

## **Rostres en el temps:**

Una aproximació a l'anàlisi i la reflexió del retrat com a gènere a partir d'Albrecht Dürer i August Sander.

Autora: Marta Perarnau Ruiz  
Tutor: Xavier Antich i Valero  
Treball de Final de Grau  
Història de l'Art  
Facultat de Lletres,  
Universitat de Girona.  
Maig del 2018

“Las cosas no son todas tan palpables y decibles  
como nos querrían hacer creer casi siempre;  
la mayor parte de los hechos son indecibles,  
se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado una palabra;  
y lo más indecible de todo son las obras de arte,  
realidades misteriosas,  
cuya existencia perdura junto a la nuestra,  
que desaparece.”

*Cartas a un joven poeta*, (1929)  
Rainer Maria Rilke

## ÍNDIX

I. Introducció .....	5
II. Reflexió sobre el retrat: El retrat pictòric i el retrat fotogràfic .....	7
III. Presentació dels dos projectes en comparació:	
1. Albrecht Dürer (1471-1528) .....	11
A. La tractadística: Els <i>Vier Bücher von Menschlicher Proportion</i> (1528) ....	12
2. August Sander (1876 – 1964) .....	17
A. <i>Menschen des 20. Jahrhunderts</i> (1929) .....	18
B. L'estil documetal alemany dels anys 20-30 .....	21
C. El retrat com a màscara .....	23
IV. Cara a cara .....	27
1. <i>Parella de rústics</i> , 1497. Albrecht Dürer – <i>Parella de pagesos (Propietat i Harmonia)</i> , 1912. August Sander	
2. <i>Dona de Nuremberg amb vestit d'anar a l'església</i> , 1500. Albrecht Dürer – <i>Candidata de la confirmació</i> , 1911. August Sander	
3. <i>Jove amb vestit típic de Colònia i Agnes Dürer</i> , 1521. Albrecht Dürer – <i>Dona d'un petit poble</i> , 1913. August Sander	
4. <i>Cap de dona jove</i> , 1505. Albrecht Dürer – <i>Núvia jove</i> , 1920-1925. August Sander	
5. <i>Retrat de l'arquitecte Hyeronimus d'Augsburg</i> , 1505-1506. Albrecht Dürer – <i>Dissenyador industrial</i> , 1938. August Sander	
6. <i>Retrat del Cardenal Albrecht de Brandenburg</i> , 1518. Albrecht Dürer – <i>Capellà Catòlic</i> , 1927. August Sander	
7. <i>Retrat del pintor Michael Wohlgemuth</i> , 1416. Albrecht Dürer – <i>Pintor Heirich Hoerle</i> , 1928. August Sander	
8. <i>Retrat d'una dona (Agnes Dürer)</i> , 1497. Albrecht Dürer – <i>Infermera parroquial</i> , 1926. August Sander	
9. <i>Dona asseguda</i> , 1514. Albrecht Dürer – <i>Dona de la neteja</i> , 1930. August Sander	
10. <i>Retrat d'una dona jove</i> , 1503. Albrecht Dürer – <i>Secretària de la West German Radio</i> , 1931. August Sander	

11. *Estudi del cap d'un africà*, 1508. Albrecht Dürer – *Venedor de rates turc*, 1924-1930. August Sander
12. *Retrat d'Erasmus de Rotterdam*, 1520. Albrecht Dürer – *Dona de coneixements progressistes*, 1914. August Sander
13. *Retrat de Barbara Dürer (mare de l'artista)*, 1514. Albrecht Dürer – *Víctima d'una explosió*, 1930. August Sander
14. *Calavera*, 1521. Albrecht Dürer – *Màscara mortuòria d'Erich Sander*, 1944. August Sander – *Matèria*, 1935. August Sander

V. Conclusions	.....	56
VI. Bibliografia	.....	58
VII. Annexos	.....	60
1. Índex dels portfolis <i>Menschen des 20. Jahrhunderts</i>		
2. <i>My Confession on Faith in Photography</i> – August Sander		

## I. Introducció

Més enllà de l'absorció d'un bon gruix de continguts teòrics sobre la història i el món de l'art en general, el pas per la facultat, l'estudi del grau d'Història de l'art i la fascinació per la lectura de diferents assajos relacionats amb el tema, m'han portat a creure fermament en una necessitat de dissolució – a moments – de la orquestada línia cronològica que separa el que anomenem art antic, modern i contemporani.

La fascinació per l'evidència dels elements i impulsos que han traspasat els diferents passatges històrics, o més aviat, que han perdurat en aquests des dels inicis de la humanitat, expressats, recollits i transmesos en les manifestacions artístiques, és el principal factor que ha donat peu a la meua recerca. I m'agradaria parlar potser no tant de recerca, sinó més aviat de la necessitat de pensament i de reflexió.

Quan de sobte, en una exposició de Tàpies<sup>1</sup>, observant *Pintura i bastidor* (1971), en què el revers del quadre és la pròpia obra, vaig visualitzar cerebralment el quadre de Rembrandt *El pintor al seu estudi* (1626-1628), em vaig adonar que amb aquesta associació havia interioritzat una concepció de l'art diferent de la que tenia quan vaig aterrar a la universitat. Allò que en un primer moment havia trobat fascinant en les lectures i en les classes, el meu cervell ja ho identificava, ja treballava a partir d'aquesta mirada apresada. En aquesta situació se'm va fer evident que ja veia – i en conseqüència pensava – l'art a partir d'analogies que traspassaven estils, tècniques, localitzacions i èpoques històriques.

