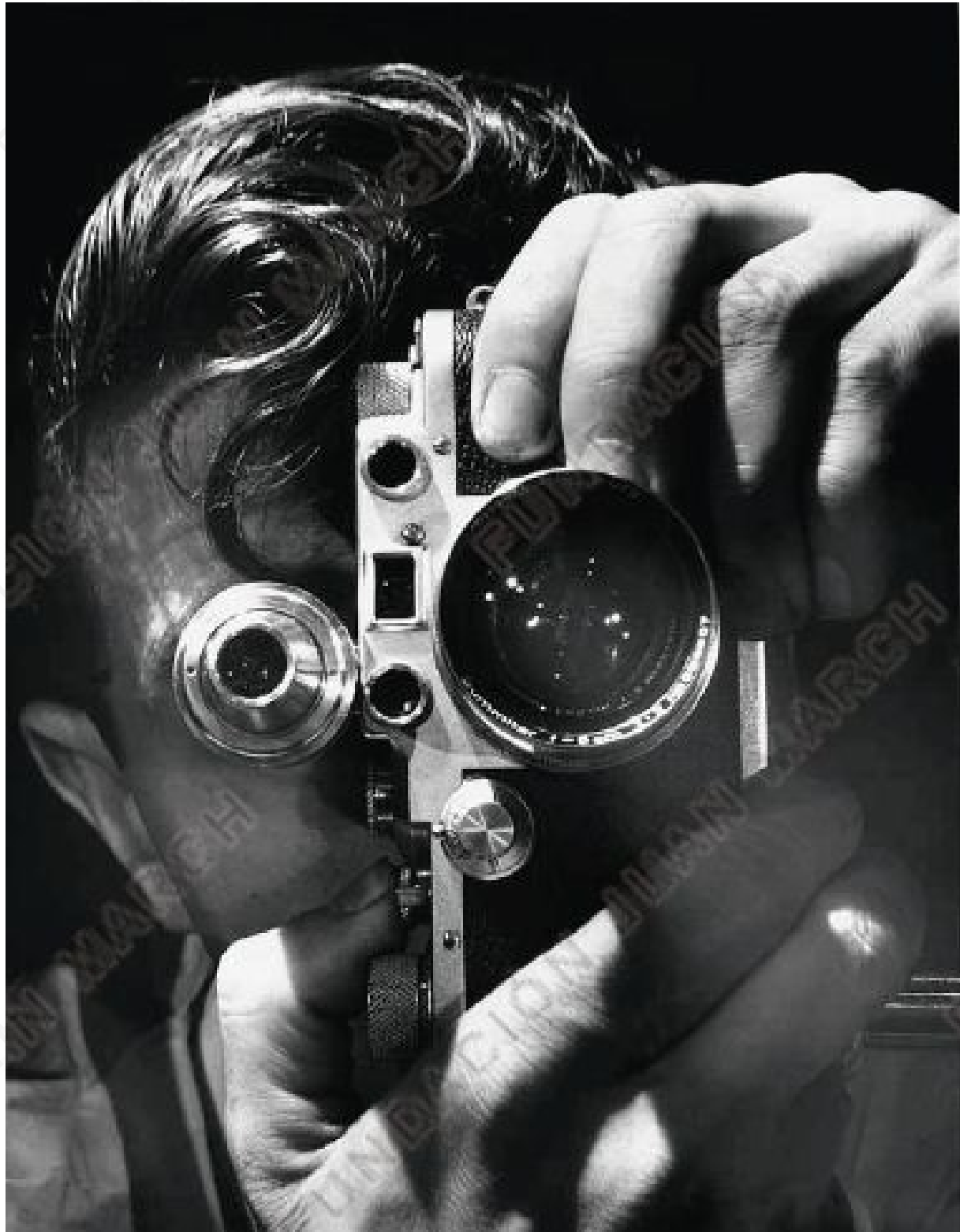


1951
RIBCAGE OF A GORILLA
CAJA TORÁCICA DE UN GORILA
38 x 47,5 cm. CAT. 62

1953
ROUTE 66, ARIZONA
LA RUTA 66, ARIZONA
46 x 36,5 cm. **CAT. 63**







1953
PORTRAIT
RETRATO
24 x 19,2 cm. CAT. 65

1953
HORIZON, NEBRASKA
HORIZONTE, NEBRASKA
24,3 x 19 cm. CAT. 64

1954
BROOKLYN BRIDGE, NEW YORK
EL PUENTE DE BROOKLYN
35,5 x 27,5 cm. **CAT. 66**





1959
LIFE PHOTOGRAPHER EDITING HER FILMS
FOTÓGRAFA DE LIFE EDITANDO SUS PELÍCULAS
18,5 x 22 cm. CAT. 67

1963
SKYSCRAPER UNDER
CONSTRUCTION, NEW YORK
UN RASCACIELOS EN
CONSTRUCCIÓN, NUEVA YORK
21,5 x 20 cm. CAT. 68





1964
ALEXANDER CALDER
ALEXANDER CALDER
30 x 26 cm. **CAT. 69**



1981
THE STATUE OF LIBERTY
SEEN FROM MANHATTAN,
NEW YORK
LA ESTATUA DE LA
LIBERTAD VISTA DESDE
MANHATTAN, NUEVA YORK
22,7 x 29 cm. **CAT. 70**





“Se acercó con su cámara. Bingo, dije, ¡quieto!”

JOHN LOENGARD ENTREVISTA A ANDREAS FEININGER*

Andreas Feininger: Sentía interés por todo lo relacionado con la naturaleza, y entonces vi esos cuervos en la nieve. Mi madre tenía una pequeña cámara, así que intenté fotografiarlos. Como era de esperar, fracasé. Lo que obtuve fueron dos puntos negros sobre una superficie totalmente blanca. Tenía 19 años, y aprendí que la fotografía no es tan fácil como parece. También aprendí que tiene que haber cierta distancia entre el sujeto y la cámara, aunque tampoco debe ser demasiado grande. Y aprendí, además, que se debe cuidar el contraste del sujeto, que no se puede fotografiar algo totalmente negro sobre una superficie totalmente blanca. Bueno, **se puede**, pero nunca estarás satisfecho con esa fotografía.

JOHN LOENGARD: Su padre, Lyonel Feininger, fue un pintor muy conocido. ¿Cuál era la actitud de su familia hacia la fotografía?

ANDREAS FEININGER: Mi padre fotografiaba tan sólo las cosas que realmente le interesaban, lo mismo que hago yo. No le interesaba la “fotografía” en sí, como tampoco me interesa a mí. Lo que realmente quiero es obtener imágenes de las cosas que me interesan, así que la utilizo como medio para un fin. Creo que él hacía lo mismo.

Aprendí el oficio de ebanista en la Bauhaus en Weimar. Después acabé mis estudios como arquitecto e ingeniero de estructuras en una escuela técnica de Zerbst, una pequeña localidad cercana a Dessau. Me gradué con *summa cum laude*. Estaba muy contento.

Luego pensé: “¿Qué hago ahora?”. Entonces volví a casa de mis padres en Dessau, la ciudad a la que se había trasladado la Bauhaus.

La Bauhaus fue conocida por abordar el arte de una manera práctica ¿verdad? Al igual que su padre, ¿fue László Moholy-Nagy también profesor allí?

No asistí a ningún curso de Moholy. Participé en un curso de fotografía de Walter Peterhans en la Bauhaus, pero eso fue todo lo que cono-

cía sobre técnica fotográfica. Había escuchado, a través de comentarios de estudiantes amigos míos, que lo que enseñaba Moholy era, si se me permite la expresión, para tontos. Hacía más hincapié en la parte técnica que en cómo diseñar lo que podría ser una obra de arte. Tenía la sensación de que si se quería hacer algo, ya fuera fotografía, dibujo o diseñar edificios, no era eso lo que se necesitaba. La parte técnica, en todas estas áreas, es tan sencilla que se puede aprender con un simple folleto. Lo que realmente se necesita es imaginación y creatividad. Moholy intentaba explicar a sus estudiantes cómo crear una obra de arte. A su manera, por supuesto. Hablaba mucho sobre líneas rectas, algo que, para mí, no tenía sentido.

¿Marcel Breuer y Josef Albers eran también profesores allí?

Eran amigos de mi padre y venían a casa con frecuencia, por lo que los conocí allí. Todos eran personas agradables, pero no eran para mí.

Conseguí un puesto como delineante con un arquitecto en Dessau. Allí estuve un año hasta que tuvo que despedirme por falta de trabajo. Comencé entonces a trabajar en unos grandes almacenes de Hamburgo. Tenían su propio departamento de arquitectura y estuve casi un año haciendo dibujos para sus carpinteros.

Al cabo de poco tiempo me di cuenta de que no quería ser arquitecto, sobre todo porque tendría que trabajar con gente que sabía exactamente lo que quería y que me exigirían realizarlo, también cuando estuviera en total desacuerdo. Yo era incapaz de hacer eso.

Después me trasladé a Suecia e intenté trabajar de nuevo con un arquitecto, un hombre muy amable. Me enseñó unas fotos de sus edificios y me preguntó: “¿Le gustan?”. Eran edificios sencillos, correctos





y funcionales. Me entusiasmaron, pero también le dije: “sus fotos son horribles”.

“¿Cree que sería capaz de hacerlo mejor?” me dijo.

Le contesté: “Por supuesto”. Hice una serie de fotografías que le gustaron mucho y que enseñé a algunos colegas suyos, que me encargaron nuevos proyectos. Se corrió la voz y en poco tiempo me convertí en un conocido fotógrafo de arquitectura, con lo que me ganaba bien la vida. Así fue como me introduje en la fotografía.

¿Que las fotografías fueran simples estaba en la línea de la Bauhaus?

Sí, lo estaba, eran prácticas y directas. No hay que estropearlas con cosas que están fuera de lugar, como objetos de decoración que carecen de valor práctico, fondos que desentonan con el motivo central, una mala iluminación, cosas así.

Andreas Feininger en su apartamento de Nueva York en 1996, tres años antes de su muerte. En la pared, reproducción de su fotografía *El Estados Unidos zarpano hacia Europa, Nueva York*, (1950).

Estocolmo está rodeada de agua, y durante la temporada turística atracan allí grandes barcos. Quería fotografiar estos grandes buques en relación con la ciudad, pero, cuando me acercaba a los barcos, en los sitios en los que era posible, me encontraba con un barco muy grande y una ciudad muy pequeña al fondo. Las proporciones estaban distorsionadas, por decirlo de alguna manera.

La única forma de obtener unas fotos que respetaran las verdaderas proporciones era hacerlas desde una gran distancia. Pero desde esa distancia una cámara normal hubiese hecho una foto de un cuarto de pulgada o incluso menor, así que decidí diseñar mi propia cámara. En

“En los campos de petróleo modernos no hay absolutamente nada que ver. Cada cuarto de milla más o menos hay una pequeña bomba, subiendo y bajando. Absolutamente sin dramatismo. La gente dirá: O.K., ¿y qué? Pero si ven el Signal Hill en 1948 ven todo el horror que esto conlleva. Al mismo tiempo, la fotografía es muy bella. Sé que hay en ello una contradicción, pero me parecía que debía dramatizar, aunque sin falsificar nada ni añadir nada que no perteneciera a la imagen.”
Doble página del reportaje de *Life* del 5 de julio de 1948, con fotografías de las torres de perforación de petróleo en Long Beach, California.

París encontré una lente larga que parecía fabricada en 1890. Probablemente sirviera para hacer retratos antiguos. Construí una cámara que se adaptara a ella.

Esta cámara era la cosa más sencilla que se podría imaginar. Consistía en dos cajas rectangulares, una que se deslizaba dentro de la otra para enfocar, una lente en el frente y un portacarretes en la parte posterior. Con esta cámara pude obtener fotografías en las que la proporción entre barcos y ciudad era bastante parecida a la real.

En 1941, en una tienda de cámaras fotográficas aquí, en Nueva York, vi una lente aún más larga en una caja de material de segunda mano. Era una lente Dallmeyer. Pregunté al vendedor: “¿Cuánto pides por ella?”.

Me dijo: “Doscientos dólares”.

Inmediatamente le contesté: “¿Me tomas el pelo? Te doy 50 dólares”.

Y me dijo: “De acuerdo, trato hecho”. Así que la conseguí por 50 dólares. Construí otra cámara para esta lente utilizando el mismo principio: dos cajas, una que se desliza dentro de la otra. Pero entonces me encontré con un problema adicional: estas cámaras tan largas son muy sensibles a la vibración y con las vibraciones la imagen pierde nitidez. Entonces diseñé un trípode especial al que llamé “*five-pod*” porque tenía cinco patas. Consistía en una pieza de madera de 2 x 3 pulgadas, tan larga como la cámara. La parte trasera la sostenía un trípode ordinario; la parte frontal la sostenían dos patas de trípode que se extendían hasta conectarse con las dos patas delanteras del trípode.

La ventaja de este mecanismo es doble: por una parte, mantiene la cámara bien firme, ya que la sostiene por ambos extremos; por otra, tan sólo toca el suelo en tres puntos. Cuando existen cuatro puntos de apoyo siempre se produce un tambaleo, pero cuando tan sólo existen tres se mantiene firme. El *five-pod* se plegaba con facilidad y su tamaño era el de un trípode normal. Lo debería haber patentado, pero en realidad creo que soy el único que ha llegado a utilizar este tipo de trípode.

¿Para qué la empleó por primera vez?

Para el horizonte de Nueva York. Pasaba por Great Notch Mountain en Nueva Jersey; allí hay una pequeña carretera desde la que se tiene una vista absolutamente magnífica de todo el horizonte de la ciudad de Nueva York. Al estar lo suficientemente alto, el perfil de la ciudad resalta sobre el cielo. Es inútil intentar fotografiarlo con una cámara corriente. Esta fue la primera fotografía que tomé con esta cámara. Fue algo que nadie había visto hasta entonces.

Era un día bastante despejado, aunque podía haberlo sido más. Utilicé un filtro para atravesar la neblina y aumentar el contraste. Algunas imágenes requieren que el día esté despejado, otras no. Una de mis mejores fotografías es la del puente de Brooklyn rodeado de niebla. La tomé desde la azotea de un almacén abandonado de Brooklyn, un sitio horrible al que en ningún caso volvería. Era un día brumoso cuando llegué, pero poco después cayó la niebla y el extremo de Manhattan del puente comenzó a desaparecer lentamente hasta que ya no pude verlo. Es una fotografía con muy poco contraste, tiene un ambiente muy especial.

Al llegar a la azotea me di cuenta de que entre el puente y yo había un edificio que no había visto desde la calle. Había una pasarela de ocho pies de largo por 12 pulgadas de ancho que conectaba ambos edificios. Para hacer la foto tenía que cruzar esa condenada tabla, y lo hice. Pero cuando llegué la hora de volver me acerqué de nuevo hasta la pasarela y me quedé de piedra. No podía cruzarla. No había nadie en torno, no había barandilla y lo único que podía ver era el asfalto 6 pisos más abajo. Me quedé allí parado durante 20 minutos, en estado de pánico. Finalmente decidí que tenía que hacerlo. *Puedo* hacerlo. Cogí mis dos cajas, una en cada mano, equilibrando, y pasé derecho, sin dudar. Sabía que

si dudaba a medio camino me caería. Un paso, otro y otro, y llegué hasta el final. Éste ha sido sin duda el momento más desagradable en mi trayectoria como fotógrafo.

Llegó a Nueva York en enero de 1939, justo cuando acababa de cumplir los 32.

Sí, mi padre era ciudadano americano. Su familia había llegado desde Alemania en 1848, era época de revueltas y mucha gente emigraba del país. De hecho, mi padre nació en América, pero se marchó a Alemania a estudiar. Yo me crié en Alemania, pero mantenía mi condición de ciudadano americano. Sin embargo, no hablaba nada de inglés, lo aprendí al llegar, hablando con la gente.

La agencia de fotografía Black Star de Nueva York estaba dirigida por gente que acababa de llegar de Berlín y yo tenía contactos con algunos de ellos. Habían vendido algunas de mis fotografías. Les visité y hablé con su director, el Sr. Kurt Safranski. Me dijo: “De acuerdo, le daré 20 dólares a la semana”. Trabajé allí durante casi un año, por 20 dólares a la semana, fotografiando todo lo que me pedían.

Eso suma 1,000 dólares al año, hoy unos 10,000 dólares ¿verdad?

Sí.

¿Le abonaban los gastos y un suplemento si se publicaban sus fotografías?

No. Y además me lo tenía que costear todo yo. Fue un mal acuerdo. Generalmente me asignaban tareas, pero esa época no es ya más que un recuerdo muy vago en mi memoria, quizás porque realmente deseo olvidarlo. No fueron buenos tiempos. Cuando finalizó el contrato me dijeron: “Has hecho un buen trabajo y nos gustaría que trabajaras un año más con nosotros, por lo que quisiéramos ofrecerte un aumento de 5 dólares a la semana”. Les dije lo que pensaba de ellos, que ahora no puedo repetir, y me marché.