Al cap d'uns mesos, en una de les excursions anuals que fem a Barcelona amb professor Xavier Antich, es va produir una situació similar a l'exposició *Fenòmen Fotollibre*, part de la qual s'exposava al CCCB. Només d'entrar a l'exposició, al primer mur a mà dreta hi havia penjades una vintena de fotografies – soltes però agrupades – de diferents individus. Va ser aquell dia quan vaig conèixer August Sander, i escoltant en Xavier presentant-nos el seu ambiciós projecte *Menschen des 20. Jahrhunderts* – Homes del Segle XX – (1929), vaig pensar també en la figura de Dürer. He de reconèixer que aquests flaixos connectors, són càrregues d'adrenalina al mateix temps que de temor, de dubte. Per aquest motiu aquesta darrera, me la vaig apuntar a la llibreta, i ni tan sols la vaig compartir amb els meus companys. No seria fins al cap d'uns mesos que la consideraria com a font del meu treball.

Què és el que em va fer pensar en Albrecht Dürer al observar, per primera vegada, els retrats de d'August Sander? Hi ha alguna explicació teòrica, més enllà dels fluxos mentals associatius, que

---

1 Es tracta de l'exposició *Antoni Tàpies. Objectes* que va tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies del 07/02 – 25/05/2017.

puguin explicar aquesta connexió? L'acceptació de la diferència i la utilització d'aquesta com a font i base de la representació és el que em va fer connectar ambdós artistes. Dürer, en la recerca de representació de la natura, veu, accepta i utilitza la diferència de les faccions dels rostres i dels cossos humans. Així també ho faria Sander en el seu projecte *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929), amb la finalitat de captar el *Zeitgeist*<sup>2</sup> de l'Alemanya de la República de Weimar.

La recerca es desplegarà a partir de la reflexió sobre el gènere del retrat al llarg de la història, prenent especial atenció al primer Renaixement i ja ben entrada l'època moderna, a la primera meitat del segle XX, tenint en compte quines implicacions proporciona a la construcció de la imatge, i en concret en el retrat, el mitjà amb el qual es concep: la pintura o la fotografia. En la presentació d'ambdós artistes es prendran com a base dos dels seus principals projectes: en el cas de Dürer els *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1528) – Els Quatre Tractats sobre la Proporció Humana –; i en el cas de Sander el *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) – Els Homes del Segle XX –, en els que s'evidencia la seva reflexió sobre la figura humana i com ha de ser representada o capturada. Seguidament encararem per parelles retrats de Dürer i retrats de Sander, per aconseguir pensar les imatges en un altre context, sense deixar de tenir en compte el seu context originari.

M'agradaria precisar que aquesta recerca es desenvoluparà en l'àmbit de la reflexió estètica i no a partir d'una reflexió historiogràfica, ja que en cap moment es tracta d'analitzar la figura de Dürer com un antecedent de Sander, ni Sander com un continuador de Dürer o influenciat per aquest. Es tractarà de pensar al voltant del retrat com a gènere en dues èpoques allunyades en el temps i en dos suports i llenguatges diferents, que al mateix temps ens permetrà establir paral·lelismes per pensar tot allò que es posa en joc en la representació del retrat. En definitiva, doncs, el meu treball se centrarà en indagar sobre les diferències entre el retrat fotogràfic i el retrat pictòric a partir de dos exemples de retratistes d'èpoques diferents. Pensar, també, quins són els elements que empenyen ambdós personatges a retratar la societat del seu temps, i des de quins àmbits es proposen fer-ho.

---

2 Traducció de l'alemany: “esperit del temps”.

## II. Reflexió sobre el retrat: El retrat pictòric i el retrat fotogràfic

El retrat és un concepte elàstic que ha anat patint modulacions al llarg del temps. No obstant això, podem identificar un gest comú des dels orígens de la humanitat que ha sigut el desig dels éssers humans de contemplar-se a partir de la representació de la seva pròpia imatge, de fer art a partir de la seva pròpia experiència quotidiana, incloent-hi i compaginant la companyia dels altres amb l'aparença física d'un mateix. La paraula retratar prové del terme llatí *retrahere*, que vol dir portar de nou l'aspecte d'algú o d'alguna cosa, i que posa de manifest una intenció rememorativa al mateix temps que designativa.

En el gest de retratar conflueixen dos elements d'arrel totalment divergent i contradictòria: l'exigència de la individualització al mateix moment que la voluntat d'idealització; la voluntat de donar atenció a les particularitats físiques i psicològiques del retratat i també la voluntat de ressaltar el seu valor i la seva funció social. La confluència d'aquestes dues voluntats porta a la tensió entre dues forces contradictòries, la de la “veritat” i la de l'emascarament: la tensió entre *ritrare* – captar allò singular, expressiu, instantani, fugisser –, o *imitare* – captar allò essencial i normatiu, canònic i atemporal –.

Aquesta dicotomia traspasa el camp del propi gest de retratar i s'estén en fet d'haver de pensar quina posició s'ha adoptat en la reflexió i l'anàlisi del retrat, que ha portat a opinions diverses entre els mateixos intel·lectuals i artistes. El crític francès Théodore Duret (1838 – 1927) descrivia el retrat com el triomf de l'art burgès per el seu propòsit de representar al retratat com a membre d'un grup o d'una tradició determinada<sup>3</sup>. En canvi l'historiador i crític de l'art Bernard Berenson (1865 – 1959) assegurava que la voluntat del retrat havia de ser la de mostrar la individualitat interior de l'ésser humà, ja que representant l'ésser humà des del punt de vista social només s'aconsegueix una “efígie”<sup>4</sup>. El pintor i escultor francès Jean Dubuffet (1901-1985) va deixar anar aquestes paraules fent referència als seus retrats: “*Quines se han referido a mis retratos como un empeño por alcanzar la penetración psicológica no han entendido nada de nada [...]. Los retratos eran anti-psicológicos, anti-individualistas*”<sup>5</sup>. Dubuffet vol fugir del mite del retrat com a reflex de l'ànima, verbalitzant una de les principals voluntats del retrat d'època moderna: el retrat com a màscara, que tindrà un pes molt important en la nostra recerca.

---

3 Klein, John. “Las máscaras como imagen y estrategia”, dins de *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 2007, pàg. 26.

4 Klein. *Ibid*, pàg. 26.

5 Klein. *Ibid*, pàg. 27.

El que està clar en totes dues postures és que tot i que l'efecte del retrat manifesti una suposada transparència per la seva semblança amb el natural, s'ha de pensar des de la consciència que tot art és artifici, tot i que observar l'obra d'un gran retratista automàticament ens arrossega a deixar-hi de pensar. Quan s'afirma – com tantes vegades hem sentit – que “el retrat és el mirall de l'ànima”, es deixa de tenir en compte, per exemple, una cosa tan bàsica com que el gest i la voluntat d'un subjecte – diguem-ne artista, diguem-ne retratista – s'interposa i té un paper que també exigeix la nostra atenció. La recerca de la mimesis, de la identificació dels elements naturals amb els elements representats ha sigut i és un gest propi i definatori de la cultura occidental, que va tenir els seus orígens a l'Antiga Grècia. El concepte de la mimesis porta intrínsec la reflexió sobre la tensió respecte l'equívoc de la imatge en quant a construcció, al mateix temps que la necessitat d'aproximació a aquesta per cercar alguna veritat. Tot i que la fotografia, aparentment, sembla que en comparació amb la resta d'objectes mimètics tingui una relació més directa, precisa, amb la realitat, tret que d'alguna manera, en el camp de la mimesis li conferiria autoritat, no està exempta de ser un mitjà més d'aproximació a la realitat, i per tant beu de la construcció en la seva raó d'ésser: “*Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos*”<sup>6</sup>. Tant el retrat fotogràfic com pictòric són un artifici: el subjecte representat o capturat es construeix ell mateix la postura, la gestualitat i fins i tot l'aspecte, al mateix temps que el fotògraf o pintor pren unes determinades decisions de captura o de representació. Davant dels ulls de l'altre, i també davant una càmera, sempre som una construcció.

Abans del naixement de la fotografia, el retrat pictòric o escultòric era l'únic mitjà existent de registre i presentació de la fisonomia d'una persona. Segons John Berger<sup>7</sup>, en aquest sentit la fotografia va substituir la pintura, per la seva capacitat d'aportació d'informació, o com diria Roland Barthes<sup>8</sup> per el seu caràcter dúctil, per el seu gest designador intrínsec i de connexió amb el referent captat: “això ha sigut”. El caràcter mecànic del procés fotogràfic es va considerar, amb el naixement de la fotografia, com un component d'objectivitat extrema que dotava a la fotografia de representació màximament verdadera. Avui però, sabem i no podem deixar de tenir present que el que en un moment va ser considerat un procés natural, transparent, automàtic i espontani, és un procés reflexiu i meditat que, com la pintura, no és inert a la filtració d'estrats culturals i ideològics.

Les principals raons de la consolidació i de la difusió del retrat en època moderna són sociològiques: els passos cap a la democratització de l'art i la importància que el règim burgès

---

6 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005, pàg. 20.

7 Berger, John. “La imagen cambiante del hombre en el retrato”. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pàg. 19.

8 Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990, pàg. 30.



concedirà a l'individualisme, que comporta una nova concepció antropològica de la identitat. El naixement d'un nou mitjà, com va ser la fotografia, implicava la possibilitat de satisfer unes determinades necessitats socials, per aquest motiu la fotografia des dels seus inicis es va dedicar a la captura d'una gran quantitat de temàtiques i d'alguna manera democratitzar el major nombre d'experiències en la seva traducció en imatges. Amb l'aparició de la fotografia a la segona meitat del segle XVIII i primera meitat del segle XIX decreix la producció pictòrica del retrat al mateix temps que el retrat, com a gènere, pren una gran extensió i massiva divulgació. En aquest moment sorgirà la distinció entre el retrat com a mer document i el retrat artístic.

La observació, els mitjans tècnics per la transposició – diferents, es clar, en la pintura i en la fotografia, i diferents al segle V a.C que al segle XV o al segle XX –, l'interès i la fixació per allò que és temporal i allò que és passatger, com també la necessitat de captar, fixar, perpetuar, són elements substancials en el gènere del retrat, vinculats al caràcter i a la vida humana, que parlen també de la manifestació d'uniques determinades conviccions i factors socials. Els retrats tradicionals, en la seva majoria, mostren persones vestides i engalanades amb els seus millors vestits i complements, mostrant la seva riquesa i pertinença a un determinat estament social.

Tant el retrat pictòric com el retrat fotogràfic és depositari de matèria, de cos, d'un referent. La pintura i la fotografia són suports que ens permeten projectar uns determinats valors mitjançant els codis de la representació. Una de les principals característiques del retrat, i gran part de la seva fascinació, és la interacció entre dues grans forces: la de l'artista i la del model. La força del retrat sorgeix de l'acció d'ambdues, en aquest sentit podem afirmar que el retrat vol dos papers protagonistes, i no només un.

Fotografia i pintura són dos mitjans que, com a tals tenen una triple lectura. La fotografia ens parla de l'objecte capturat, del subjecte captador, i del propi mitjà que permet aconseguir la captura. La pintura ens parla de l'objecte representat, del subjecte que el representa, i del mitjà que possibilita la representació. El grau de rellevància d'aquests diferents braços portaria a la lectura d'un determinat missatge.