El Sr. Safranski me había introducido en la revista *Life*, donde le pagaban si les presentaba historias fotográficas. Allí conocí a Wilson Hicks, un editor de imágenes que era una excelente persona y con quien congenié mucho. Hablábamos el mismo idioma. Yo soy, por naturaleza, una persona bastante solitaria, me gusta hacer mis propias cosas a mi manera y no suelo relacionarme mucho con los demás. Apenas asisto a exposiciones de arte o fotografía porque me siento ya muy lleno con mis propias ideas y pensamientos. Soy una persona terriblemente egoísta, y de ahí viene. En el ámbito social no es una buena cualidad, pero en este aspecto quizás podría ser hasta positivo.

Su hermano, T. Lux es pintor al igual que lo fue su padre, ¿alguna vez pensó usted en dedicarse también a la pintura?

Nunca.

¿Encuentra algunas semejanzas entre sus fotografías y las pinturas de su padre?

Sí, aunque resulta difícil apreciarlo y más aún describirlo. Hay una cierta claridad en sus obras, que yo intento obtener en mis fotografías. Hay semejanza en la actitud y en la filosofía; en la manera en la que nos aproximamos al sujeto, en lo que pensamos que es importante y en cómo podemos destacarlo en nuestro trabajo con mayor provecho.

Hay un sentido del movimiento en la obra de su padre.

Sí, es cierto, así es.



**A forest made by man stands
on the summit of Signal Hill**

76

At the moment when oil was discovered in 1921 at Signal Hill near Long Beach, a geologist who had proved to himself that there was no oil there was rushing to the site to hole the derricks. Within a few weeks wildcaters and riggers from other oil companies were swarming over the hill,

tramping on the small coccumbers which until that time were the pride of the poor land. Now a man-made forest stands on the hilltop; more than 1,000 closely packed shafts sink down, some barely reaching the oil stratum and others penetrating almost 3 miles. The derricks dwarf the

hardy California fan palms which push up between them. Here and there among the young corks are black shallow pools where the oil sediment is separated from a drizzle of water. At the known source of oil derricks, new wells probe downward in search of more and the forest reprobates.

CONTINUED ON NEXT PAGE 77

¿Y en la suya?

No, no es así realmente. Trabajo casi exclusivamente con objetos estáticos.

Life publicó un reportaje sobre usted, su hermano y su padre y colocó sus fotografías de Nueva York, desde Weehawken, Nueva Jersey, junto a las pinturas de su padre de una ciudad vista de noche. Realmente no se puede afirmar que todos los elementos de aquella fotografía sean estáticos.

Todo lo que muestran son barcos y edificios que están quietos, pero lo que yo pretendía realmente era reflejar el dinamismo de Nueva York. Lo conseguí mediante la perspectiva y la iluminación. Y también gracias a la suerte. Era un día muy frío de invierno y había mucho vapor en el aire. En un día caluroso esto no se habría apreciado. Creo que es la mejor imagen que he tomado nunca. Está tomada de forma que es imposible dejar de sentir ese dinamismo.

Me interesa todo lo creado por el hombre: desde la maquinaria hasta los edificios o los aviones y, en particular, me interesa la ciudad, aunque de una forma integral. Me gusta mostrarlo todo como un conjunto: los coches, las señales de tráfico, los edificios y cualquier otra cosa presente.

Así que usted es un ecologista.

Oh sí, por supuesto.

Entonces existe una contradicción en cierto sentido. Por ejemplo, las torres de perforación de petróleo que fotografió en Long Beach, California, son muy feas, sin embargo, ellas tienen en su fotografía algo de magnífico y dramático.

Sí, es cierto. Lo hice deliberadamente, porque así la gente recuerda lo que significa realmente el petróleo y cómo su obtención afecta al medio ambiente. Tuve que alejarme bastante para conseguir una perspectiva en la que cupieran todas las torres. Fue así como sentí su importancia, su dinámica y su horror. Habían arruinado totalmente el paisaje hasta

donde alcanzaba la vista. No hay ni un árbol, ni una brizna de hierba, ni un pájaro, no hay nada. Está muerto, completamente muerto.

En los campos de petróleo modernos no hay absolutamente nada que ver. Cada cuarto de milla más o menos hay una pequeña bomba, subiendo y bajando. Absolutamente sin dramatismo. La gente dirá: vale, y qué? Pero si ven el Signal Hill en 1948 ven todo el horror que esto conlleva. Al mismo tiempo, la fotografía es muy bella. Sé que hay en ello una contradicción, pero me parecía que debía dramatizar, aunque sin falsificar nada ni añadir nada que no perteneciera a la imagen.

Puedo conseguir dramatizar el rostro de una persona aplicando una luz severa y que aparezca con todo su dramatismo, pero entonces deja de ser esa persona. En cambio, al fotografiar Signal Hill con las torres de petróleo llenando por completo la fotografía, se enfatiza gráficamente lo que en realidad era.

¿Le gusta la ciudad de Nueva York?

Sí y no. Tiene cosas maravillosas, pero en muchos sentidos es un horror. Ahora me gusta menos que cuando llegué por primera vez. Entonces era algo nuevo para mí, algo que nunca había visto, lo que la convertía en una ciudad muy dramática desde el punto de vista gráfico.

En 1952 hice una fotografía del trasatlántico United States delante de Manhattan porque sentía que representando juntas estas dos creaciones conseguiría una buena imagen de los logros humanos. El hombre ha construido esta enorme ciudad y este enorme barco. No sé si se habrá fijado en que hay algunas personas menudas bordeando el puente de la ciudad. Se las ve claramente, pero muy pequeñas. Pensar que gente no más grande que ésta ha construido y ensamblado ese enorme barco es algo increíble.

Fue realmente una cuestión de suerte que aquellas personas estuviesen allí en ese momento. Podría haber sido un día de mucho viento y quizás no hubiese habido nadie. Pero, para mí, éste es un elemento muy importante de la fotografía. Y hay otro elemento importante en ella, que es la calle 42 de Nueva York, que probablemente sea la calle más anima-

da y típica de Nueva York, ya sea para bien o para mal. Así que intenté englobarlo todo y saqué dos fotografías.

Primero, encontré un buen punto de vista justo enfrente de la calle 42, de modo que podía apreciar la longitud total de la calle. De hecho en la foto se aprecian al fondo las colinas de Long Island.

Esperé hasta el momento exacto en el que las dos chimeneas del barco quedaron a ambos lados de la calle 42, que se situaba justo en medio de ellas. De esta forma logré juntarlo todo. Entonces, y ya que tenía esta maravillosa oportunidad, cambié rápidamente el carrete y disparé de nuevo, capturando la mitad de la calle 42, ya que el barco se desplazaba. *Life* es quien tiene actualmente esta impresionante fotografía y yo tengo el segundo negativo. Pienso que ambas fotos son muy buenas y que tienen una gran fuerza.

¿Reveló usted mismo las fotografías?

Eso es algo muy importante. Cada negativo se puede imprimir de 20 formas diferentes en función del recorte y del contraste. Es increíble todo lo que se puede hacer con un único negativo. De un mismo carrete pueden salir fotos maravillosas y fotos horribosas.

¿Recorta a menudo las imágenes?

Intento hacerlo en el momento de tomar la fotografía, así que raramente las recorto en la cámara oscura. En Chicago fotografié una casa de suburbios muy decrepita, era indescriptible, absolutamente horrible. La fotografié sin pensarlo y en la imagen se ve cada detalle de la podredumbre. En el negativo se veía un trocito de cielo en la parte superior y en un lateral. Cuando vi el revelado me di cuenta de que ese cielo debía desaparecer, así que lo recorté y eliminé de la foto. De esta manera toda la imagen que rellena la foto es la de esta indescriptible y horrible estructura, y ello hace que sea una fotografía de gran fuerza.

Casualmente, tuve otro golpe de suerte. Había unos niños jugando en una de las galerías de madera, podrida y medio caída. Y apareció un hombre con una guitarra en la mano, se adentró en la escena y se colocó justo enfrente de los niños sosteniendo su guitarra de esta manera; parecía que pedía algo. Aquel hombre triplicó el poder de la fotografía, al igual que la presencia de los niños. Más incluso. Le dio vida y una conexión con el presente. Si no hubiera sido así, se podría haber pensado al ver la imagen: “Mira, un edificio abandonado en el que ya no vive nadie”; pero no era así, estaba lleno. Allí vivía gente, por todas partes.

Son pequeños detalles, pero hay que ser capaz de verlos. Había tomado varias fotografías sin los niños y sin el guitarrista, y justo cuando recogía mis cosas para marcharme aparecieron los niños y seguí disparando unas cuantas fotos más. Después apareció el hombre de la guitarra, disparé y así conseguí la fotografía.

En sus fotografías raramente enfoca a un ser humano, pero retrató al fotógrafo Dennis Stock.

Sí. Fue un encargo. Había ganado el primer premio en el concurso de *Life* de 1951 para jóvenes fotógrafos. Francamente, no sabía muy bien qué hacer. Estuvimos probando con luces y me dijo: “¿Por qué no intentas simplemente con un foco? Así que cogí un foco, lo orienté directamente sobre él e inmediatamente vi la fuerza de esa imagen. Él se acercó con su propia cámara. “¡Bingo!”, dije. “¡Quieto, quieto!”. Y lo conseguimos. De alguna forma, trabajamos juntos para obtener esta fotografía.

Debería haber sido portada en *Life*. Algunos creían que hubiera sido la mejor portada de todos los tiempos, pero otros, sin embargo, dijeron: “Es horrorosa. No podemos ponerla” y que no podría ser portada. Como casi siempre, ganaron los que se equivocaban.

¿Era habitual que ganaran los que no debían en *Life*?

Si, casi siempre.

¿Sentía que no se aprovechaba bien su trabajo?

Al principio pensé que se aprovechaba muy bien, me dejaban opinar bastante sobre el diseño y selección de fotografías. Era así porque yo le agradaba a Hicks y él me agradaba a mí. De hecho, me apreciaba tanto que una vez me preguntó: “¿Por qué no escribes un libro?”. El resultado fue este libro, *Feininger on Photography*.

Además de Hicks, ¿encontró a mucha gente en *Life* que entendiera sus fotografías?

Realmente no lo sé. Mientras Hicks fue editor de imágenes yo raramente traté con nadie más. Varios reportajes de insectos fueron idea mía, pero realmente no encajaban en *Life*, que era una revista popular. Hicks se dio cuenta de que, a veces, hay que tener algo más. Me dijo: “¡Adelante!”, y lo hice. Hice un precioso reportaje sobre arañas que nunca salió. Alguien dijo: “Arañas... ¡qué asco!”.

Usted fotografió una típula (*daddy longlegs*, díptero de largas patas).

Sí, fue uno de esos reportajes. La gente en general ha visto típulas, pero no saben qué aspecto tienen realmente. Para ellos es desagradable algo suspendido de unas horribles patas finas, pero si examinas la estructura y la disposición de esas patas verás que son como las articulaciones de las rótulas. Giran en todas direcciones. El insecto se encuentra suspendido de ellas. La mayoría de los seres vivos se sostienen sobre sus patas, pero éste está suspendido de ellas. Cuelga en el centro de esas patas y se mueve de forma rítmica, con un movimiento de balanceo que es maravilloso observar. Sus ojos están en la parte superior del cuerpo, que parece un pequeño guisante. Sus enemigos vienen de arriba, por lo que es necesario que vea lo que tiene encima. Observo este tipo de cosas y me gusta escribir sobre ellas y fotografiarlas. Pero la mayoría de las veces no interesan a nadie.

Painted Billboard on Times Square (anuncio pintado en Times Square), Nueva York, 1981





“(Me considero) un fotoperiodista. Una persona que intenta mostrar a los demás cosas interesantes, siempre basadas en cosas reales. No es como la pintura abstracta, que sólo existe en la mente del pintor.” Arriba, cubierta y doble página interior con fotografías de Feininger, *Life*, 14 de abril de 1941. Debajo, cubierta y apertura de reportaje “Nueva York de noche”, con fotos de Feininger, en *Life*, el 5 de agosto de 1946.



¿Conocía usted al resto de fotógrafos que formaban parte de la plantilla de *Life*?

Conocía muy bien sólo a unos pocos. Era muy reservado. Era amable con todo el mundo, pero también algo frío. Algunos me caían mejor que otros. Me gustaba mucho Margaret Bourke-White. Siempre que nos encontrábamos conectábamos mucho.

¿Se considera usted un periodista?

Un foto-periodista. Me considero una persona que intenta mostrar a los demás cosas interesantes, siempre basadas en cosas reales. No es como la pintura abstracta, que sólo existe en la mente del pintor.

¿Siente usted que tiene la obligación de resaltar el sujeto?

Sí. Por ejemplo, hice un reportaje sobre un mosquito. La imagen principal mostraba cómo picaba. Estuve observando hasta que descubrí un mosquito en la pared de mi casa y entonces lo atrapé con un vaso de cristal que le puse encima, y él se quedó dentro. Utilicé un trozo de cartón fino que deslicé entre el vaso y la pared, de forma que pudiera transportar el mosquito dentro del vaso con el cartón haciendo de tapa. Entonces conseguí un conejillo de indias humano, no recuerdo bien quién era, y coloqué el vaso con el cartón sobre su brazo. A continuación quité el cartón. El mosquito se encontró libre dentro del vaso, revoloteó un poco y después se posó sobre el brazo. Está claro que olía bien o tenía buen gusto, ya que comenzó a picar. Todo esto lo había hecho frente a la cámara. Retiré el vaso y el mosquito no se inmutó: siguió chupando sangre. De esta forma conseguí una preciosa imagen de un mosquito picando.

Desde 1970 la fotografía se ha aceptado como un arte. ¿Qué le parece este cambio de actitud en relación con la fotografía?

Los coleccionistas compran mis fotografías y pagan mucho dinero por ellas. Estoy presente en todos los grandes museos. Tengo un archivo propio en el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona, en Tucson, donde tienen la colección completa de todo lo que he escrito. Son gente maravillosa. Son mi gente, por decirlo de alguna forma. Nos entendemos perfectamente y nos apreciamos, porque para nosotros la fotografía es lo más importante en nuestras vidas.

¿Piensa usted que la fotografía es un arte?

Sé que se habla del arte de la fotografía, pero no creo que deba ser tratada como un arte. Me temo que la gente se aburriría con lo que ven como “fotografía artística” e intentarían descubrir diferentes estilos, con lo que se distorsionaría la fotografía. Tal vez atravesara de esta forma las mismas etapas que la pintura, desde el naturalismo puro hasta el impresionismo, expresionismo y minimalismo. Esto podría provocar la aparición de fotografías atractivas a la vista pero que no comunican lo que deberían, que es un sentimiento hacia lo fotografiado.

Su padre era un pintor abstracto.

Sí, pero siempre tenía un tema. Sus pinturas ofrecen una impresión muy fuerte de lo que él quería retratar. Tengo aquí dos pinturas suyas; una es del mar al atardecer, la otra son unas dunas a la luz de la luna. Aunque son semi-abstractas, son las impresiones más fuertes que jamás he visto del mar y de dunas a la luz de la luna.

¿Competía usted con su padre?

Nunca. Todo lo contrario, nos admirábamos mutuamente.

¿Y con su hermano?

Nunca fue un competidor. En absoluto.

¿Admiraba su trabajo?

No. Para mí no tenía significado, no sé si me explico. Existe un libro entero de fotografías de la Bauhaus, y creo que el 90% fueron tomadas por Lux. Tan sólo son instantáneas. Ocasionalmente hacía alguna fotografía buena, pero era la excepción. No sé, tal vez esté totalmente equivocado.

¿No está tampoco interesado en él como pintor?

No.

Su otro hermano es músico.

Sí y no. Se hizo cura católico. No teníamos nada en común. También es una persona agradable, amistosa, nada que objetar en este sentido, pero no compartimos ningún interés en relación a nuestras profesiones.

Sus fotografías han sido mayoritariamente en blanco y negro.

Sigo prefiriendo el blanco y negro porque es lo único que controlo totalmente. Puedo revelar un negativo más claro o más oscuro, o darle más o menos contraste. Puedo recortar algunas partes. Tengo el control, mientras que con el color no tengo ninguno. Obtengo una diapositiva de color de 35mm., pero eso es todo, punto. Si ha quedado demasiado clara u oscura no puedo modificarla.

Pero el color es más natural.

En parte sí. Pero también creo que es más aburrido, porque el color no aporta nada nuevo, lo vemos todo el tiempo, vemos las calles y a las personas tal como son. Sin embargo, en blanco y negro puedo hacer que sean interesantes sin que parezca antinatural. Fotografiar algo y obtener una fotografía que muestre exactamente lo que vemos no tiene sentido, por lo menos para mí.

1. *En Loengard, John y Adelman, Bob, *Life photographers: What they Saw*, Little, Brown, Bulfinch Press Book, Boston, Mass. 1998 (págs. 150-161).