Galienne (1911 – 1992) i Pierre (1900 – 1970) Francastel defineixen el retrat del Renaixement com “*una evocación de ciertos aspectos de un ser humano, visto por otro*”<sup>9</sup>, fent referència a la funció del retrat pictòric en el gest subratllar i idealitzar un determinat paper social del retratat. No es tractava de presentar un individu, sinó un individu en quan a monarca, cardenal, duc, bisbe, ... és a dir, segons la seva funció i capacitat d'acció en la societat. Aquesta funció es mostrava amb la postura, la vestimenta amb la els personatges que eren inserits en un determinat entorn. Ésser retratat automàticament implicava ésser reconegut i considerat en una determinada posició social:

---

9 Francastel, Galienne i Pierre. *El retrato*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995, pàg. 9.

la representada, i que al mateix temps prometia una perpetuació d'aquesta imatge en el futur. Aconseguir “sobreviure en efígie” denotava una importància i un diàleg automàtic des d'un present cap al futur. El retrat permetia mostrar des d'un present el què s'era, i quan aquest present n'eliminés la constància física en restaria el retrat. Albrecht Dürer, a principis del segle XVI ja va deixar escrites aquestes paraules: “*Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben*”<sup>10</sup> – “El retrat també conserva la figura de les persones després de la seva mort”.

La necessitat intrínseca en l'ésser humà de representar la seva pròpia imatge, de contemplar-se, sigui a través de la seva mateixa mirada – amb els autoretrats – o a través de la imatge de l'altra – amb el cas dels retrats – no s'esfuma. Són els mitjans els que canvien. El naixement de la fotografia està estrictament vinculat al positivisme científic, al naturalisme i a la revolució científica del segle XIX. La fotografia, com a nou mitjà, presentarà altres possibilitats a la necessitat d'auto-representació i de representació. Però quines són aquestes possibilitats? Joan Fontcuberta, al seu assaig *El beso de Judas* (Gustavo Gili, 1997), també ens dóna resposta a quin tipus d'experiència ens proporciona la imatge fotogràfica i per a què ens serveix. Conclou que tot i que moltes vegades s'ha considerat que la fotografia serveix per al record, en realitat aquesta serveix per a l'oblit. La memòria és un element substancial per a la construcció de la nostra identitat com a subjectes, i en un sentit, la fotografia és una activitat, que com a eina de representació, també serveix per a definir-nos, per a construir-nos. Recordar però vol dir seleccionar, escollir uns determinats moments en detriment d'uns altres. Per una banda fotografiem per recordar allò que tenim davant. I amb aquest gest seleccionem. Per tant, en un mateix gest que es perpetua dia rere dia, des del naixement de la fotografia, “*seguimos condenados a fotografiar para olvidar*”<sup>11</sup>, ja que tota selecció comporta també la pèrdua.

Phillipe Dubois (1958 –) parla de la imatge fotogràfica com a empremta. Fontcuberta n'agafa la metàfora i la trasllada a la reflexió de qualsevol imatge: “*Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un deposito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química)*”<sup>12</sup>, un conjunt d'informació emmagatzemada: memòria. Un dibuix figuratiu, com per exemple un retrat, també és una empremta: l'empremta del contacte del grafit o de l'oli sobre el llenç. Però el que ens interessa analitzar del retrat no és tan l'empremta del traç, sinó la configuració codificada d'aquests traços de tal manera que adquireixin un sentit per a l'observador.

10 Mende, Matthias. “Retrato de Ulrich Varnbüler”, dins de *Durero. Obras maestras de la Albertina*. Madrid: Museu Nacional del Prado, 2005, pàg. 286.

11 Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997, pàg. 62.

12 Fontcuberta. *Ibid*, pàg. 78.

Tant la imatge pictòrica com fotogràfica comparteixen un element: l'estaticitat. L'aturament del temps dota a les imatges d'una aura d'atemporalitat, al mateix temps que les cosifica, les objectualitza. Però parlem de dos tipus d'estaticitat diferent. Fent referència a l'estaticitat de la imatge fotogràfica, Fontcuberta afirma que “*el fotógrafo no mata el cuerpo, sino la vida de las cosas*”. La imatge pictòrica també és estàtica, però per la seva inherència a la representació, a l'abstracció, a la necessitat de creació d'un altre cos respecte d'un altre, podríem afirmar que la pintura, a més de matar la vida, mata al cos.

### III. Presentació dels dos projectes en comparació:

Un dels camins que seguirem per reflexionar sobre el retrat és pensar on habita la imatge, ja que segons els diferents hàbitats cada imatge adopta uns codis determinats. Pensar en l'hàbitat de la imatge implica pensar en els seus valors estètics, semiòtics, psicològics i antropològics. Recorrerem aquest camí a través de dos mitjans diferents, la pintura i la fotografia, a partir dels projectes artístics dedicats a la captació dels cossos i dels rostres humans de dos personatges molt allunyats en el temps: el gravador i pintor Albrecht Dürer (1471 – 1528), i el fotògraf August Sander (1876 – 1964).

#### 1. Albrecht Dürer (1471 – 1528)

Situem-nos a l'Alemanya del segle XV, terra en la que vivia Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 - 1528), el primer dels nostres protagonistes.