Andreas Feininger: una biografía

Con una selección de exposiciones individuales y colectivas

1906	Andreas Feininger nace el 27 de diciembre en París, es el primer hijo del pintor americano Lyonel Feininger.
1914	Estudia en Berlín y en Weimar.
1922	Estudia ebanistería en la Bauhaus en Weimar, donde enseñaba su padre.
1925	Estudia en la Escuela Estatal de Arquitectura en Weimar y Zerbst, donde se forma como arquitecto e ingeniero civil. Se interesa por la fotografía y en 1927 instala un cuarto oscuro en casa de sus padres en Dessau.
1929	Trabaja como arquitecto en Hamburgo y en Dessau. "Film und Photo", exposición colectiva en Stuttgart.
1932	Se traslada a París. Gracias a una carta de recomendación de Walter Gropius, Feininger empieza a trabajar como arquitecto en el estudio de Le Corbusier. Nueve meses después se ve obligado a abandonar París por finalización de su permiso laboral.
1933	Viaja a Estocolmo. El 30 de agosto se casa con Gertrud ("Wysse") Hägg. Después de un intento fallido de establecerse como arquitecto se dedica plenamente a la fotografía y trabaja como fotógrafo de arquitecturas. Sus fotos aparecen regularmente en revistas especializadas. En 1934 diseña una ampliadora, que será fabricada por la empresa alemana Liesegang.
1939	Emigra a Nueva York, donde se reúne con sus padres, que habían dejado la Alemania de Hitler en 1937. Empieza trabajando como fotógrafo autónomo para la agencia fotográfica <i>Black Star</i> . En muy poco tiempo pasa a trabajar para la revista <i>Life</i> .
1943	Feininger se incorpora al equipo de <i>Life</i> . Durante los 20 años de trabajo para esta revista elaboró más de 400 reportajes fotográficos.
1948	"50 Photographs by 50 Photographers", exposición colectiva en el Museum of Modern Art, Nueva York.
1955	"The Family of Man", exposición colectiva en el Museum of Modern Art, Nueva York.
1957	"The Anatomy of Nature", exposición individual en el American Museum of Natural History, Nueva York.
1958	"Seventy Photographers Look at New York", exposición colectiva en el Museum of Modern Art, Nueva York.
1959	Viajes por Europa, haciendo fotografías para su libro <i>Man and Stone</i> .
1960	"Photography in the Fine Arts", exposición colectiva en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
1962	Feininger deja la revista <i>Life</i> y comienza a trabajar de nuevo por cuenta propia. Durante los años siguientes publicará diversos libros sobre fotografía.
1963	"The World through My Eyes", exposición retrospectiva en la Smithsonian Institution, Washington DC.
1965	"New York in Farbe", exposición en la Deutsche Gesellschaft für photographie (Colonia).
1972	"Shells", exposición individual en el American Museum of Natural History, Nueva York.
1976	"A Retrospective", exposición individual en el International Center of Photography, Nueva York.
1981	"New York in the Forties", exposición individual en la New York Historical Society, Nueva York.
1986	"The Educated Eye", exposición individual en el International Center of Photography, Nueva York, que viajará después a varias ciudades europeas.
1988	Andreas Feininger abandona la fotografía por motivos de salud. Se dedica a su archive, y deposita todos sus equipos fotográficos en el International Center for Creative Photography de Tucson, Arizona.
1991	"Photographs from the book <i>Stockholm</i> (1936)", exposición individual en Stockholms Stadsmuseum, Estocolmo.
1999	Andreas Feininger muere en el Medical Center de Nueva York, el 18 de febrero, a los 92 años.

Andreas Feininger tiene obra en The Smithsonian Institution, Washington, D.C.; The Baltimore Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, New York City; The Museum of Modern Art, New York City; Victorian and Albert Museum of Art, London; The Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Germany; the Museum of the City of New York, The New York Historical Society, and The International Center of Photography, New York City.

Andreas Feininger: sus libros

1934	<i>Menschen vor der Kamera</i> , Heering Verlag, Harzburg.
1935	<i>Selbst Entwickeln und Kopieren</i> , Heering Verlag, Harzburg. <i>Vergrössern leicht gemacht</i> , Heering Verlag, Harzburg.
1936	<i>Stockholm</i> , Bonnier, Estocolmo. <i>Entwickeln, Kopieren, Vergrössern</i> , Heering Verlag, Harzburg. <i>Aufnahmetechnik</i> , Heering Verlag, Harzburg.
1937	<i>Fotografische Gestaltung</i> , Heering Verlag, Harzburg.
1939	<i>Motive im Gegenlicht</i> , Heering Verlag, Harzburg. <i>Exakta _ ein Weg zu Foto-Neuland</i> , Gerhard Isert Verlag, Halle/Saale. <i>New Paths in Photography</i> , American Photographic Publishing Co., Boston y Chapman and Hall, Londres.
1945	<i>New York</i> (texto de Jacquelyn Judge e introducción de John Erskine), Ziff-Davis, Chicago/Nueva York.
1949	<i>Feininger on Photography</i> , Ziff-Davis, Chicago/Nueva York.
1952	<i>Advanced Photography</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey.
1954	<i>Successful Photography</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey (revisado 1975). <i>Successful Color Photography</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey. <i>The Face of New York</i> (texto de Susan E. Lyman), Crown Publishers, Nueva York.
1955	<i>The Creative Photographer</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey (revisado 1975). <i>Changing America: The land As It Was and How Man Changed It</i> (texto de Patricia Dyett e introducción de Andreas Feininger), Crown Publishers, Nueva York.
1956	<i>The Anatomy of Nature</i> , Crown Publishers, Nueva York (Dover Publications, 1979).
1960	<i>Andreas Feininger fotografiert Steine</i> , Deutscher Bücher Bund/Econ Verlag, Dusseldorf.
1961	<i>Man and Stone</i> (introducción de Kasimir Edschmid), Crown Publishers, Nueva York (Dover, 1979: Stone and Man). <i>Maids, Madonnas, & Witches: Women in Sculpture from Prehistoric Times to Picasso</i> (texto de J. Bon e introducción de Henry Miller), Harry N. Abrams ed., Nueva York (publicado simultáneamente en alemán: Frauen und Göttinnen, M. DuMont Schauberg, Colonia). <i>Total Picture Control</i> , Crown Publishers, Nueva York.
1963	<i>The World through my Eyes</i> , Crown Publishers, Nueva York.
1964	<i>New York</i> (texto de Kate Simon), Viking, Nueva York.
1965	<i>The Complete Photographer</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey (revisado 1978). <i>Lyonel Feininger: City at the Edge of the World</i> (texto de T. Lux Feininger), Frederick A. Praeger Inc., Nueva York (publicado simultáneamente en alemán: Die Stadt am Ende der Welt, Rütten & Loening Verlag, Múnich).
1966	<i>Forms of Nature and Life</i> , Viking, Nueva York (publicado simultáneamente en alemán: Die Sprache de Natur, Deutsche Buchgemeinschaft, Dusseldorf).
1968	<i>Trees</i> , Viking, Nueva York (publicado simultáneamente en alemán: Wunderbare Welt der Bäume und Wälder, Econ, Dusseldorf).
1969	<i>The Color Photo Book</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey (publicado simultáneamente en alemán: Farb-Fotolehre, Econ, Dusseldorf).
1972	<i>Basic Color Photography</i> , Amphoto, Nueva York (publicado simultáneamente en alemán: Farbfotokurs, Econ, Dusseldorf). <i>Shells</i> (texto William K. Emerson y prólogo de Andreas Feininger), Viking, Nueva York.
1973	<i>Principles of Composition in Photography</i> , Amphoto, Nueva York, 1973. <i>Andreas Feininger</i> (introducción y texto de Ralph Hattersley), Morgan&Morgan, Nueva York. <i>Photographic Seeing</i> , Prentice-Hall ed., Nueva Jersey.
1974	<i>Darkroom Techniques</i> , Amphoto, Nueva York (revisado Prentice-Hall ed., 1976). <i>The Perfect Photograph</i> , Amphoto, Nueva York.
1975	<i>Roots of Art</i> , Viking, Nueva York (Dover, 1982: Nature and Art).
1976	<i>Light and Lighting in Photography</i> , Amphoto, Nueva York.
1977	<i>The Mountains of the Mind: A Fantastic Journey into Reality</i> , Viking, Nueva York, (Dover, 1981: Nature Close Up).
1978	<i>New York in the Forties</i> (texto de John von Hartz), Dover, Nueva York. <i>Andreas Feininger: Experimental Work</i> , Amphoto, Nueva York. <i>Feininger's Chicago, 1941</i> , Dover, Nueva York.
1981	<i>Industrial America</i> , Dover, Nueva York.
1982	<i>Total Photography</i> , Amphoto, Nueva York.
1984	<i>Leaves</i> , Dover, Nueva York.
1986	<i>Andreas Feininger, Photographer</i> , Harry N. Abrams Inc., Nueva York. <i>In a grain of sand</i> , Sierra Club, San Francisco.
1989	<i>Nature in Miniature</i> , Rizzoli, Nueva York.

Andreas Feininger: bibliografía básica

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES (Selección por orden cronológico)

Andreas Feininger: a Retrospective, catálogo de la exposición en el International Center of Photography, Nueva York, introducción de Bhupendra Karia, Nueva York, 1976; ed. alemana: *Andreas Feininger*, catálogo de la exposición en el Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, 9 de enero–22 de febrero de 1981; en la Fotografische Sammlung, Museum Folkwang, Essen, 15 de marzo–15 de abril de 1981; y en la Landesbildstelle Berlin, Berlín, 15 de mayo–30 de junio 1981.

Farbe im Photo: Die Geschichte der Farbfotographie von 1961-1981, catálogo de la exposición en la Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia, 11 de junio–2 de agosto de 1981, edición de la Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia, 1981.

Buchsteiner, Thomas y Letze, Otto (eds.), *Andreas Feininger: Warum ich fotografiere. Schwarzweiss - Fotos 1928-1988*, catálogo de la exposición en el DG Bank Kunstförderung, Francfort del Meno (1997), Verlag Photographie, Schaffhausen, 1997.

Rüdiger-Diruf, Erika (ed.), *Feininger: eine Künstlerfamilie*, catálogo de la exposición en la Städtische Galerie, Karlsruhe, 31 de marzo–3 de junio de 2001, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001.

Buchsteiner, Andreas (ed.), *America Yesterday: Fotografien von Andreas Feininger*, catálogo de la exposición en la Städtische Galerie, Wolfsburg (17 de junio–2 de septiembre de 2001), edición de la Städtische Galerie, Wolfsburg, 2001.

Buchsteiner, Thomas y Letze, Otto (eds.), *Andreas Feininger. That's Photography*, catálogo de la exposición en la Galerie der Stadt Stuttgart, 7 de mayo–1 de agosto de 2004, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.

LIBROS DE REFERENCIA, MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS (Selección)

Center for Creative Photography, University of Arizona (ed.), “Andreas Feininger. Early work”, en *The Archive*, nº 17 (marzo de 1983).

Fricke, Roswitha, *Bauhaus Fotografie*, Edition Marzona, Düsseldorf, 1982.

Gruber, L. Fritz, *Grosse Photographen unseres Jahrhunderts*, Deutsche Buch Gemeinschaft, Berlín, Darmstadt / Viena, 1964.

Irmas, Deborah, “Experiencing the New World, Andreas Feininger, André Kertész”, en Stephanie Barron (ed.), *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, Abrams, Nueva York, 1997, pp. 195-207.

Jeffrey, Ian, *The Photography Book*, Phaidon Press Ltd., Londres, 1997.

Koetzle, Michael (ed.), *Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis Heute*, Droemersch Verlag, Munich, 2002; ed. española: *Diccionario de Fotografía del Siglo XX*, traducción de Pedro Piedras, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

Loengard, John, *Life Photographers: What They Saw*. Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, Boston, Mass., 1998.

Pollack, Peter, *The Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1962.

Rayfield, Stanley, *How Life Gets the Story: Behind the Scenes in Photojournalism*, Nueva York, 1955.

Roh, Franz, *foto-auge. 76 fotos der zeit*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart, 1929 (reimpresión: Stuttgart, 1973).

English texts

ANDREAS FEININGER (1906-1999)

The Fundación Juan March presents the exhibition *Andreas Feininger, 1906-1999*, at the Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma (January 16 – May 3, 2008) and the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (May 23 – September 7, 2008). Comprised of 71 works by the American photographer Andreas Feininger, it is the first retrospective in Spain dedicated to one of the most important figures in 20th-century photography.

Andreas Feininger (Paris, 1906 – New York, 1999) was the oldest child of Lyonel Feininger, the well-known German-American artist. In 1908, the entire Feininger family moved to Berlin and then, in 1919, to Weimar, where Lyonel Feininger – along with Le Corbusier, Walter Gropius, Wassily Kandinsky and Johannes Itten – became a professor at the newly founded Bauhaus.

In the early 1920s, Andreas Feininger studied furniture making at the Bauhaus, where he continued his education as an architect. His father's work and interests, as well as the early teachings of that school – the importance placed on composition, clarity, perspective and proportion – would become steadfast characteristics of the young Feininger's subsequent photographic work. So would an interest in everything related to nature and its representation, which ultimately led to photography becoming his great passion and his profession.

In 1929, his work could already be seen alongside that of El Lissitzky and László Moholy-Nagy in avant-garde publications such as the Franz Roh's celebrated *Photo/Auge*. Feininger was one of the first among a generation of artists who discovered and experimented with photography as an artistic medium in the years following World War I, as can be seen in some of the early images chosen for this exhibition. This photographic experimentation of the 1920s, which he would later abandon, reveals Feininger above all to be an "anatomist" (as Jean-François Chevrier identifies him in the essay published here), heir to Alfred Renger-Patzsch's New Objectivity photography. Feininger would derive much from New Objectivity until finally arriving at what would become his lifelong field of work: the diffuse frontier between artistic photography, photo reportage and photojournalism.

His architecture studies completed, Feininger worked as an architect in Hamburg and, for a brief period, with Le Corbusier in Paris. In 1933, the French authorities canceled his work permit and he left for Stockholm. There he dedicated himself completely to photography and quickly acquired a certain celebrity as a photographer of architecture and the metropolis. With the onset of World War II, his situation (Feininger was still an American citizen) became ever more complicated and in 1939 he emigrated to the United States with his wife, Wysse Hägg.

His European contacts facilitated a contract with the Black Star Agency, one of New York's major photographic agencies. It was a difficult time, during which he combined assignments with strolls through the city, taking portraits of it: buildings, streets, bridges, elevated railways, cemeteries, businesses; the natural beauty of Central Park, the poverty of the Lower East Side, the Manhattan skyline and the grandiosity of the Brooklyn Bridge. New York would always be one of his favorite subjects.

While working at Black Star, Feininger came to know Wilson Hicks, who offered him a job as a freelancer at *Life*, the ground breaking magazine of modern photojournalism. Feininger was one of *Life's* star photographers for a number of years and he became famous for his "double-page" photo spreads. He was an absolutely serious and scrupulous classic photographer who employed self-invented lenses and who concerned himself to the letter with technique and the election of motifs, themes and viewpoints. The exhibition presents a large number of works from that prolific period during which he combined his two great subjects: the portrait of urban life (its beauty more than its conflicts) and his particular "anatomy" of nature, with his amazing close-ups of insects, flowers, shells and rocks, among other things.

In 1945, Hicks suggested that Feininger write about photography. Up until that moment Feininger had published a few articles and books in Germany, such as the one dedicated to Stockholm (1936) as well as his first book on photographic theory and technique, *New Paths in Photography* (1939). Up until his death in 1999, he had published more than 50 books, several of which can be seen in this exhibition, together with some of his cameras, magazines and period documents. In 1998, he donated his archive, equipment and almost all of his negatives to the Center for Creative Photography in Tucson, Arizona.

The exhibition *Andreas Feininger, 1906-1999*, has relied on the help and guidance of Thomas Buchsteiner (Tübingen), one of the preeminent experts on Feininger's work and perhaps the person who has most contributed to its knowledge and international recognition. Without him this exhibition – the first retrospective in Spain dedicated to Andreas Feininger – would not have been possible. In this catalogue – the format of which seeks to evoke the *Life* magazine in the 1940s – we have benefited from the essays of renowned specialists such as Jean-François Chevrier and Juan Manuel Bonet as well as Bob Adelman's 1992 interview with the photographer and Feininger's own "Philosophy of Photography," never before published in Spanish. These texts provide different and enriching approaches to the life, work and figure of this artist. The Fundación Juan March would also like to thank them all for their collaboration on this project.

Madrid, December 2007

A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY

ANDREAS FEININGER

Photography is picture-language, the only language that can be understood anywhere in the world. This makes it precious and unique. However, as the spoken or written word can be used intelligently to communicate knowledge, convey ideas and stimulate the mind, or wasted in empty prattle, so photography can give the viewer something worthwhile to see or make him squander his time on visual blah. Consequently, a photograph's most important quality is its content.

Another outstanding fact is that, in contrast to the printed page, a photograph can be "read" at a glance – and people seem to get more and more restless, impatiently waiting to go on. The language of words – reading – is slow and generally losing its importance

in favor of the language of the image – TV, pictorial advertising and photography. All the more reason to make sure that a photograph is "good," that is, effective.

Unfortunately, most people evaluate the effectiveness of a photograph in accordance with its technical execution. If it is sharp and the colors are natural, it is considered good. Otherwise, it is not. In my opinion, this attitude is like judging the work of a writer by the correctness of its grammar and spelling, because even a technically perfect photograph can be a boring and meaningless picture. Personally, I consider a camera the equivalent to the typewriter of a novelist or journalist – an instrument indispensable in our profession but not to be fussed about. Otherwise, a photographer only too easily becomes the slave of an attitude characterized by the often heard expression, "If only I had a Nikon (or Leica, or Pentax ...), I too, could make great pictures." Which, needless to say, is a delusion.

I hereby don't want to imply that I consider photo-technique unimportant. On the contrary, provided it is used sensibly, it is indispensable to bring out the potential of both subject and picture. So important, in fact, that I just published a book – *The Essence of Photography* – devoted entirely to "photo-grammar and syntax," as I see it. It is the foundation of the present work which I conceived as the other half of a unit.

This time I put emphasis not on technical problems but on thoughts and ideas, on seeing, feeling and thinking. Why did I take this particular photograph? What did I see in this specific subject? What did it bring to my mind? What did I want to say with this picture?

Being self-employed, free to choose the type of my work, interested primarily in the aspects of nature and the creations of man rather than in people, unlike a photo-journalist, I am generally not forced to make snap decisions before releasing the shutter. I usually can take my time – time to study the subject of my contemplated picture from all sides, literally as well as figuratively speaking, including, should this be necessary, its relationship to people and the environment.

Consequently, when I find an interesting subject, I never assume that the first view is also the best. Most likely, provided I have time, further study will reveal other and often preferable possibilities for effective rendition. In this respect, I pay particular attention to the influence of light and shadow, perspective, background and scale. Then I take a series of pictures, all slightly different, from which I later choose the best.

Although any subject can, of course, be photographed either in color or in black-and-white, I have never found a case where this choice was unimportant. If color is the most outstanding visual quality of a subject, a shot in color is most likely to give the best result. If unusually high or low contrast are a subject's most typical characteristics, rendition in black-and-white generally produces better pictures.

Other aspects which I find necessary to consider for the production of good photographs are simplicity of composition, imagination in regard to rendition and filling the available picture space with viewer-important picture detail. Nothing is more likely to dilute the effect of any image than inclusion of pointless background – the result of too much distance between subject and camera or use of a lens the focal length of which was too short for the occasion.

Speaking more generally, my approach to photography is based on seeing activated by subject interest. I believe that nobody can make exciting or thought-provoking pictures unless he is interested in the subject. Personally, I only consider subjects which capture my interest because I found that interest is the spark that stimulates my creativity. Without interest, no matter how important the subject as such, my photographs would turn out no better than average. Interest, of course, is a personal matter. What stimulates me – for example, an orb-spider web bejeweled with dew drops or a sculpture-like piece of broken shell – would probably be considered meaningless by a person interested mainly in people.

Personally, I prefer black-and-white to color. Working in color, I have virtually no control over the appearance of my picture after I release the shutter, while in black-and-white my control over the effect of the image after the film has been exposed is almost limitless.

I never photograph even the most interesting subject unless I consider it photogenic. In this respect, qualities to be considered by me are color, light, contrast, perspective, motion, background and overall tone – the elements of graphic design. Because unless these qualities are well represented, the photograph may be important in regard to content but can never become an artistically satisfying picture.

I deliberately avoid subjects that have been photographed successfully before by other photographers unless I feel I can do even better.

Lastly, I believe that a creative photographer must have the courage to go his own way, no matter how unorthodox and even contrary to present taboos it may be. Myself, I have been called romantic, aloof, gimmicky, a faker, arrogant ... I don't care. Only if I feel free from prejudicial rules can I produce photographs that I can be proud of. My picture-books don't sell in the millions like certain popular novels. They are not intended for everyone. They are for sophisticated people who are unprejudiced enough to enjoy unfamiliar visions and ideas and interested in what I have to say about my work because "we speak the same language."

New York, April 1993

THE LANGUAGE OF THE IMAGE: "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU GET"

THOMAS BUCHSTEINER*

He is listed in every reference book on photography; he is frequently called a pioneer of modern photojournalism, a truly great photographer, a classic figure in the history of photography, a legend in photography. Alongside Ansel Adams, Bill Brandt, Alfred Eisenstaedt, André Kertész and Jacques-Henri Lartigue, Andreas Feininger was counted among the six best photographers in the world in a 1983 BBC interview conducted by Peter Adam.

German painter Georg Baselitz once said he sometimes thinks that the best pictures need no color at all. This might be the simplest explanation of why Feininger's black-and-white, austere, sculpturally linear work not only became famous around the world but has also gone down in the annals of photographic history.

Feininger considered himself a craftsman who regarded his art as the sum of all his talents. The camera, which he often compared to the author's typewriter, was his tool. He used it to combat – stubbornly, almost obsessively – the predominance of ugliness.

Feininger was not a photographic adventurer like Robert Capa, nor an observer like Henri Cartier-Bresson, who preferred to wait for the "decisive moment" – the point when a situation turns almost surreal. He was an explorer who remained true to the old-fashioned postulate of beauty.

It is easy to comprehend his photographic cosmos. Throughout his life, two spheres of motifs fascinated him – "spoke" to him, as he often said. One thematic area was 20th century urban life: its utopias, not its conflicts. The other was natural forms, although Feininger did not wish to merely document them, but was interested in them as geometry, ornamentation and monument.

When one regards his works from these two perspectives, one sometimes has the impression that

Feininger compared big-city tectonics with those of natural elements – that he analyzed both floral structures and urban organisms.

Whether from a great or middle distance, whether a point of view was macro or microscopic, "keep it simple" was his credo. Feininger wanted the composition of his photographs to be as clearly structured as the music of Johann Sebastian Bach. He loved Bach's music more than anything because of its simplicity, which made it pure, serene and powerful. Yet the avant-garde photographers of the 1920's, especially the foremost Bauhaus figures, also influenced him. The formal elements of their work, such as clarity and functionality, which result from the photographic rules of perspective, contrast, gray tones, sharpness and blur, affected Feininger's methods of work and perception. Moreover, it is possible to see the close compositional relationship to the work of his father, a painter.

Feininger spent sixty years of his long, full life exploring the technical and artistic possibilities and limits of photography. This exploration led him to master his craft and he became a pioneer, a master teacher, a role model, an expert among experts.

Andreas Bernhard Lyonel Feininger was the eldest of three sons born to the renowned painter Lyonel Feininger and his wife, Julia Lilienfeldt. He was born on December 27, 1906, in Paris, but was an American citizen, as the Feininger family had emigrated to the U.S. in the mid-19th century.

In 1908, the Feingers moved to Germany, to Zehlendorf, then a suburb of Berlin, where Andreas also went to school until the family moved to Weimar in 1919. Walter Gropius, the director of the newly founded Bauhaus School, had asked Feininger senior, a master of composition, to head up the print workshop there. In Weimar, Andreas discovered an affinity for nature; his visual curiosity was awakened during his walks in the area around Weimar and in the mountains of Thuringia. However, he also discovered his love of freedom and a deep dislike for compulsion, military discipline and authority, which eventually forced the sixteen-year-old to leave secondary school in 1922. He registered as a student at the Bauhaus, and after absorbing a good amount of Bauhaus philosophy, finished the obligatory period of study. Andreas actually wanted to go on to study one of the natural sciences, but was unable to do so because he had not completed secondary school. Instead he decided to study cabinetmaking at the Bauhaus. The young man liked working with wood; he liked the large, bright, alluring smell of the workshops, and he liked Marcel Breuer, who also worked in the cabinetmaking workshop. In short, he loved his work. On April 4, 1925, he received his journeyman's certificate. However, he did not want to become a cabinetmaker and instead chose to study architecture at the school in Weimar. When the Bauhaus, including Feininger's father, moved from Weimar to Dessau in 1926, he registered at the architectural school in Zerst, a small city near Dessau. He lived in his parents' home, a two-family house in Dessau, which they shared with artist László Moholy-Nagy, who was also an instructor at the Bauhaus.

Feininger had previously tried to take pictures with his mother's camera, a 4.5 x 6-cm Voigtlander with glass plates. But it was in Dessau that his initially mild interest in photography was truly awakened. It was not photography itself that excited him but the chance to have pictures of things that he valued: natural objects, architectural structures and perspectives, urban landscapes and portraits of people who meant something to him. This selection of themes did not alter much throughout his life; he just constantly sought to improve the pictures.

Because he was so disappointed by his first photographs – images of black crows on a snow-covered field – Feininger registered for Walter Peterhans' photography class at the Bauhaus. Feininger hoped for much from the learned mathematician, philosopher, art historian and master photographer. However, Peterhans' eye and his methods (which, as became evident in many debates, resembled those of his neigh-

bor, Moholy-Nagy) were too lofty, too intellectual, too abstract and too mystical for Feininger. He realized that he would have to find his own way.

Feininger set up his first darkroom in 1927, in the cellar of his parents' house. His first show was actually a group exhibition, the legendary *Film + Foto*, organized by the Deutscher Werkbund in Stuttgart in 1929. It was a show that brought together all of the various movements in international photography at the time. Feininger was highly gifted, and his talent was quickly discovered. He was ambitious and patient, took care in selecting his motifs, and was extremely focused and meticulous in the darkroom. Sometime in 1929, while developing one of his glass plates, he realized that he had pressed the wrong light switch for a fraction of a second. He noticed that the plate turned black and the contours of the negative changed, and thus accidentally discovered what was later termed solarization. That same year in Paris, Man Ray made his first solarizations, and the discovery was ascribed to him. In fact, however, they were probably the work of photographer Lee Miller, who was Man Ray's companion at the time.

In 1929, Feininger worked on diverse photographic experiments. One of these involved a type of photograph called a photogram, where small objects are photographed without a camera, using direct lighting and light-sensitive paper. Kurt Schrad had already discovered this artistic medium during the period 1916-18. Feininger also worked with the bas-relief, gelatin reticulation and the negative print. He combined these processes to achieve amazing results, but he also learned from his mistakes, thus expanding his basic knowledge of photography.

In order to continue his experiments, Feininger built himself an enlarger out of wood, partly owing to lack of money, but also because there was a very limited choice of photographic equipment on the market. With his new enlarger, he was able to regulate the exposure in a highly individual way. He also developed a swivel mechanism to help him alter perspectives and correct distortions. This invention, later manufactured in 1935 by the German company Liesegang, greatly enhanced the quality of Feininger's architectural pictures.

In 1929, after four years of intense work, Feininger finished his architectural studies with a *summa cum laude* degree. He was now an architect, but Germany was suffering from the worldwide economic depression and unemployment. Moreover, as an American citizen and a Jew, Feininger's future did not look rosy, starting out as he did at the same time that National Socialism was on the rise. He worked for a short time in an architect's office in Dessau but then went to Hamburg in 1930, where he first worked as an architect and later as a decorator for Karstadt, a department store chain. He also earned a small income through the Dephot Agency in Berlin, which sold his photographs to magazines. His father, who at the time was an artist-in-residence in Halle, managed to get him a two-week-long photo assignment. Feininger was asked to photograph a few paintings and sculptures in the Staatliche Galerie Moritzburg. His results were amazing, because he took black-and-white pictures with color filters and thus achieved very unusual contrasts. In Halle he happened to meet Dr. Heering, who later became a publisher and a few years afterward encouraged Feininger to share his knowledge of photography in print.

During his time in Hamburg, Feininger became acquainted with photographer Herbert List and his circle of friends, with whom he had many exciting conversations and debates. By 1931, however, there were no more work opportunities for Feininger in Germany. He now had a great deal of time and some money, so he took his beloved Opel racing car and, using his Leica as a mechanical notebook, drove thousands of kilometers through Europe, taking photographs. Yet because he could no longer get permission to work in Germany, he knew he would eventually have to emigrate. His father's friend and director of the Bauhaus,

Walter Gropius, helped him get a job with the well-known architect Le Corbusier in Paris. On September 30, 1932, the Dessau city council, dominated by National Socialists, dissolved the Bauhaus. Feininger's parents moved to Berlin in 1933, but ultimately went to New York in 1937. It was difficult for Andreas to survive in Paris. He liked the city, his work, and his little apartment on the Rue Campagne Première on the left bank of the Seine. It had previously been an artist's studio, just like one in a Guy de Maupassant novel. It was a large space with good light and almost five-meter-high ceilings, but there were also numerous bugs in the small neighboring bedroom. He took many pictures in Paris with his Leica, developing the film at night. Unfortunately, most of the negatives were later lost. During the nine months that they worked together, Le Corbusier may have schooled Feininger's eye for perspective, clear form and proportion. However, Le Corbusier was not allowed to officially employ foreigners, and Feininger had no chance of obtaining a work permit. So he gladly accepted the invitation of his girlfriend at the time, a Swedish woman named Gertrud (Wysse) Hägg, to accompany her to Stockholm in July 1933, so that he could pursue his career as an architect.

But times were bad in Sweden, too. Employment opportunities were rare, especially for architects, and the few available jobs were given to Swedish citizens. Chancing to become acquainted with Sven Wallander, one of the best-known architects of the time, Feininger was asked for his opinion on some photographs of Wallander's buildings. He praised the architecture but criticized the quality of the photographs, especially the distorted perspectives.

Of course he could do it better, and within just a few years, Wallander's recommendations and connections helped Feininger become one of the most sought-after architectural photographers in Sweden. Becoming self-employed was a wonderful stroke of fortune for an uncompromising character like Feininger, who loved freedom and self-determination and disliked authority. He was happy, for he had managed to combine his profession – architecture – with his great passion, photography.

On August 30, 1933, Feininger married Wysse, whom he knew from the Bauhaus days; he remained with her for sixty-six years, until his death. Their only son, Tomas, was born on September 21, 1935. They felt at home and comfortable in Stockholm. Feininger had plenty of work, as he was also increasingly busy with industrial photography. In his free time he liked to take his Rolleiflex and wander around the harbor and through the streets of Stockholm, his "Venice of the North," his "most beautiful," his eternal favorite city. In order to be able to take long-distance pictures, he built himself a telecamera with a 28-inch lens, which he had bought years before at a flea market in Paris. Two wooden boxes holding 6.5 x 9-cm plates could be pushed into each other for focussing. With this unique, self-built camera, he was able to photograph the most beautiful and characteristic views of Stockholm, with its infinitely large bodies of water. One of the first of these photographs, a picture of two church spires in front of Stockholm's skyline, was sold in the 1970s for one thousand US dollars to the large collection at the George Eastman House in Rochester, New York. In Stockholm Feininger once again began to experiment with different techniques, such as solarization, the bas-relief, gelatin reticulation, the photogram and their various combinations. Yet the political climate around him grew worse, and when the Soviet army marched into Finland in the fall of 1939, the Swedish government, afraid of spies, immediately forbade foreigners to use cars or cameras. Once again Feininger lost the ability to earn a living. He decided to take his family to America, to start life all over again for a third time.

On December 16, 1939, the Norwegian steamer *Oslofjord* docked in Brooklyn with the Feingers on board. It would be sunk on its next trip by a German submarine. Feininger recalled that day as one of the

rare, sunny, warm, unforgettable days of December, when the thermometer climbed to 16° C and the sky was a clear blue. That had to be a good omen for Feininger. Although he was an American citizen, he spoke no English. Except for his Liesegang enlarger, which was not available in the U.S. at the time, his equipment was outdated, especially by American standards. He urgently needed work, since his savings were almost gone. He was lucky. During his Berlin days, he had had a fleeting acquaintance with Kurt Safranski and Ernest Mayer, owners of the *Black Star Picture Agency*. They hired him as an all-around photographer for a guaranteed twenty dollars a week. If his pictures were sold to other newspapers or magazines, he would earn more. Feininger had a one-year contract and had to be on call twenty-four hours a day. He had to photograph anything that might be interesting: accidents, fashion shows, homeless people, film stars, automobile shows, fires, artists in their studios or political gatherings. It was rigorous work, a sink-or-swim situation, but also a chance to gather experience and learn a great deal. When the year was up there was nothing he had not photographed, and he had done it well. Despite all the activity, he managed to find time to wander through the city and photograph everything that caught his attention: skyscrapers, the Empire State Building, fire escapes, water towers, bridges, docks, cemeteries; the Jewish, Italian, Greek, and other ethnic shops with their foreign-looking wares and advertising; the chaotic noontime traffic; the poverty of the Lower East Side; and the beauty of Central Park, with its people of all nationalities, its atmospheric density and wide skies. New York in the 1940s formed the basis for a sequence of photographs, which, like an Expressionist painting of a metropolis, like the symphony of a city, displays the entrails and skin of this urban organism. The series is a photographic narrative that has influenced our image of New York for over sixty years, and it made Feininger famous. He isolates details and celebrates broad perspectives, as the writer John Dos Passos did in his trilogy *Manhattan Transfer*, but with a technique of visual editing that is more effective and that, to this day, continues to shape a unique image of 20th century New York in our minds. The predominantly vertical lines of the buildings challenged Feininger's eye for architecture, forcing him early on to improve his self-made telecamera by adding an objective lens with a forty-inch focal length, which he mounted on a 4 x 5-inch camera for picture cards. With this equipment he was able to achieve unusual spatial depth, outstanding resolution and excellent pictures.

As a *Black Star* photographer Feininger met Wilson Hicks, who was photography editor and assistant editor-in-chief of *Life Magazine*. The two liked each other, and Hicks valued Feininger's photographic eye. When Feininger refused to extend his *Black Star* contract, despite a heated discussion and the offer of a five-dollar-per-week raise, Hicks asked him to work as a freelance photographer for *Life*. His weekly income was much higher and the work more pleasant. *Life* was the leading photojournalism magazine, and Feininger had the opportunity to earn more, depending on how many of his pictures were published. When World War II broke out, Feininger volunteered but was classified as unfit for combat and assigned to the Office of War Information. He was given the job of photographing America's weapons industry, in order to show the world what was being done on the home front to win the war. Feininger spent months traveling around America, taking pictures of every object produced by this gigantic industry: airplanes, helicopters, Jeeps, bombs, cannons – everything down to the tiniest replacement parts for guns.