Amb l'aparició de la impremta entorn del 1450 de la mà de l'alemany Johannes Gutenberg, van aparèixer nous mitjans de difusió del coneixement través dels llibres, el gravat i la xilografia. Serà des de l'aplicació d'aquests nous mitjans en l'esfera artística que Alemanya aconseguirà la categoria gran potència en les arts gràfiques, sobretot amb l'activitat del gravador – i també pintor –, Albrecht Dürer i les seves estampes. Dürer viurà del gravat i la pintura en un context i en una situació, l'alemanya, allunyada a la teorització intel·lectual sobre la matèria artística, al contrari del que en aquell s'estava gestant a Itàlia, on la teorització sobre les arts estava a l'ordre del dia. No obstant això, Dürer, a més de practicar una de les tècniques que al moment es considerava idònia per a l'aplicació de la màxima objectivitat, el gravat a buril sobre coure, va tenir la necessitat de redactar tractats científics teoritzant sobre la perspectiva i sobre les proporcions de l'ésser humà. Format en la tradició del gòtic tardà alemany, va viatjar diverses vegades a Itàlia, on va establir contacte amb artistes com Jacopo de'Barbari (1450 – 1516), Giovanni Bellini (1430 – 1516), Antonio Pallaiuolo (1430 – 1498), Andrea Mantegna (1431 – 1506), Lorenzo di Credi (1459 – 1537),

Raffaello Sanzio (1483 – 1520), i artistes pensadors com Leon Battista Alberti (1404 – 1472) o Leonardo da Vinci (1452 – 1519).

Albrecht Dürer va ser el primer pintor obsessionat amb la seva pròpia imatge, va ser el primer en autoretratar-se de manera constant i conscient en diverses ocasions. El gest d'autoretratar-se ve donat per la mateixa voluntat que porta a qualsevol persona a voler que la retratin: generar proves de que s'ha existit en la posteritat, més enllà de la pròpia existència física, caduca.

La figura de Dürer ens interessa per la seva postura de pont entre la tradició alemanya i la italiana, ja que és un dels principals protagonistes del primer Renaixement alemany, va ser el primer en cercar una resposta a la renovació de l'Antiguitat des d'una perspectiva més literària i erudita que estètica i visual. Diu Panofsky:

*Durero fue el primer artista que, formado en los talleres tardo-medievales del norte, sucumbió al hechizo de la teoría del arte que se había creado en Italia. Es en su desarrollo como teórico del arte donde podemos estudiar in vitro, por así decirlo, la transición de un código de instrucciones conveniente a un cuerpo de conocimientos sistemático y formulado. Y es en sus contribuciones a ese cuerpo de conocimientos, escritas e impresas, donde podemos asistir al nacimiento de la prosa científica alemana.<sup>13</sup>*

Al segle XV, segle que des de la historiografia de l'art s'atribueix al Renaixement – així, en majúscules i en singular, com si n'hi hagués hagut només un, i com si n'hi hagués prou en descriure la història en aquests termes –, s'assenta com a dogma que l'obra d'art ha de ser aquella representació directa i fidel d'un objecte o element natural. És en aquest sentit que es parla d'apropament o de nova mirada a la natura. L'artista es troba en una lluita personal amb la realitat que l'envolta per poder-la traslladar al llenç o fer-la emergir de la matèria. Es considerarà que per apropar-se a la naturalesa s'ha d'entendre com funciona, subministrar la màxima informació científica sobre els propis fenòmens naturals, les característiques de les plantes i els animals, i l'acció de la llum i de l'atmosfera sobre els cossos sòlids. Al mateix temps es vol desenvolupar un procés científic en què tots aquests fenòmens puguin ésser representats, reconstruïts, sobre una superfície bidimensional. És en aquest sentit, que el desenvolupament de les arts s'esdevé en paral·lel amb el de les ciències naturals i la matemàtica, concretament en la recerca de la perspectiva.

#### A. La tractadística: Els Vier Bücher von Menschlicher Proportion (1528)

Quan Dürer va viatjar a Itàlia al 1506 no cercava instruccions sobre com aplicar la perspectiva des d'un punt de vista pràctic, sinó que cercava el funcionament teòric d'un procés que fins aleshores

13 Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pàg. 255.

ell havia conegut i aplicat empíricament. Cercava el *Kunst in hemlicher Perspectiva* – el coneixement teòric i la comprensió racional de la perspectiva – que encara no havia sigut divulgada ni transmesa des d'Itàlia. Historiogràficament es considera l'arquitecte Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) el conceptor del mètode de la perspectiva a partir de l'*intersegiatione della piramide visiva euclidiana* amb un plànol inserit entre l'objecte o element a representar i l'ull, i d'aquesta manera “projectar” la imatge visual sobre la superfície bidimensional. La concepció de Brunelleschi va ser recollida i difosa al tractat *De pictura* (1435) de Leon Battista Alberti.

Dürer va publicar dos tractats al llarg de la seva vida: no va afegir cap concepte nou a la ciència de la perspectiva desenvolupada per els italians en el seu tractat de geometria *Unterweisung der Messun mit dem Zirckel un Richtscheyt*, publicat el 1525. L'interès principal d'aquest tractat rau en el fet que és el primer document literari en què un problema de representació rep un tractament estrictament de reflexió i d'anàlisi científic a la zona del nord d'Europa.

La seva vinculació de joventut amb el mestre Jacopo Barbari (1450 – 1516) i el posterior contacte amb els grans teòrics italians com Alberti i Leonardo da Vinci va consolidar el pensament estètic de Dürer i la seva captivació per les proporcions humanes. Aquests darrers havien recuperat la idea clàssica de l'“antropometria estètica”: ja no els interessava representar figures, sinó investigar les proporcions que configurarien l'*homo bene figuratus*, sotmetent aquesta voluntat a una base científica. Aquesta investigació es materialitza en dibuixos que no estan fets per esdevenir directament obres d'art, sinó que són referents per visualitzar les proporcions del cos humà de la manera més objectiva i completa possible. Les figures es mostren rígides, i estan representades en dos o tres alçats: frontal, perfil, i dorsal. Per facilitar la lectura de les dimensions moltes vegades les figures o els elements estan traçats sobre una quadrícula amb els intervals i les mesures anotades en peus, caps, o rostres.