After two years as a freelancer at *Life*, Feininger's greatest wish was fulfilled: he was hired as an editorial photographer on January 1, 1943, and remained in this position for almost two decades, until 1962.

For Feininger, working for *Life* was a great challenge, but also pure joy. In those days this great magazine was the pioneer of modern photojournalism, featuring the world's best photography, and its reputation

opened doors for its reporters. Every young photographer dreamed of working there, not just because the latest equipment was plentiful, but also because there was a laboratory with specially trained experts who were able to get the most out of every negative, every print. For Feininger, with his strong desire for freedom and independence, these were ideal working conditions. Photography editor Wilson Hicks always had an open ear for his story ideas. Feininger was able to take his time with his stories, because the work of the photographer in general was respected and the creativity that went into a good picture was honored. Photographers were considered artists, who were only able to give their best and follow their visions when they were allowed as much free rein as possible. Only one thing was indispensable: every assignment was expected to produce usable photographs of the highest originality, imagination and artistic expression.

In this motivating, creative atmosphere Feininger produced 346 stories, all of which ran to several pages, with so many pictures on double pages that he was known in the photography department as "double-page Feininger." Yet this productivity had its price, especially for the assistants. Patience, understanding, strength and endurance were necessary qualities, as Feininger's son, Tomas, now in his seventies, painfully recalls. At the beginning of the 1950s, Tomas sometimes had to drag the heavy cameras and tripods to the roofs of New York skyscrapers. When he suggested to his father that they first go up without all the equipment, in order to see if the sun was shining and if the light and angles were good, he always received the same, uncomprehending answer: Didn't he realize that right now, at that very moment, the light and the view might be perfect?

During the years he worked for *Life*, Feininger traveled to every state in the U.S. except Alaska and Hawaii, as well as to Canada and Mexico. Three times he drove from the Atlantic coast to the Pacific, taking a different route every time and, of course, the camera always accompanied him.

Wilson Hicks not only admired Feininger's qualities as a photographer. In the summer of 1945, he asked him if he could imagine writing a book on photography. Up to that point, Feininger had published a few magazine articles in Germany, the short book *Vergrößern leicht gemacht* with Dr. Heering in 1935, *Fotografische Gestaltung* in 1937, and *New Paths in Photography*, which was published in the U.S. in 1939. Feininger eagerly took up Hicks's idea, and Hicks released him at full salary from other assignments during the summer of 1945. Feininger went to Montauk, Long Island, and there, on a balcony with a view of the ocean, he wrote *Feininger on Photography*, a book that explores photography from both the technical and the artistic side. At the time it quickly became something akin to the "Bible" of photography. Working on the book excited Feininger, so that in the ensuing years he spent more time working on publications, which were either splendid volumes of photographs or books featuring extensive explanations of photographic techniques and technology. By 1999, he had published more than fifty books, which were widely distributed and translated into fourteen languages. Thirty-two books appeared in America alone, and of course, the now-famous Feininger was invited by Edward Steichen to take part in the legendary exhibition *The Family of Man*, which opened in 1955 at the Museum of Modern Art in New York. The show later traveled all over the world and was seen by millions of visitors.

Dissatisfied with developments in photographic technology, either because they did not serve his purposes or because industrial production was too slow, Feininger constantly experimented with the equipment available to him. Thus he developed an even better telephoto lens and several cameras, which allowed him to photograph objects as if they were under a microscope. As his own work – ranging from experiments with photographic technology to publishing volumes of photographs and accounts of his experiences – be-

came ever more enjoyable it also became increasingly time-consuming. As a result he decided in 1962 to stop working for *Life*.

Most certainly one of the main reasons for his decision was that his friend, Wilson Hicks, had left the post of chief photography editor a couple of years earlier. In addition, the employment of photographers, their importance for the magazine, and the general working atmosphere increasingly was being determined by the need to conform to the growing demands of cost efficiency, so that the picture spreads were shorter. Now that he was independent, however, Feininger was able to work as he pleased and to concentrate exclusively on his books and photography. He was also able to travel widely, and he went to Europe, among other places, where he took more photographs for his books.

Both New York University and the International Center of Photography (ICP) in New York asked him to teach photography in the winter of 1972. Aside from his books, these would be the only two attempts Feininger would make to share his extensive knowledge. However, he found it difficult to communicate with his students on a creative level. He sensed that the younger generation had another approach, a different attitude toward photography. He could not for example, find any merit in a photo of an empty bench in a park, and the students were, for the most part, unable to sufficiently explain their work and get their ideas across to him. He began to work more in his studio and photographed small details of nature, which were set up so that they took on monumental size and sculptural qualities. This was a way of dealing with an object that had always been alien to a man previously interested in documenting his subjects in the manner of the explorer. But here, too, his postulate of beauty could be recognized, even when "keep it simple" only referred to the composition of the picture.

Feininger was involved in photography throughout his life. Even a few days before his death, he could be found sitting in his home on the fifteenth floor of a skyscraper on 22nd Street, close to the Flat Iron Building (which, for many photographers, was the best motif in New York), writing on his typewriter, the Hermes Baby, which had accompanied him for decades and always lay upon his knees, with a towel underneath it, so that his trousers would not get "shiny." He had already donated his cameras and most of his negatives in 1988 to the Center for Creative Photography in Tucson.

Andreas Feininger died on February 18, 1999, in New York.

1. *From Andreas Feininger: *That's Photography* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), edited by Thomas Buchsteiner and Otto Letze with texts by T. Buchsteiner and Andreas Feininger.

ANDREAS FEININGER, PHOTOGRAPHER-ANATOMIST

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

Andreas Feininger is the archetypal representative of a photogenic culture and of the grand still image, a format contested by the inventors of the modern documentary style – photographers such as Walker Evans and Cartier-Bresson – who had distanced themselves from the early self-proclaimed masters of straight photography (Stieglitz, Strand). Evans, for example, detested the opportunistic grandiloquence of Margaret Bourke-White, the star photographer of *Life* (the large-format illustrated American magazine created in 1929), with whom Feininger claimed to be very close. But the *performance* of the beautiful, grand image is not just an ingredient of Hollywood aesthetics served up by the media; it also corresponds to the public's trust of photographs that hold up a (flattering) mirror to the world, and has always been a recourse for lesser-known artists.

In the case of Andreas Feininger, European experimental photography was transformed into *creative photography*. Son of the painter Lyonel Feininger (who taught in the Bauhaus), Andreas was trained in Germany and – after being obliged to go into exile – worked for many years in Sweden (between 1933 and 1939). But a critical part of his career was spent in the United States, where he worked for *Life* from 1943 to 1962. He was one of those photographers who prioritized illustration in order to reconcile books and newspapers, fine arts and the media. In his view, photographic reportage partook of visual information at the service of illustration. But, beyond current events and history, nature was the realm of investigation to which he always laid claim. He viewed it simultaneously as an inexhaustible repertoire of forms to interpret as well as a model of artistic expression. *Actualité* is, in fact, an ambiguous notion. In the journalistic sense of the term, it refers to the events or actions that are chronicled. However, Feininger mainly was interested in the present and in the presence of the recorded visual fact and its dual optical and chemical nature. This type of actuality is part of the realm of photography itself, and is thus distinguished from pictorial fiction. At the same time, he believed that the camera operator's interpretation of the actual subject, as well as the manufacturing process of the image derived from that recording, turned photography into a *graphic art*.

In 1939, Feininger published *New Paths in Photography*, the title of which immediately brings to mind the investigations undertaken tens years earlier – in a broad manner – within German photography.¹ The first half of the text is called "Creative elements in photography," and in it he writes:

The operator of the camera brings into play his idea of how to create an image, whether this happens consciously or not. The graphic art of photography becomes creative the same instant a familiar subject is attacked with the intention to give it a stronger expression and meaning, to intensify it through the means at the disposal of photography, such as a conscious translation of colors into a black-and-white effect.

The second half of the text, called "Technique of graphic improvement," begins with the statement: "The first step toward creative photography is to emphasize the graphic qualities," followed by the clarification: "This applies to both representative and abstract photography."

The illustrated part of the book includes 47 plates. The first is a vertical shot of a nude woman seen from behind – at a three-quarter angle – and photographed from below before a vast empty sky. The model is holding her hands behind her head to show the shape of her right breast as the elongation of the long curve of the waist, hips and buttocks. A caption stresses the exemplary value of the exercise: "Clearness in line and form, with strong black-and-white contrast, is the first condition for graphic presentation." Feininger thus founded the practice of creative photography on the photogenic quality of the (female) nude as an academic model. The rest of the caption expounds upon the matrix of this graphic approach to recording: "The number of possible variations under these conditions may be seen from Plates 9, 15, 16, 31 and 39, which were all made from the same negative as Plate 1." The first of these variations, plate 9, is a "photographic sketch" obtained by superimposing the positive over the negative, thus reducing the image source to a linear outline. This preferencing of outline over modeling produced by the contrast of light and shadow is related to the classical – even neoclassical – idea of drawing. Here, Feininger is the spokesman of an *academic modernism* that relates the creative use of photography to the practice of drawing from models (or "academies"). Experimentation does not run counter to the "trade" learned by studying as long as this experimentation refers to both nature and the principles and processes of art. Experimentation is valid due to

the graphic effects it produces within a defined realm of possibilities.

The introduction to *New Paths in Photography* distinguishes between five procedures or "methods" for producing images: *direct projection*, *negative prints*, *negative-on-diapositive*, *granulation* and *solarization*. Granulation transforms and unifies the surface, producing a reticulated effect. The caption under plate 11 reads: "Fusion of all the picture elements by common handling of the planes effectively increases the dematerializing impression produced by a negative representation." Several times throughout the book, Feininger underscores the dematerializing effect produced by the negative, combined at times with the fusion of forms on a reticulated surface. The last plate (no. 47) is a study of a nude (like the first one) with a reticulated effect, and it is accompanied by the following comment: "A fusion of all forms through a uniform treatment of surfaces translates actuality and objectivity into graphic and artistic forms." This formula heralds the dogma of a modernism that simultaneously affirms the actuality of the recorded image – contrary to pictorial fiction – as well as its transformation into an autonomous form of art.

Even though he did not attend Moholy-Nagy's courses at the Bauhaus, and later even criticized his ideas, Feininger popularized the principles of New Vision. In 1945, Moholy-Nagy distinguished between "eight varieties of photographic vision," which correspond to the "specific capacities" of the medium, ranging from the "abstract seeing" of the photogram – "direct records of forms produced by light" – to "distorted seeing": the "optical jokes" and "mechanical and chemical manipulation of the negative after exposure" by reticulation and solarization. Reportage is not overlooked rather it is mentioned as an example of the second type of seeing, which he called "exact." However, in its diversity, the photographic vision exceeds both description and its photogenic quality; it is a "means of expression" based on the "properties of the photosensitive emulsion."²

Feininger subscribed to this definition, which he also applied in his photo stories. Yet he dismissed photomontage, which played an important if not central role in the New Vision of the 1920's. His taste for graphic clarity ("clearness in line and form") situates him closer to New Objectivity, which he adapted to the dramatic standards of the mass-circulated illustrated press. While Moholy-Nagy strove to translate the cinematic quality of modern life, Feininger preferred static compositions and the prototypical image; he sought a permanence and stability in visual complexity and abundance, which he associated with nature's productions. Beyond a construction analogous to the multiplicity of sensations and movement of light, he sought an image that united, condensed and synthesized, one that could be extended over an entire page, even a two-page spread. For him, a photographic image could be autonomous, even when it was produced for a magazine, yet this autonomy depended primarily on the treatment of the surface, according to the model or formula of the reticulated plane. He had to abandon this experimental register when addressing the readers of mass-circulated illustrated magazines: he replaced *vision* with *view* (in the sense of *veduta*), but found in the description an equivalent to the autonomous surface; from then on the photographic surface was expressed by the expansion of the image on the page.

Thanks to this broad vision, his images of New York, published in *The Face of New York* (1954), have contributed to a stylized typology of the American Großstadt (metropolis). They are "icons" and pictorial citations in the guise of documents. Thus, the view bearing the caption *Passengers Debarking from the Staten Island Ferry at the Battery* irresistibly brings to mind Stieglitz's *Steerage* (1907); Berenice Abbott is omnipresent. Feininger had studied architecture but refused to practice it, and he seemed to view the huge city as the immense construction site of an anonymous work that he did not build, that no one had built. As always, he favored the archetypal view and the technical

performance, and his assemblage of skyscrapers offers a kind of synthesis. In Oslo in the 1930's, Feininger, fascinated by the huge boats moored at the entrance to the city, manufactured a camera to eliminate the optical distortions produced by the intrusion and contrast of the scale of the colossal object (the ship) in the urban landscape. For him, New York was also a port city that one had to reach by sea, even though "to many New Yorkers," according to a caption in *The Face of New York*, "today the port means nothing."³ The risen city, crisscrossed by canyon-like streets, was the ideal site of a *dynamic compression* of the visual elements, of which he systematically sought the translation in the language of the composition by integrating moderate effects of interference. Feininger tirelessly exploited the "lump of sugar" effect that Fitzgerald talked about in *The Great Gatsby*, referring to overcrowded buildings. The montage of images reflects a canny play of alternations and measured contrasts between empty and full, distance and proximity, and in the best of them Feininger characteristically creates order out of the urban jumble.

For this book, Feininger felt obliged to hit the streets, and devoted four out of the more than 170 (unnumbered) pages to picturesque multicultural thresholds and shop windows. Elsewhere, the human presence, whether squeezed into compact crowds or elegantly dispersed in parks, at the foot of buildings or in the lobby of Penn Station, is kept at a distance. The population forms part of the urban decor. Feininger often expressed his preference for solitude and his revulsion at communal life, or any manner of collective work. To him, crowds are an epic component in the best of cases. He manifestly felt no affinity with the Baudelairian *flâneur* who soaked up the energy of the crowd. His idea of illustration, applied to modern life, implied a distant observer.

The reason behind his stance is explained in the prologue to *The Face of New York*, where he explains that the most "interesting" architectural or urban motif is nothing if it is not dealt with from the appropriate distance, and at a distance.

For example, seen from almost anywhere along Fifth Avenue (where it is located), the Empire State Building, the tallest structure in the world, for reasons of perspective, appears lower than most of the actually much smaller skyscrapers that happen to be closer to the observer. No photograph taken from any such viewpoint, of course, gives a true impression of this spectacular building, which can only be fully appreciated when seen from a distance. Similarly, only when seen from an adequate distance does New York's magnificent skyline appear at its monumental best. The closer the viewpoint, the more do relatively low but nearby buildings hide the taller but more distant structures that line the backbone of Manhattan, the less does one see of the skyline, and the less interesting do the photographs appear. To counteract these deceptive effects of 'perspective', the author, whenever possible, took his pictures from a distance with the aid of telephoto lens.

This is followed by a lengthy explanation of the merits of the telephoto lens that produces no optical distortions, as is commonly thought, but rather, on the contrary, allows one to draw visually closer to a motif while avoiding distortions in the perspective. Here we see how a technical argument is coupled with a preconception of distance that then avails itself of an iconographic choice and a self-assured position.

To Feininger, any landscape, any setting – New York for example – can be deconstructed into *characteristic* motifs and views that refer to the *viewpoint* of a distant observer. His model is anatomical, inasmuch as since the Renaissance anatomy has been the impassive, descriptive and analytical science applied in order to understand the workings of the human body and that has resulted in the definition of a new pictorial naturalism. New York, he says, has a "backbone"

that determines its horizon line, its skyline. He does away with the psychology. He dreams of a functional art modeled on the mechanisms of nature. He claims to be an anatomist of forms (either living or constructed), freed from any superfluous concerns.

In 1956, he published his most important book, *The Anatomy of Nature*, whose subtitle reveals an ambitious agenda: *How function shapes the form and design of animate and inanimate structures throughout the universe*. In the prologue, he writes:

As long as I can remember I have been interested in the form of rocks and plants and animals. I have studied them, not with the eye of the artist, but with the eye of the architect and engineer who is primarily attracted by structure, construction and function. A great number of picture books have been compiled to show people that nature is beautiful. But the type of beauty stressed in those books is, in my opinion, the superficial kind of beauty of form evaluated solely as ornament without consideration of function and purpose. Nature is never beautiful in this sense. If things in nature are beautiful, their beauty is not superficial but the resultant form of definite purpose. In the main, nature is practical – much more so than man. Its forms are functional forms derived from necessity. And precisely because in the best sense of the word they are functional, these forms are beautiful.⁴

To the author of these lines, the greatest model of functional beauty is the spider web. The fantastical appearance of the spider itself is a fantasy of nature, but the extraordinary diversity of natural forms emerges from a single functional principle: "a simple universal plan."

The experiments of New Vision photographers in the 1920's upended the precepts of 19th-century naturalistic description. Yet the functionalism that Feininger espoused was actually a neo-naturalism aimed at a new alliance between art and the study of nature in a world governed by technique. It was a return to the architectural order that strove to visualize the formative processes common to natural production and human creation by comparing the implicit and explicit structures of all types of form: natural and artistic, organic and mechanical.

In 1867, Émile Zola wrote about Manet: "I see him as a painter analyst. All problems were called into question; science wanted to have solid foundations and from there it turned to the precise observation of facts. And this movement did not only take place within science; all knowledge, all human works tend to seek steadfast and definitive principles within nature."⁵ In the 20th century, the idea of updating those "steadfast and definitive principles" through photographic study was taken up again with a vengeance. Feininger was heir and propagandist to the American culture of this dogma, as it was redefined in Germany in the late 1920's. In 1928, Karl Nierendorf, who penned the preface to Karl Blossfeldt's book *Urformen der Kunst* (published in English as *Art Forms in Nature*) saw in natural forms the action of "some fixed and eternal force," a "constant repetition of a flow of events." These events, he claimed, could vary according to the climatic or geographical conditions, but the "basic pattern" remained the same. The "timelessness of a blade of grass" is "a symbol of the eternal laws of life."⁶

Feininger's functionalism dovetails with his training as an architect and engineer. In Germany more than anywhere else, photographers in the 1920's rediscovered the beauty of nature according to constructive geometry. In exchange, they demonstrated that these models had been found in nature. The spectacle of nature was not – or was not merely – the consolation of man when confronted with the ugliness of industrialization, rather it was the legitimization of artistic and technical creations. Observing nature could be compared to viewing and analyzing mechanical perfection. In the United States, Paul Strand photographed plants as if they were machines, given that mechanical con-

structions were regarded as the equivalents of *organic productions*. The photographers studied living bodies, natural objects and mechanical productions with the same attention to detail. They sought the structure in the details; they sought the expression of an inner construction in the form. Under the gaze of the lens, like an omniscient eye – "God the Machine," wrote Strand in 1922 – everything was subject and structure in a sweeping consensus of nature and technique. The New Objectivity of the 1920's magnified the *natural object* – and perhaps celebrated its apotheosis, in the strict sense of the word – by identifying it with a living anatomy whose internal construction and function could be visualized through appearances.

The Anatomy of Nature is the manifesto of New Objectivity revised by Feininger. His allusion to the title of a book by Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (The World is Beautiful), is telling. With the 1928 publication of this album of 100 photographs, Renger-Patzsch spearheaded the photographic branch of New Objectivity. The preface, written by a prominent critic, Carl Georg Heise, contributed to the book's reputation. Within the context of the social conflicts and political debates of the 1920's, the title chosen by the editor – Renger-Patzsch had proposed the more sober and exact *Die Dinge* (Things) – was a true provocation to which Marxist critics such as Walter Benjamin responded incessantly, which in turn bolstered the importance of the book and created an enduring legend.

Very few books of photography aspire to define an age. They should be acts of cultural rupture or reconciliation. In 1928, *Die Welt ist schön* touched upon both. The manifesto of a photographic aesthetic that breaks with pictorialism, it also marked the alliance – hoped for and well in progress as of the early years of the decade – between nature and technology. It also associated the modern celebration of technique with the worship of Nature anchored in German culture since Romanticism. In April 1933, images by Renger-Patzsch were presented with *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) canvases in an exhibition on "New German Romanticism."

To Renger-Patzsch, however, the photogenic quality of the *things* isolated by the lens – regardless of whether they are the product of nature or technique – were not of the same pictorial or picturesque quality. The rejection of the picturesque was, in fact, one of the most noteworthy aspects of art in the 1920's, the product of Cézannian Cubism. New Objectivity is, in this sense, the heir to a distinction that had been made some time earlier between technical study and aesthetic appropriation in architectural photography. Heise began his preface by recalling the debates underway on ugliness in art and the criterion of objectivity as opposed to beauty. In reality, he says, "the cults of ugliness and functionality" are "a revolution in aesthetic perception, an attempt at the creation of the new concept of beauty."⁷ To escape from picturesque and sentimental conventions, New Objectivity photographers aimed to describe more than evoke, to show the things themselves (in isolation) rather than their use value or arrangement in a decorative display. When he worked on *The Anatomy of Nature*, Feininger had been employing these ideas for some time. In 1929, six of his images were included in the immense Stuttgart exhibition *Film und Foto*. Thirty years later, one could not help but notice the close association between ugliness and functionality in the American industrial setting. But photography lies: it transfigures the destruction of the landscapes by dramatizing it. Nature, protected from human activity, is the only place where function generates beauty without needing any dramatic effects.

Heise, who divided his preface into different sections, began with a discussion of plants and "the strange beauty of organic growth." He compared the center stalk of an agave plant with a modern building after defining it as "a fragment of natural growth." In the United States in 1929, similar ideas appeared in an essay on Paul Strand. The author, Harold Clurman, stressed:

The familiar objects reflected here – rocks, trees, plants, machines – appear to exist in splendid isolation. They are separate with a grave and awful completeness. They do not come toward us to speak in any voice but their own, they do not permit us to approach them with any sentimental concern, any benign interpretation.⁸

Yet “these photographs are not cold”; a “sensuous sympathy” is implied by the preconception of impersonality:

The prickly, shimmering and sometimes steely exquisiteness of his weeds, spider webs and plants are all phases of this impersonality. And the fleshiness of some of his trees, their richly tempered tactile values are the controlled expression of a deeply sensuous temperament.

This model of natural growth can be found in Feininger with a similar iconography yet without the sensual severity of Strand, forbidden by the standards of illustration aimed at a general audience.

Nierendorf’s declarations about Blossfeldt, – like Heise’s claims about Renger-Patzsch – reveal ideological leanings whose effects are nuanced in Feininger. Not only should the continuity and unity of the world appear in the photographic instant and fragment; so should the permanence of the laws of natural creation. This means sacrificing the singular and individual in favor of the general and universal. Heise stressed that Renger-Patzsch was not a portrait photographer, a claim that can also be applied to Feininger. He added, “to Renger-Patzsch, human beings are like animals. He searches for that which is typical of the species. A little Somali girl her head as bare a billiard ball, shows the face of a child formed more by the forces of nature than by the human mind.”⁹ The photographer’s attitude resembles that of a botanist who isolates the characteristic fragment of a plant and “underlines the essential elements” without including the unique secondary features.

As for the question of applying to anthropology a naturalistic method, Feininger preferred to abstain. He did not follow the dubious model of a physical anthropology linked to racial criteria (to such an extent that no people are included in the repertoire of *The Anatomy of Nature*). Likewise, we can give him credit for his attention to the phenomena that allowed him to avoid the industrialist aestheticism and heavy religious symbolism of *Die Welt ist schön*. His inventory is a mixture of sobriety and enthusiasm. *The Anatomy of Nature* celebrates the bounty of nature in a minuscule world and on a universal scale (evoked in the first four images of the book, taken from scientific archives). Yet his stance is ambiguous. He admits and claims that the mechanistic model of nature cannot be upheld; he rejects, without saying so, a technical imagination infused with the spiritualism of a Renger-Patzsch. Yet he discards or freezes the “element of time,” as Walker Evans said.¹⁰ He removes the human presence, thus taking on the anthropocentric stance of the distant observer. For him, the imagination lies exclusively in observable things. Observation can be supported and stimulated by an optical prosthetic device that gives access to the invisible. However, his preconception of descriptive, graphic clarity, which he identifies with an adjustment of sight, prevents him from capturing the enigma of a different clarity; one more diffuse and less controllable, prompted by the experience of vision.

1. *New Paths in Photography* (Boston: American Photographic Publishing Co., 1949). In 1928, a small exhibition in the Kunstverein Jena brought together works by Erfurt, Moholy-Nagy, Peterhans, Renger-Patzsch, Umbo and others for the first time under the title *Neue Wege der Photographie* – that is, *New Paths in Photography*. The citations in the following pages of this essay are taken from this volume.

2. “From Pigment to Light,” *Telehor* 1, no. 2 (Brno), 1936; reprinted in Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print. Writings from 1816 to the present* (New York: Simon & Schuster, 1981).

3. The essays and captions in *The Face of New York* were written by city historian Susan Elizabeth Lyman, who was then a curator at the Museum of the City of New York. The historical documents reproduced in the book, which accompany Feininger’s images, come from this museum.

4. *The Anatomy of Nature* (New York: Crown Publishers, 1956), p. VIII.

5. “Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet,” *L’Artiste: Revue du XIX^e siècle* (January 1, 1867), in Émile Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, ed. Jean-Paul Bouillon (Paris: Hermann, 1974), p. 83.

6. Karl Nierendorf, preface to Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (Tübingen: Ernst Wasmuth, 1928); translation, Jill Hollis, in *Germany: The New Photography, 1927-1933*, ed. David Mellor, (London: Arts Council of Great Britain, 1978), pp. 17-19.

7. Carl Georg Heise, preface to Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (Munich: Kurt Wolff, 1928); translated in *Germany: The New Photography, op. cit.*, pp. 9-14.

8. This and the following citation from Harold Clurman, “Photographs by Paul Strand,” *The Studio* 98, no. 439 (October 1929); reedited and translated into French in *Photographies*, no. 7 (May 1985), pp. 114-115 and p. 132.

9. *Op. cit.*, Heise in *Die Welt ist schön*.

10. Evans used this formula in 1931 in his article “The Reappearance of Photography,” in which he discussed, among other things, *foto auge*, the “new” photography anthology published in 1929 by Franz Rohe and Jan Tschichold on the occasion of the exhibition *Film und Foto*. “The element of time,” writes Evans, “entering into photography provides a departure for as much speculation as an observer cares to make.” The article was first published in *Hound and Horn* (October-December 1931) and reprinted in *Classic Essays in Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven: Leete’s Island Books, 1980), p. 185.

ANDREAS FEININGER, IN FOUR BOOKS

JUAN MANUEL BONET

Photographer Andreas Feininger (Paris, 1906 – New York, 1999) was the son of the great German-American painter and illustrator Lyonel Feininger, an extremely interesting transitional figure from Symbolism to the avant-garde, whose *White Man* (1907) – now in the collection of the Thyssen-Bornemisza Museum – is one of the best icons of an irrefutable Bohemian Europe at the turn of the century. Not long after Andreas’ birth, and after having painted that picture, the family moved to Berlin. From there they moved, in 1919, to Weimar where the father, as is well known, joined the faculty of the recently created Bauhaus.

In 1927, Andreas Feininger was already a photographer, as his self-portrait proves (the oldest of the photographs included here). Even though he had trained as an architect, he also attended Walter Peterhans’ classes at the Bauhaus, where he had previously frequented the furniture workshop. In 1929, he participated in the benchmark international collective show in Stuttgart *Film und Foto*, an occasion marked by the publication of Franz Roh’s book *Foto-Auge*, which was designed by Jan Tschichold. His photographs appeared there alongside those by Eugène Atget, Herbert Bayer, Florence Henri, Lissitzky, Man Ray, Moholy Nagy, Walter Peterhans, Albert Renger-Patzsch, Umbo and Edward Weston, among others. As of 1930, he traveled often to Hamburg to visit Herbert List. In Paris, he worked in Le Corbusier’s studio. In 1933, he was one of the contributors to an album of female nudes that appeared in the French capital on the occasion of a show dedicated to this subject. He published the first of his photography manuals in 1935; and his first book as a creator, entitled *Stockholm* and published in that city by the great publishing house Albert Bonniers, appeared in 1936. Ten thousand copies were printed, which explains why this book is relatively easy to find compared to others of the same tenor from around the same time, such as *Atget photographe de Paris* (1933), with text by Paul Morand; *Paris de nuit* (1933) by Brassai (and Morand, once again); and *A Night in London* (1938) by Bill Brandt, with text by James Bone. In 1939, fleeing Nazi Europe, Andreas

Feininger and his wife left for New York, where his parents had settled two years earlier.

I have written once before (*) about the aforementioned *Stockholm*, one of the grand urban photographic visions from the golden age of books devoted to cities. I accidentally found a copy – and thus discovered, I confess, the very existence of that book, and that prehistoric period of its author’s work – on a table in Madrid’s Rastro flea market. I was bewitched by the way the very young photographer, married to a Swede, managed to capture the Swedish capital in this somber volume. Its austere classicism, the cosmopolitan poetry of its harbor, the agitated architecture of the passenger liners and their tall smokestacks, the sailboats and their intricate masts, which by then were already archaic (and one should recall that there are many very lovely sailboats in the paintings of Lyonel Feininger, his father). He recorded the fishermen in their boats, the cranes, the flags, the windows of the old houses in the heart of the city, the secret passages, the churches with their towers and domes, the Apollinairian poetry of the shops and their signs, the rectilinear grid of the new functionalist neighborhoods – to which he specifically devoted the final chapter, entitled “What is new and to come” – the bridges, the statues, the limousines and the trams pondered with a positively Rodchenkian feel, the neon signs. What is especially effective about the book is its formatting, the juxtapositions of the images over two-page spreads.

I just alluded to the photographer Rodchenko, but his is not the only name that comes to mind in these and further images: so do those of the other pioneers of photography’s New Vision. I am thinking of Moholy, Berenice Abbott, and Renger-Patzsch, who – in the same year (1928) and just like our own Jorge Guillén, who wrote, “the world is / well made” in the poem “Beato sillón” from the first Cántico – stated, in the title of his most celebrated book, that *Die Welt ist schön* (the world is beautiful). Feininger shared the specific subject of the passenger liner with not a few of his predecessors, yet he knew how to find new perspectives on it that are uniquely his. In a brief introduction, the photographer, as would become common in his other books, provides the reader with technical data on his images; before starting, he suggests a few guidelines for understanding his work as a portraitist of the city, as a passer-by with a camera. In 1945, Feininger published *New York*, which reveals a literary structure quite similar to that of *Stockholm*. *New York* is the first of his many fiery odes to the metropolis – we might almost be tempted to say, like Walter Ruttmann: “symphonies of the big city” – that would become his permanent home.

This large-format, almost disproportionate, volume has a fine prologue by novelist John Erskine and captions by Jacquelyn Judge. It is dedicated to his wife and son Thomas. I have a copy open on my desk that is missing its dust cover and is becoming slightly unbound, which I bought in a shop specializing in photography in the city to which the book is dedicated. The flaps clearly situate us within an urban geography. On the front flap is a map of “Great New York” and another of “Manhattan and Vicinity.” On the back flap is a map of the shopping zones and their specialties, and another on the population distribution by nationality: Irish, German, Greek, Russian, Polish, Czech, Hungarian, Jewish and so on. And, rather specifically focused on the book’s subject matter and revealing just how methodical and conscientious Feininger was, there is a last map specifying the sites where the photographs were taken and – to top it all off – arrows indicating where the camera was pointing for each picture. The volume is a genuine photographic vision, the first of its author’s contributions to the “New York” genre that falls within a rich tradition whose pioneering artists included Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, Paul Strand, Berenice Abbott and Margaret Bourke-White. It’s a tradition that would later be enriched by William Klein as well as Europeans who had joined the melting pot, such as André

Kertész, Elliott Erwitt, Rudy Burckhardt and Robert Frank.

The format of *New York* is exceptional, for the same reason that *Stockholm*'s was, because the two-page spreads are thrilling. Once again he includes very well thought-out spreads from a design standpoint, while others are on pages that fold out to panoramas of horizontal images that assume an impressive monumentality. The first image in the book is a view of the Empire State Building seen from the New Jersey countryside – a distance of 22 kilometers says the caption in the present show, further stating that the image dates from 1944. The view is complemented by the proceeding two-page spread on pages 2-3, another panoramic vista from the same spot – specifically, Paterson, New Jersey – with Manhattan's entire skyline. It is followed by yet another spread, on pages 4-5, showing a relatively similar atmosphere but this time taken from Brooklyn, although the foreground of aged and rotten wood piers appears older. These are followed by many other excellent two-page spreads. Some of the most outstanding panoramic views include the one on pages 14-15, which is completely taken up by the night time Manhattan skyline, and by the reflection of hundreds of illuminated windows in the water. This skyline is once again presided over by the Empire State Building, one of John Erskine's favorite images – as the text says – a view that the author confesses he had to wait eight months to capture. The Empire State Building is the true leitmotiv of the book, and obviously of the city itself. Hence the night time view on page 53 is especially striking: a city in dim-out, in darkness due to the Nazi threat. It is a view contrasted on page 52 by the inside of Penn Station, a site – as the caption reminds us – of dramatic farewells during that war that had just come to an end. Another sensational double spread appears on pages 68-69, which is devoted to two vertiginous views of Rockefeller Center. Just as in *Stockholm*, in *New York* Feininger reveals his fascination with water, with boats and especially with the architecture of the passenger liners.