La trobada de Dürer amb la figura de Leonardo, segons Panofsky, crearà un abans i un després en la seva obra pel que fa a la seva concepció i la seva teoria de les proporcions humanes. Serà a partir d'aquesta que es manifestarà el progrés de Dürer cap a la recerca d'una antropometria estricta. Leonardo l'empeny a trencar amb la proporció ideal, però el mateix Dürer s'emanciparà i prescindirà de les formes leonardesques. Diu Panofsky:

[...] (Dürer) *quedó persuadido para siempre de que no existe una única belleza absoluta, sino muchas formas de belleza relativa que expresan o, por decirlo de otra manera, que están condicionadas por la diversidad de crianza, vocación y disposición natural. [...] el objeto de la teoría de las proporciones era proveerle no de un único canon sino de especímenes y métodos que le permitieran hacer, dentro de los límites más amplios de la naturaleza humana y sobre la base de la pura mediación, todas las posibles figuras: figuras nobles, leoninas, caninas, vulpinas, coléricas, flemáticas, melancólicas, sanguíneas, iracundas, bondadosas, tímidas, animosas [...]*<sup>14</sup>.

14 Panofsky. Ibid, pàg. 275.



Després d'un abandó temporal del projecte, Dürer va tornar a pensar en la possibilitat d'una publicació impresa, i des de la seva ferma creença en el principi que hi havia possibilitat d'establir una teoria geomètrica de les proporcions humanes que inclogués totes les variacions imaginables de la constitució física i del caràcter humans, va decidir duplicar el material del llibre primer i afegir-hi vuit tipologies més, masculines i femenines, i dos caps masculins. Una de les principals diferències del llibre primer al segon és la catalogació segons el sistema de l'*exempta* descrit per Alberti, que Panofsky considera que hauria arribat a mans de Dürer cap al 1523. Dürer va traduir els *pedes* d'Alberti per *Masstäbe* (mesures), les *unceolae* per *Zahlen* (números) i els *minuta* per *Teile* (parts)<sup>16</sup>. Va afegir una subdivisió a la categorització d'Alberti amb la incorporació d'una unitat més petita dividida en tres, els *Trümlein* (partícules)<sup>17</sup> – que equivaldria cadascuna a un mil·límetre –. Aquest gest de Dürer cap a la inclusió del mètode d'Alberti mostraria l'abandó total del plantejament geomètric i el pas definitiu cap a un plantejament aritmètic: els *pedes*, *unceolae* i els *minuta* es poden sumar i restar de la mateixa manera que ho fem amb les fraccions decimals modernes.

Pres per aquest desig de restringir la complexitat infinita de la naturalesa i fidel al principi de varietat de la natura, en el tercer llibre Dürer va proposar diferents mètodes d'alteració de les proporcions de les figures descrites en els llibres precedents amb la inclusió de distorsions.



*Quatre perfils caricaturescos.*

Xilografia del Llibre Tercer dels *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*. Nuremberg, 1528.

<sup>16</sup> Panofsky. Ibid, pàg. 277.

<sup>17</sup> Panofsky. Ibid, pàg. 277.

Aquesta voluntat d'extreure de la naturalesa un cànon de proporcions perfectes va portar a Dürer a la conclusió, sobretot després del seu viatge a Itàlia el 1507 i el contacte a Venècia amb Leonardo, de que existeixen tipologies diverses en l'ésser humà a les quals se'ls pot atribuir la noció de bellesa. Va ser en aquest moment que Panofsky considera que va prendre una vessant d'indagació científica en la seva recerca. Conservem diverses sèries que exploren la diversitat fisonòmica, una de molt clara és la imatge precedent, que ens mostra la variació de la fisonomia del rostre en quatre individus de perfil, alterant-se progressivament i creant aspectes físics radicalment diferents. L'existència de la idea de la bellesa en diferents tipologies humanes no era única a l'època. El mateix Leonardo considerava que la bellesa es pot trobar en diferents persones. L'humanista napolità Pomponio Guarico (1482 – 1530), al seu *De sculptura* (Florència, 1504), que es basa en una extensa discussió sobre la fisonomia on també parla del reflex del caràcter de les emocions en el rostre humà, també proposava diferents sistemes de proporcions segons l'edat de les figures representades, sobretot centrant-se en les diferents proporcions de l'infant. No es pot assegurar que Dürer conegués directament aquestes teories, però se'ns fa evident que la idea d'una diversitat de sistemes de proporcions concebudes com a belles estava estesa a l'època.

Segons Moshe Barasch la particularitat del projecte de Dürer rau en què va ser l'únic que va portar a una formulació completa aquesta concepció: *“Pero la belleza está presente entre los hombres de tal forma y nuestro juicio sobre ella es tan inseguro que podemos, quizá, encontrar dos hombres, ambos bellos y hermosos, y observar, sin embargo, que ninguno se parece al otro, ni en medidas ni en tipo, ni en un solo punto o parte”*<sup>18</sup>.