If there is a Feiningerian New York, it is unquestionably centered among the wharfs where the large steamer ships moored – as seen, for example, on pages 48-49 – showing a boat from the no-longer-extant French Line. Also featured are barges and ferries on the Hudson – on which John Erskine cites the poems of Walt Whitman and whose horns also lead us to the music of Edgard Varèse, another European (French, in this case) happily transplanted to Manhattan. The poetry of the bridges is apparent – especially the Brooklyn Bridge – whose cables crisscross the image. As is with the poetry of the airports and the seaplane harbor, with the moored Atlantic Clipper; the poetry of the fire-escape stairways. The geometric poetry of the elevated, or “el” trains, those now-vanished subway trains that so fascinated the New York-ified Mexican poet José Juan Tablada some years earlier – as he mentioned in his difficult verses. The poetry of the railways, of infinitive perspectives, of train cars, of the light reflecting off them. The sweeping natural poetry of Central Park, New York City's vast work of art, recalling the title of an old book devoted to the subject. The poetry of the smoke wafting over the streets. The poetry of the neon signs on 42nd Street – on one of them the consequential date proves important, it advertises *The Great Dictator*, Charlie Chaplin's satire of Hitler, which is showing, with huge limousines idling out front. And in one of the images of this zone, which is usually flooded with artificial light, once again a dim-out, the war, darkness.

It is also a social chronicle: the fish market, discount stores, clothes hung out to dry on clotheslines, cheap Bowery hotels, the unemployed fighting the cold and “in ironic contrast” – as underscored in the caption – the Wall Street skyscrapers, the shoe shiners, among them one sitting in front of a fashionable shop window on Fifth Avenue. The melting pot, Babel, the “iron Babylon” (as Tablada wrote). The signs on the Jewish and Greek shops on the Lower East Side, a German delicatessen, a shop window in Little Italy, the

Harlem nightclubs and a fantastic image of a wall in Chinatown completely covered in calligraphy that – in the work of Henri Michaux and Mark Tobey – was becoming a modern referent just around this same time, as had happened with Brassai and graffiti. New York as a city of culture: the Metropolitan Opera House, the light-drenched Member's Penthouse at MoMA, the New York Public Library, the second-hand book shops on 4th Avenue. The essay at the end of the book once again stresses the photographer's aim – and recalls his earlier vocation as an architect – to be a portraitist of the city. Its title, in this sense, could not be more expressive: “Creating the Portrait of a City.” The final section – as is also the case in *Stockholm* – provides technical data. The last sentence states that the images were chosen from more than one thousand negatives, “many of which were used for editorial purposes at *Life* magazine.”

The third book by Feininger that I wanted to discuss here is a second *New York* (New York: Viking Press, 1964), this time with fairly hackneyed text – see page 53, for example, “Things,” a list that a Spanish reader would regard as somewhat Ramonian (for Ramón Gómez de la Serna: see *El Rastro*) – by Kate Simon, an American writer with Polish roots. Her real name was Kaila Grobsmith and she was the author of several other books on the same city as well as others about Mexico, Great Britain, Italy and Paris that fall within the category of “travel literature.” I bought my copy of this new *New York*, which is clearly '60's in feel – only a few of the pictures appeared in the 1945 book – in a long-gone bookshop in the old quarter of Madrid, near the Puerta del Sol. It is a book very much of its time, a time not as felicitous from a publishing standpoint as the 1930's, a book that mixes – beginning with the dust cover itself – black-and-white pictures with others in color that now appear rather charming. With regard to the latter, we should recall that back in 1954, Feininger, despite always preferring black and white as he himself confessed, had published a manual – which would be reissued several times – with the expressive title of *Successful Color Photography*. It is in this type of color, which was then modern and now seems old-fashioned, that we find in *New York* (1964), a nighttime view of Idlewild Airport (now JFK), in which we see the silhouette of a four-engine plane owned by Iberia, another SAS plane and, in the background, the TWA terminal by Eero Saarinen.

Some of the photographer's more classic images are in it, such as the oft-reproduced and truly seminal shot, taken from New Jersey in 1950, of the passenger liner *United States* when it was setting sail for Europe as it passed – as the caption says – 42nd Street. It is a monumental image that takes up pages 38-39 and that we reencounter in this exhibition, just as we reencounter an image of a snow storm, which we now know occurred in the winter of 1947 and was taken on an unrecognizable Fifth Avenue. Continuing with the nautical theme, haughty and superlative, is the color photograph at nightfall on pages 68-69, in which two behemoths of the Atlantic, the *Queen Elizabeth* on the Cunard Line pier and the *France* on the French Line pier, stand side by side, both illuminated. Once again, magnificent juxtapositions, for example on pages 110-111, on the left the Capernaum of an antiques shop brimming with lamps and, on the right the hubbub of a benefit ball at the Waldorf-Astoria. Inevitably, there are scores of images, during both day and night time, of the newest and latest skyscrapers with their crystalline, Miesian, minimalist façades and, at times hovering over them, the shadow of another. Of formidable color is the image of the Hilton Hotel being built, and behind this structure we can glimpse Central Park. Among the color photographs are some that document contemporary novelties – such as the U.N. building and its flags, and the inside of the Guggenheim spiral – and others that reveal the contagion of the Pop aesthetic: cars, cafes, signs, various eroticisms, the swimming pool at the Sheraton Motor Inn, the beach at Coney Island and, once again, the neon signs, especially those of Times Square. But the book concludes

with a more moral tone: an image – seen in the exhibition and dating to 1941 – of the Jewish cemetery in Queens.

In my library, I have a fourth and final book by Andreas Feininger. I bought it at *O Belo Artístico* in São Paulo. Its flaps bear the old seal of the 1940's shop: Livraria Kosmos, Erich Eichner & Cia. Ltda. And its cover includes an ink stamp from the “Seção de Belas Artes” (Fine Arts Section) of the Belo Horizonte Public Library. The copy is in fairly poor condition and is even missing the first two of its 47 plates. It is a kind of manual with the title *New Paths in Photography* (Boston: American Photographic Publishing Co. / London: Chapman and Hall). It is the only one of the many books of its kind published by its author that until now seemed worth buying, but I might be wrong. For the sake of truth, I should state that books in which photographers expound on their “tricks” bore me a bit. Nevertheless, what is interesting about this book is that all the images are from the author's own formative years, and they include solarizations, direct projections, reticulated images and negatives in positive. The pretexts? Stockholm and other European cities, Gothic churches, a cargo vessel, female nudes, a race car, delicate tree leaves, the transparent wing of a dragonfly, a neon Shell sign, a dark river that reflects the lights on shore, which the author himself describes as “an experiment” and “an impressionistic night scene.” Several of the images that can be seen in this exhibition are included in this book, beginning with the reticulated female nude dating from 1929, and the dragonfly wing from 1935. Because of his way of observing nature, Andreas Feininger falls within the tradition of Karl Blossfeldt.

The present exhibition seen in Spain includes images that are – as I have indicated in some cases – included in these four books. Others are not: the aforementioned self-portrait from 1927; the 1931 portrait of his colleague and friend Herbert List, whom he would often visit in Hamburg, the city that is also the subject of a lovely night time scene; the print of the race car in a garage from 1932; the delicate portrait of Wysse, his wife, in the then-hostile Dessau of 1933; the fantastic view of a train in the Chicago station from 1941; several portraits of his father in New York, including a charming one with a toy sailboat in Central Park, 1951; highway 66 in Arizona, 1953; a backlit portrait of the sculptor Alexander Calder, 1964.

* In my article, “Cities, Books, Photographs,” which appeared in issue 3 of *Arte y Parte* (June-July 1996), a revision of a lecture I gave at a Madrid conference on photography held at the Canal de Isabel II. The other books that I suggested be considered or read in this article are *Paris* (1928) by Mario Bukovich in collaboration with Germaine Krull, with text by Paul Morand; *Hamburg* (1930) by Albert Renger-Patzsch, with text by Fritz Schumacher; *Buenos Aires 1936* (1936) by Horacio Coppola, with texts by Ignacio B. Anzoátegui and Alfredo Prebisch; *Praha* (1948) by Josef Sudek, with text by Vitezslav Nezval; *La banlieue de Paris* (1949) by Robert Doisneau, with text by Blaise Cendrars; and *Sortilèges de Paris* (1952), an anthology organized by François Cali, which was the book through which my friend Bernard Plossu first began to learn about photography.

HE CAME UP WITH HIS
CAMERA. “BINGO,” I SAID.
“HOLD IT!”¹

JOHN LOENGARD AN INTERVIEW WITH ANDREAS FEININGER*

Andreas Feininger: I was interested in everything that has to do with nature, and there were these crows in the snow. My mother had this little camera, so I tried to photograph them. Of course, I missed. What I got was two black dots on the solid white surface. I was 19, and I learned that photography is not as easy as it seemed. I also learned that you have to have a certain

distance between your subject and the camera, and that it should not be too large. And I learned that you have to watch the contrast of your subject. You cannot shoot something that is solid black against something that is solid white. Well, you *can*, but you get a picture that you will not be happy with.

John Loengard: *Your father Lyonel Feininger was a well-known painter. What was the attitude in your family toward photography?*

My father photographed only the things he was really interested in, just like me. He was not interested in "photography," and neither am I. I want to get shots of the things I'm interested in. I use it as a means to an end. I think he did the same.

I learned the trade of a cabinetmaker at the Bauhaus in Weimar. After that, I finished my education – as an architect and structural engineer – at a technical school in Zerbst, which was a small town not too far away from Dessau. I graduated summa cum laude. I was very happy.

Then I thought, "What do I do now?" I went back to live with my parents in Dessau, where the Bauhaus had moved.

The Bauhaus was noted for approaching the arts at a practical level, wasn't it? Was László Moholy-Nagy teaching there as well as your father?

I never took any of Moholy's courses. Briefly, I took a course in photography from Walter Peterhans at the Bauhaus, but it was all about technique, which I knew. I heard from students who were my friends that what Moholy taught was – if you permit the expression – for the birds. He also stressed the technical part more than how something should be designed as a work of art. I felt that if you want to do something, whether photography or a drawing or designing a building, that's not what you need. The technical side, in all these fields, is so simple you can learn out of a little pamphlet. What you need is imagination and creativity. Moholy tried to tell students just how to create a work of art. In the Moholy manner, of course. There was a lot about straight lines. It didn't make sense to me.

Marcel Breuer and Josef Albers were also teaching there.

They were friends of my father's and came to our house quite frequently, and I met them there. All very nice people, but not for me.

I got a position as a draftsman with an architect in Dessau. I spent a year there. Then because he didn't have much work, he had to dismiss me. I got another position at a department store in Hamburg. They had their own architectural department, and I spent about a year there making drawings for their carpenters.

After a short while, I knew that I didn't want to be an architect at all because I would have to work with people who knew exactly what they wanted and would tell me to do it, even though I might disagree thoroughly. I couldn't do that.

Later I got to Sweden, and again I tried to get work with an architect, a very kind man. He showed me some pictures of his buildings and asked me, "How do you like them?" They were straightforward, honest, practical buildings. I liked them very much, but I also told him that "your photographs are terrible."

He said, "Do you think you can do better?"

I said, "Yes, of course." I made a series of photographs that he liked very much. He showed them to his colleagues, and I got assignments from them. It spread almost like wildfire. Within a short time I was a well-known architectural photographer and made a good living. That's how I got into photography.

That photographs be simple was in line with the Bauhaus.

Yes, it was. Practical and to the point, yes. Do not louse it up with things that don't belong there, like decorations that have no practical value, backgrounds that detract from the main subjects, or bad lighting, things like that.

Stockholm is surrounded by water, and big ships anchor there during the tourist season. I wanted to

photograph those big liners in connection with the city. But if I came close to the ships, which you could at certain places, then you got the ship very big and the city very small in the background. The proportions were distorted, so to speak.

The only way of getting pictures that kept the correct proportion was from very far away. From that distance, a normal camera would have given me a picture that was a quarter of an inch high or less, so I designed a camera. I found a long lens in Paris that looked as if it were made in 1890. I think it probably was an old portrait lens. I built a camera to accommodate it.

The camera was the simplest thing you can imagine. It consisted of two long rectangular boxes, one sliding inside the other for focusing, a lens in front, and a cassette holder in the back. Using it, I could get pictures where the proportions between the city and the ships were more or less what they are in reality.

In 1941 I was visiting a camera store here in New York, and I saw an even longer lens in a case of used equipment. It was a Dallmeyer lens. I asked the salesman, "How much do you want for it?"

He said, "Two hundred dollars."

I said right away, "Are you kidding? I'll give you \$50."

He said, "O.K. it's a deal." So I got it for \$50. I built another camera for it. Same principle. Two boxes sliding inside each other. Then I had one problem. These long cameras are terribly sensitive to vibration. With vibrations I got an unsharp picture. So I designed a special tripod, which I called a "five-pod" because it has five legs. It consisted of a 2 x 3 inch piece of wood as long as the camera. At the rear end it was supported by an ordinary tripod. In front it was supported by two tripod legs, which spread out from it to connect with the two front legs of the tripod.

The advantage of this is twofold: first, it keeps any camera rock steady because it supports it at the two ends. And, then, it touches the ground in only three points. If you have something that touches in four points, it always wobbles, but three points are always steady. The five-pod could be folded quite easily. It was no bigger than an ordinary tripod. I should have patented it, but, on the other hand, I think I'm the only one who ever used this kind of tripod.

What did you use it on first?

The skyline of New York. I came past Great Notch Mountain in New Jersey, and there is a little highway from which you get an absolutely magnificent view of the whole skyline of New York. Because you're high enough there, the skyline stands out against the sky. It is hopeless to photograph with any ordinary camera. This was the first picture I took with that camera. It was something that nobody had ever seen before.

It was a fairly clear day, but it could have been clearer. I used a filter to cut through the haze and improve the contrast. Some pictures need a clear day; others not. One of my best pictures is of the Brooklyn Bridge in the fog. I took that from the roof of an abandoned warehouse in Brooklyn. A horrible place where I wouldn't go today for anything. It was a hazy day when I got there, but then the fog came in. The Manhattan end of bridge slowly disappeared until I couldn't see it. It is a very low-contrast picture. It has a very special mood.

When I had gotten up on the roof, there was another building between the bridge and me that I hadn't seen from the street. There was a plank connecting the two that was eight feet long and 12 inches wide. I had to go over that damned thing, and I did, to get my picture. When the time came to go back, however, I got to that plank and turned to stone. I couldn't get over it. There was nobody around. There was no rail. I saw only the concrete six floors down. I stood there for 20 minutes, absolutely in a panic. Finally I decided I have to do it. I *can* do it. I took my two cases with me, one in each hand, balanced, and went straight on, without hesitating. I knew if I hesitated in the middle, I would fall. Step, step, step, I went across. That was most unpleasant moment in my photographic career.

You came to New York in January 1939, when you had just turned 32?

Yes. My father was an American citizen. His family had come from Germany in 1848, when there was some kind of a revolution and a lot of people left the country. He was born here but went to Germany to study. I grew up in Germany, but I was an American citizen. Still, I spoke virtually no English. I learned it by speaking with people when I got here.

Black Star, the picture agency in New York, was run by people who had come recently from Berlin, and I had some connections with them. They had sold a few of my pictures. I visited them and talked to their director, Mr. Kurt Safranski. He said, "All right, we'll give you \$20 a week." So I worked there for almost a year for \$20 a week. And shot whatever they wanted me to shoot.

That's \$1,000 a year then, so it's about \$10,000 now?

Yes.

They paid your expenses, and more if pictures were used?

No. And I paid for everything. It was a very bad deal. Mostly they gave me assignments, but that time is very vague in my mind. Perhaps because I want to forget about it. It was not good. When my contract ran out, they said, "You have done well. We'd like you to work another year for us, and we'll give you a raise of \$5 a week." I told them what I thought of them but I cannot repeat it here. I left.

Safranski had introduced me to *Life* because if he produced picture stories for *Life*, he got paid. I met the picture editor, Wilson Hicks, who was a marvelous man. We got along splendidly. We spoke the same language. I am, by nature, a loner. I do my own things in my own way. I don't communicate very much with other people. I hardly ever go to photo or art exhibitions because I'm so filled with my own ideas and thoughts. I'm a terribly selfish person, and that's where it comes out. In regular social life, it's a bad quality, but there, I think, it might be a good quality.

Your brother T. Lux is a painter, and your father was a painter. Did you ever want to be a painter?

Never.

Do you find any similarity between your father's pictures and your pictures?

Yes. Even though it is difficult to see and more difficult to describe. There is a certain clarity in his pictures which I try to get in my photographs. There is similarity of attitude and philosophy. The way we approach a subject, and what we think is important, and how we can bring it out to best advantage in our work.

There is a sense of motion in your father's work.

Yes, that's right.

Is it in yours?

No, I can't say that. Not really. I deal almost exclusively with static subjects.

Life did a story on you and your brother and your father, and placed your photographs of New York from Weehawken, New Jersey, side by side with your father's painting of a city at night. You can't say that everything is still in that photograph.

All I show is boats and buildings that are still, but I wanted to bring out the dynamic of New York. I did that through perspective and lighting. And luck. It was a very cold winter day, and there was a lot of steam in the air. On a warm day you wouldn't have seen it. I think it is the best picture I ever took. It's photographed in such a way that you cannot help feeling that dynamic.

I'm interested in everything man has produced, from machinery to buildings to airplanes. And, in particular, I'm interested in the city, but in a holistic manner. I want to show everything together: the cars and the street signs and the buildings and whatever there is.

So you're an environmentalist.

Oh, yes, very much so.

Then there's a contradiction in a sense. For example, the oil derricks you photographed in Long Beach, California, are very ugly, and yet there's something grand and dramatic about them in the picture.

Yes. I did that deliberately because that way people remember what oil stands for, what this pursuit of oil does to the environment. I had to go pretty far back to find the perspective that puts all these derricks close together. That is how I got this feeling of their importance and their dynamic and their horror. They have totally ruined the whole landscape as far as you can see. There's not a tree, not a blade of grass there; there's not a bird there, there is nothing. It is dead, totally dead.

In modern oil fields there's virtually nothing to see. Every quarter mile or so there's a little pump, going up and down. Totally undramatic. People will say, O.K. so what? But when they see the Signal Hill in 1948, they see the whole horror that it involves. At the same time, the picture is beautiful. I know there's a contradiction. But I've found I have to dramatize – without falsifying anything or adding anything that doesn't belong.

I can dramatize a face with harsh light. It looks very dramatic, but it isn't the person anymore. But when I photographed Signal Hill, with the oil derricks filling the whole picture, it emphasizes pictorially what the thing is.

Do you like New York City?

Yes and no. It has marvelous qualities, and it is a horror in many ways. I like it now less than when I [first] came. But then it was new to me, something I had never seen before. That made it pictorially very dramatic.

In 1952, I took a picture of the ocean liner *United States* in front of Manhattan because I felt putting these two achievements together gives you a fantastic look at the achievements of man. Man has built this enormous city and this enormous ship. I don't know whether you noticed that there are tiny people lining the bridge of the ship. They are clear, but very small. To think that people no bigger than these have constructed and built that enormous ship. That is almost unbelievable.

It was a matter of luck that these people are there in the picture. It might just as well have been a windy day, and nobody would have been there. But, to me, that is a very important picture element. And there is one more element in it, and that is New York's 42nd Street, which is probably the liveliest and most typical street of New York, good or bad as it may be. So I tried to get them together. And I shot two pictures.

First, I found a viewpoint right opposite 42nd Street, so I could see along the entire length of the street. As a matter of fact, in this photograph you see the hills of Long Island in the background.

I waited exactly until the ship's two funnels were right and left of 42nd Street, with the street right in between. So I got it all together. Then since the opportunity was so marvelous, I quickly changed the film holder and shot another picture that got half of 42nd Street because the ship moved. *Life* has that good picture. I have the second negative. They are both pretty good pictures, I think. Very powerful.

Did you make your own prints?

It is terribly important. Every negative can be printed in 20 different ways in regard to cropping and in regard to contrast. You wouldn't believe what you can do with a film. Very good prints can come out of a negative and very awful ones.

Do you crop often?

I try to do it when I take the picture, so I crop in the darkroom very rarely. In Chicago I photographed a picture of a very decrepit tenement – absolutely, unspeakably awful. I shot it head on. You see every rotten detail in it. In the negative I have a little bit of sky above it and to one side. When I saw the print I realized that sky had to go. So I cut it all off. Now the whole frame is filled with this unspeakably horrible structure, and that makes it a very powerful picture.

Incidentally, there was another instance of luck.

There were some children playing on one of the wooden galleries – you know, half rotten, half fallen down. Then a man came with a guitar in his hand. He walked into the picture and stood more or less in front of these children and held his guitar like this. He wanted something. That made the picture three times as powerful as if that man hadn't been there, or the children. More even. It gave it life and connection with today. Otherwise you could have thought, "Oh, that's an abandoned building. Nobody lives there anymore." But it was full up. People lived there, all over.

These are the little accents. You have to be able to see them. I had shot pictures without both the children and the guitar player. Then just when I was ready to pack up and go, the children came out and I shot a few more pictures. And then the man came with the guitar. I shot it, and so I got *the* picture.

In your photographs, you rarely focus on a human being, but you photographed the photographer Dennis Stock.

Yes. That was an assignment. He had won first prize in *Life's* 1951 contest for young photographers. Frankly, I didn't quite know what to do. We played around with lights, and he said, "Why don't you try just a spotlight?" So I got a spotlight. I focused it on him and immediately saw the power of this picture. He came up with his camera. "Bingo," I said. "Hold it. Hold it!" There it was. In a way, we worked together on getting this picture.

It should have made a cover. Some people at *Life* thought it would be the best cover ever, and others said, "It's gruesome! We can't have it." As usual, the wrong people won.

Was it usual for the wrong people to win at Life?

Very often, yes.

Did you feel that your work wasn't used well?

In the beginning I thought it was used very well, and they let me say a lot of things about layout or selection of pictures. That was because Hicks liked me and I liked him. As a matter of fact, he liked me so much he once said, "Why don't you write a book?" The result was this book, *Feininger on Photography*.

Outside of Hicks, did you find many people on Life who understood pictures?

I really don't know. When Hicks was picture editor, I hardly dealt with anybody else. Several stories on insects were my idea. Actually, they didn't really fit into *Life*, which is a people magazine. Hicks saw that occasionally. You have to have something else. He said, "Do it!" and I did it. I did a beautiful story on spiders that never ran. Somebody said, "Spiders, yuck!"

You photographed a daddy longlegs.

That is one of them. For instance, people have seen daddy longlegs, but they have no idea how they look really. To them, it's an ugly something suspended on the thin, ugly legs. But if you look at the structure and the construction of these legs, they are like ball joints. They turn in all directions. The insect is suspended on them. Most living things are supported by their legs, but this one is suspended from them. It hangs in the middle of these legs and moves in a rhythmic, swinging move that is beautiful to watch. The daddy longlegs' eyes are on the top of the body, which looks like a small pea. Its enemies come from above, so it has to see up. I see these things; I want to write about them and photograph them. But very often nobody's interested.

Did you know the other photographers who were on Life's staff?

Few very well. I kept myself to myself. I was friendly with everybody, but on a rather cool level. Some of them I liked more than others. I liked Margaret Bourke-White very much. Whenever we met, we really understood each other.

Do you consider yourself a journalist?

A photojournalist. It means a person who tries to show other people something interesting. It is always

based on something real. It is not like an abstract painting, which just exists in the painter's mind.

Do you feel you have an obligation to bring the subject out?

Yes. For instance, I did a story on a mosquito. The main picture was to show it biting. I looked around until I found a mosquito in our house on the wall, and I caught it with an ordinary water glass, which I placed above it, and it was inside. I used a thin piece of cardboard, which I shoved in between glass and wall. Then I could take the glass away with the mosquito inside because the cardboard kept it there. I got myself a human guinea pig – I forget who it was – and put the glass and the cardboard on his arm. Then I pulled the cardboard out. Now the mosquito was free inside the glass. It flew around a little bit and then settled on the arm. Apparently it tasted good or it smelled good, because it began to sting. I had done all of this in front on the camera. I took away the glass. The mosquito didn't budge; it just kept on taking blood. And I got a beautiful picture of a biting mosquito.

Since the 1970's, photography has become accepted as an art. How do you feel about this change in the attitude toward photography?

Collectors buy my prints and pay very good money for them. I'm represented in all the big museums. I have an archive at the Center for Creative Photography at the University of Arizona in Tucson. They have a complete collection of everything I ever wrote. They are marvelous people. They are my people, so to speak. We understand each other and like each other, because to us photography is the most important thing in our lives.

Do you think photography is an art?

I know they talk about the art of photography, but I don't think it should be used as an art. I'm afraid people will get bored by what they see as "art photography" and try to come up with different styles, and that will distort photography. It might go the way painting has gone, from the very naturalistic to impressionistic, expressionistic, minimal. That may make eye-catching photographs that just don't communicate what they should, which is a feeling for the subject that is photographed.

Your father was an abstract painter.

Yes, but he always had a subject. His paintings give a very powerful impression of what he wanted to paint. I have two paintings here. One is of the sea at sunset. The other is of the dunes in moonlight. Even though they're semiabstract, they are the most powerful impressions of the sea and of the moonlit dune that I have ever seen.

Were you a competitor with your father?

Never. The opposite. We admired each other.

And your brother?

Not a competitor. No.

You admire his work?

No. It meant nothing to me, you know? There's a whole book of Bauhaus photographs. I think 90% are shot by Lux. They are just snapshots. Occasionally he'd do a good one. But that came as a surprise probably. I don't know. I may be totally wrong.

You're not interested in him as a painter either?

No.

Your other brother is a musician.

Yes and no. He became a Catholic priest. We had nothing in common. He too is a very nice, friendly guy – no question there. But we do not share an interest as far as our respective professions are concerned, no.

You've photographed mostly in black and white.

I still prefer black and white because I have total control in black and white. I can print one negative lighter or darker, with more contrast or less. I can crop parts out of it. I have control, while in color I have no control. I get a 35-millimeter color slide, and that's it, period. If it's too light or too dark, I can't do a thing about it.

But color is more natural

In a way. I think it is also duller, because color is nothing new. We see it all the time. We see the streets and people the way they are. But in black and white I can make it interesting without making it unnatural. To photograph something and get a picture that is exactly the way it looked to the eye is for the birds, I think.

On Life staff 1943-62

Interviewed in New York City on January 13, 1992

1. John Loengard *Life Photographers: What they Saw* (Boston, Mass.: Little, Brown, 1998). A Bullfinch Press book

ANDREAS FEININGER: A BIOGRAPHY

(with selected solo and group exhibitions)

- 1906 Andreas Feininger is born in Paris on December 27, the first child of the American painter Lyonel Feininger.
- 1914 School in Berlin and Weimar
- 1922 Trains as a cabinet-maker at the Bauhaus in Weimar, where his father has a teaching post.
- 1925 Attends the State School of Architecture in Weimar and Zerbst where he trains as an architect and civil engineer. He develops an interest in photography and in 1927 sets up a darkroom at his parents' home in Dessau.
- 1929 Working as an architect in Hamburg and Dessau. "Film and Photo," group exhibition in Stuttgart.
- 1932 Moves to Paris. On the strength of a letter from Walter Gropius, Feininger starts work in Le Corbusier's studio as an architect. He is forced to leave Paris when after just nine months he loses his work permit.
- 1933 Moves to Stockholm. On 30 August 1933, he marries Gertrud ("Wysse") Hägg. After a failed attempt to set himself up as an architect Feininger devotes himself increasingly to photography and rapidly establishes himself as an architectural photographer. His pictures appear regularly in specialist magazines. In 1934, he designs an enlarger which a German company, Liesegang, manufactures using his plans.
- 1939 Emigrates to New York. Here, Feininger is reunited with his parents, who left Germany under Hitler in 1937. He starts out working as a freelance picture editor for the *Black Star* photographic agency. A short time later, he moves to *Life* magazine.
- 1943 In 1943, Feininger is appointed to *Life's* permanent staff. In the course of the next twenty years with the magazine, he works on almost 400 photo reportage stories.
- 1948 "50 Photographs by 50 Photographers," group exhibition in the Museum of Modern Art, New York.
- 1955 "The Family of Man," group exhibition in the Museum of Modern Art, New York.
- 1957 "The Anatomy of Nature," first solo exhibition, in the American Museum of Natural History, New York.
- 1958 "Seventy Photographers look at New York," group exhibition in The Museum of Modern Art, New York.
- 1959 Trips for Europe, doing photographs for his book *Man and Stone*.
- 1960 "Photography in the Fine Arts," group exhibition in the Metropolitan Museum of Art, New York.

- 1962 In 1962, Feininger leaves »Life« magazine to resume his work as a freelance photographer. In the course of the following years, he publishes many textbooks on photography.
- 1963 "The world through my eyes," retrospective exhibition in the Smithsonian Institution, Washington.
- 1965 "New York in Farbe," exhibition in the Deutsche Gesellschaft für photographie (Colonia).
- 1972 "Shells," solo exhibition in the American Museum of Natural History, New York.
- 1976 "A Retrospective," solo exhibition in the International Center of Photography, New York.
- 1978 "New York in the Forties," solo exhibition in the New York Historical Society, New York.
- 1981 Solo exhibition in the Center for Creative Photography de Tucson, Arizona.
- 1986 "The Educated Eye," solo exhibition in the International Center of Photography, New York, that it will travel later to several European cities.
- 1988 Andreas Feininger gives up photography for health reasons. He devotes himself to archiving his own photographs and presents all his photographic equipment to the »International Center of Photography« in New York.
- 1991 "Photographs from the book *Stockholm* (1936)," solo exhibition in the Stockholms Stadsmuseum, Estocolmo.
- 1999 He dies at the Medical Center in New York on February 18 at the age of 92.

ANDREAS FEININGER: HIS BOOKS

- *Menschen vor der Kamera* (Harzburg: Heering Verlag, 1934)
- *Selbst Entwickeln und Kopieren* (Harzburg: Heering Verlag, 1935).
- *Vergrössern leicht gemacht* (Harzburg: Heering Verlag, 1935).
- *Stockholm* (Stockholm: Bonnier, 1936).
- *Entwickeln, Kopieren, Vergrössern* (Harzburg: Heering Verlag, 1936).
- *Aufnahmetechnik* (Harzburg: Heering Verlag, 1936).
- *Fotografische Gestaltung* (Harzburg: Heering Verlag, 1937).
- *Motive im Gegenlicht* (Harzburg: Heering Verlag, 1939).
- *Exakta – ein Weg zu Foto-Neuland* (Halle/Saale: Gerhard Isert Verlag, 1939).
- *New Paths in Photography* (Boston: American Photographic Publishing Co., and London, Chapman and Hall, 1939).
- *New York* (Chicago/New York: Ziff-Davis, 1945). Introduction by John Erskine with text by Jacquelyn Judge.
- *Feininger on Photography* (Chicago/New York: Ziff-Davis, 1949).
- *Advanced Photography* (New Jersey: Prentice-Hall, 1952).
- *Successful Photography* (New Jersey: Prentice-Hall, 1954). Revised, 1975.
- *Successful Color Photography* (New Jersey: Prentice-Hall, 1954).
- *The Face of New York: The City As It Was and As It Is* (New York: Crown Publishers, 1954). Text by Susan E. Lyman.
- *The Creative Photographer* (New Jersey: Prentice-Hall, 1955). Revised, 1975.
- *Changing America: The Land As It Was and How*

Man Changed It (New York: Crown Publishers, 1955). Introduction by Andreas Feininger with text by Patricia Dyett.

■ *The Anatomy of Nature* (New York: Crown Publishers, 1956). (Dover Publications, 1979).

■ *Man and Stone* (New York: Crown Publishers, 1961). Introduction by Kasimir Edschmidt. (Dover Publications, 1979: *Stone and Man*).

■ *Maids, Madonnas & Witches: Women in Sculpture from Prehistoric Times to Picasso* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1961). Introduction by Henry Miller with text by J. Bon. Published in German as *Frauen und Göttinnen* (Cologne: M. DuMont Schauberg, 1960).

■ *Total Picture Control* (New York: Crown Publishers, 1961).

■ *The World Through My Eyes* (New York: Crown Publishers, 1963).

■ *New York* (New York: Viking Press, 1964). Text by Kate Simon.

■ *The Complete Photographer* (New Jersey: Prentice-Hall, 1965). Revised, 1978.

■ *Lyonel Feininger: City at the Edge of the World* (New York: Frederick A. Praeger, Inc., 1965). Text by T. Lux Feininger.

■ *Forms of Nature and Life* (New York: Viking Press, 1966). Published in German as *Die Sprache de Natur* (Düsseldorf: Deutsche Buchgemeinschaft, 1966).

■ *Trees* (New York: Viking Press, 1968). Published in German as *Wunderbare Welt der Bäume und Wälder* (Düsseldorf: Econ, 1968).

■ *The Color Photo Book* (New Jersey: Prentice-Hall, 1969). Published in German as *Farb-Fotolehre* (Düsseldorf: Econ, 1969).

■ *Basic Color Photography* (New York: Amphoto, 1972). Published in German as *Farbfotokurs* (Düsseldorf: Econ, 1972).

■ *Shells* (New York: Viking Press, 1972). Prologue by Andreas Feininger with text by William K. Emerson.

■ *Principles of Composition in Photography* (New York: Amphoto, 1973).

■ *Andreas Feininger* (New York: Morgan & Morgan, 1973). Introduction and text by Ralph Hattersley.

■ *Photographic Seeing* (New Jersey: Prentice-Hall, 1973).

■ *Darkroom Techniques* (New York: Amphoto, 1974). Revised, Prentice-Hall, 1976.

■ *The Perfect Photograph* (New York: Amphoto, 1974).

■ *Roots of Art* (New York: Viking Press, 1975). (Dover Publications, 1982: *Nature and Art*).

■ *Light and Lighting in Photography* (New York: Amphoto, 1976).

■ *The Mountains of the Mind: A Fantastic Journey into Reality* (New York: Viking Press, 1977). (Dover Publications, 1981: *Nature Close Up*).

■ *New York in the Forties* (New York: Dover Publications, 1978). With text by John von Hartz.

■ *Andreas Feininger: Experimental Work* (New York: Amphoto, 1978).

■ *Feininger's Chicago, 1941* (New York: Dover Publications, 1978).

■ *Industrial America* (New York: Dover Publications, 1981).

■ *Total Photography* (New York: Amphoto, 1982).

■ *Andreas Feininger, Photographer* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986).

■ *In a Grain of Sand* (San Francisco: Sierra Club, 1986).

■ *Leaves* (New York: Dover Publications, 1984).

■ *Nature in Miniature* (New York: Rizzoli, 1989).

■ *Structures of Nature* (Seattle: University of Washington, 2003). Text by N. Elizabeth.