Tot el projecte fisonòmic de Dürer es desenvolupa a partir del precepte que la pregunta persegueix la teorització tractadística de l'època: “com s'aconsegueix la bellesa absoluta?”, està mal formulada. Considera que la bellesa d'un rostre o d'un cos pot ser excel·lent tot i la diversitat de les formes – evidents – en les diferents individus. És des d'aquesta consideració que afirma que la bellesa té tantes varietats com diversos són els rostres o cossos dels quals prové. Panofsky parla amb aquests termes sobre el projecte de Dürer:

*Pese a su anhelo de belleza, no aceptaba esa clase de idealismo que exige que el artista embellezca siempre [...] Él pensaba, por el contrario, que lo rudo, lo feo, lo fantástico y hasta lo monstruoso tenían su lugar legítimo dentro del arte, [...]. Tampoco compartía la creencia de Alberti en una única norma objetiva de belleza que pudiera formularse en un único canon. [...] En este aspecto tomaba partido por Leonardo da Vinci, que por encima de todas las demás cosas pedía variedad (varietà, Unterschied)*<sup>19</sup>.

Per a Dürer la realitat era alguna cosa infinitament enigmàtica, portadora d'un secret que s'havia d'extreure. Considerava que la veritat restava oculta, sepultada en la naturalesa. El discurs i la

18 Barasch, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma, 1991, pàg. 127.

19 Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editoria, 1982, pàgs. 282-283.



recerca de la bellesa, que era relativa, s'havia de reconsiderar en una nova base teòrica, incorporant la rica varietat – *Unterschied* – de les formes humanes. En els seus *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* - Quatre llibres sobre la proporció humana – va tractar també el que considerava les “fisonomies anormals”.

Reconèixer la varietat en la bellesa no implica només una construcció de creences metafísiques, sinó també un seguit d'implicacions pràctiques en l'obra de l'artista. Per a representar aquesta diversitat, l'artista es va proposa estudiar el que a l'època s'anomenava “les diferents classes d'homes”. Està documentat que Dürer va mesurar una gran quantitat d'individus del carrer per extreure dades empíriques de les diferents parts corporals tenint en compte la diversitat en la constitució física. Aquesta diversitat humana implica l'aproximació també al que a l'època anomenaven altres “altres races”. Segons Barasch – i tal i com veurem posteriorment –, Dürer és el primer artista renaixentista que aplica una teoria de les proporcions en els diferents grups racials i socials. Vinculat a les teories de la fisiognomia de l'època, estava convençut que els valors interns d'una persona es reflectien en la figura externa. Més enllà de la determinació dels canons físics del cos humà, el seu interès s'estenia en la representació de diferents actituds i tipologies dels cossos. Aquest interès té una materialització molt clara al llarg de la seva vida amb l'aposta pel gènere del retrat, ja des dels seus inicis. En tenim exemplars de moltes diferents tècniques: a ploma, dibuixos a punta de plata, a carbonet, olis sobre taula... No obstant, evidenciem una coherència interna en tots ells: la voluntat de mostrar el rostre del retratat amb expressió continguda. A diferència dels seus autoretrats però, la majoria dels retratats no ens miren directament.

Durant el seu viatge als Països Baixos va fer diverses anotacions en àlbums de familiars, d'animals, d'amics i de vistes de ciutats. Podem parlar de l'execució del retrat en Dürer com un mètode més d'observació i d'estudi del món que l'envoltava. Això també explica la seva necessitat de recollir indumentàries específiques de diferents cultures i classes socials, penetrant en l'estructura jeràrquica de la societat de la Baixa Edat Mitjana i principis de l'Edat Moderna. En paral·lel a tota aquesta investigació personal en el camp del retrat, Dürer va poder satisfer també una de les màximes aspiracions d'un pintor de l'Edat Moderna: la realització d'un retrat del rei, en el seu cas de l'emperador Maximilià I (1459 – 1519).

El llegat de l'obra de Dürer posa en evidència la seva versatilitat artística: des de dibuixos, pintura a l'oli, i sobretot el gravat – també en diferents tècniques: sobre fusta, a buril, aiguafort i punta seca –, que posen de manifest un mestratge tècnic però també conceptual.

## 2. August Sander (1876 – 1964)

L'altre projecte que ens interessa és el del fotògraf alemany August Sander (Herdorf-am-der-Sieg 1876 – 1964 Köln), l'obra del qual inauguraria, segons Olivier Lugon, el gènere documental dels anys trenta a Alemanya treballant en el moviment de l'*Exaktheit Photography* – Fotografia exacta – que vol posar en evidència una xarxa de detalls que l'ull identifica com a comuns, coneguts, i on la mirada de l'espectador és lliure de passejar per la imatge. La fotografia exacta es contraposicionaria, dins el gènere de la fotografia documental, amb la *Sachlichkeit Photography* – Fotografia objectiva –, més vinculada a la Nova Objectivitat, basada en la magnificació de la presència dels objectes accentuant-ne la seva imatge fins a transformar-la en qualitats extraordinàries, mostrant-se desconeguda per a l'ull humà.

Aquesta diferència entre fotografia objectiva i exacta va molt vinculada, com veiem, amb la posició que adopta el fotògraf al fer la fotografia. Reivindicar la fotografia exacta, en el cas de Sander, va estrictament vinculat amb el gest de referir-se a un subjecte a partir, sobretot, d'un desig de veracitat, però sense condicionar – almenys a simple vista – la mirada de l'espectador. El treball de Sander, es pot descriure també com un treball personal de recerca d'una(unes) determinada(es) veritat(s).

La figura d'August Sander pren força en la història de la fotografia entorn el 1930, quan ja supera els cinquanta anys, també dedicats a la fotografia com a retratista en un estudi fotogràfic propi a la ciutat de Linz, i posteriorment a Colònia.

### A. Menschen des 20. Jahrhunderts (1929)

Iniciat en el context del pictoralisme, a mida que s'apropa a les famílies camperoles de Westerwald per oferir el seus serveis – a més d'adquirir els seus ingressos retratant famílies burgeses – abandonarà aquest deix pictoralista per apropar-se un altre cop a una forma menys convencional del retrat: vistes frontals posades, fins i tot rígides, i a l'exterior.

Segons les pròpies afirmacions de Sander, cap a 1910, des de la producció d'imatges a la zona de Westerwald, i amb el posterior contacte amb el grup d'Artistes Progressistes de Colònia, encapçalat pels joves pintors d'extrema esquerra Franz Wilhelm Seiwert (1894 – 1933) i Heinrich Hoerle (1895 – 1936), que des d'un posicionament i una convicció marxista la seva proposta se centrava en la producció d'obres que en la seva estructura compositiva revelessin també la pròpia estructura compositiva de la societat: aplicant el que anomenaven un “constructivisme figuratiu” en què les figures humanes, simplificades, simbolitzen els diferents grups socials i mostren les diferents relacions entre les forces de poder en composicions geomètriques molt il·lustratives.

És a partir d'aquest contacte que l'interès sociològic de Sander es consolida en un ambiciós projecte que perseguirà fins al final de la seva vida: *Menschen des 20. Jahrhunderts – Homes del Segle XX* –, que se centra en la voluntat de realitzar retrats de tota la societat de la seva època per aconseguir una traducció en imatges dels diferents tipus, oficis, classes socials i estructures familiars a partir de l'agrupament de persones de totes les classes socials i de tots els oficis, compilant aquests retrats en una sèrie de carpetes organitzades segons les categories socials i professionals. Finalment, una segona secció, dedicada a la descripció de l'entorn social, mostra les petjades d'aquesta societat en el paisatge. El projecte de Sander pren una dimensió enciclopèdica: per una part acumula fotografies, al mateix temps que redacta llistes de classificació i subdivisió per grups, amb la perspectiva, des d'un inici, d'una presentació classificada.

La primera selecció de retrats va ser publicada el 1929<sup>20</sup> per Kurt Wolff (1887 – 1963), editor de *Die Welt ist Schön*, una de les revistes més destacades de la literatura d'avantguarda alemanya. Es tractava d'una selecció de seixanta retrats organitzats segons la classificació social: “*desde el hombre unido a la tierra, el campesino [...] hasta los representantes de la civilización más evolucionada, para descender a continuación hasta el estadio del débil*”<sup>21</sup>, amb la inclusió d'un prefaci del novel·lista Alfred Döblin (1878 – 1957).

La societat que retrata Sander és inicialment la societat alemanya de la República de Weimar, en la que coexistien models ideològics molt divergents, i en la que al cap d'un anys, com sabem, acabaria emergint la dictadura nacionalsocialista. Es tracta del retrat d'una societat en la que encara s'aprecia l'estructura de l'antic sistema estamental, al mateix moment que s'estaven desenvolupant noves classes i grups socials. Aquesta primera versió publicada ja va mostrar unes pautes estètiques i conceptuals molt definides. La tendència a la impersonalitat com a eina del gènere del documental, amb l'eliminació del subjecte actiu, Sander la portarà més enllà que els fotògrafs de la seva època. És per això que part dels seus contemporanis van parlar amb aquestes termes de les seves fotografies: “[...] *la naturaleza despiadada de su mirada, de su frialdad y de su neutralidad*”<sup>22</sup>.

No obstant això, les circumstàncies polítiques de finals dels anys vint i els inicis dels anys trenta van aturar el projecte de Sander. El 1936 els nacionalsocialistes en van destruir uns quants negatius i van confiscar-ne els llibres existents, ja que la ideologia de la raça ària no combregava amb tots els rostres que mostraven les seves fotografies. Tot i això August Sander va continuar treballant en secret. Al portfoli *Der Soldat – El Soldat* –, que forma part del quart volum de la seva obra *Die*

20 La publicació es va veure estroncada per l'adveniment de la Segona Guerra Mundial. L'obra completa no seria publicada fins després de la mort de Sander, per el seu fill Gunther Sander el 1980.

21 Lugon, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pàg. 76.

22 Lugon. *Ibid*, pàg. 149.

*Stände* – Les categories socio-professionals –, va retratar el domini absolut dels nacionalsocialistes. El 1942 va haver d'abandonar la ciutat de Colònia i va aconseguir salvar onze mil negatius traslladant-los a Kuchhausen, a la regió de Westerwald. El 1945 l'arxiu August Sander estava format per 40.000 negatius, 30.000 dels quals van cremar un any després en un incendi que va patir l'edifici en què havia viscut a la Dürener Strasse de Colònia, juntament amb documents i còpies originals. Amb setanta anys Sander continuava treballant en el seu projecte, recorrent a negatius que havia aconseguit salvar. D'aquí va sorgir la carpeta *Verfolgte* – Perseguits – i *Politische Gekangene* – Presos Polítics – dedicada als jueus i treballadors estrangers que va incloure al sisè volum *Die Großstadt* – La ciutat –.

El seu projecte consta d'un total de set volums (annex I) amb fotografies preses entre el 1932 i el 1954. S'inicia amb el volum *Der Bauer* – El camperol –, que conté fotografies fetes a Westerwald entre el 1910 i el 1914. Continua amb els grups *Der Handwerker* – L'artesà –, *Die Frau* – La dona –, *Die Stände* – Les categories socio-professionals –, *Die Künstler* – Els artistes –, *Die Großstadt* – La gran ciutat – i finalment amb el grup *Die letzten Menschen* – Els darrers homes –, amb retrats de malalts i fins i tot moribunds. Susanne Lange<sup>23</sup> considera que el gran interès del projecte de Sander rau no només en el gest de registrar una part de la realitat, la de l'Alemanya del segle XX, sinó en l'adquisició d'un caràcter universal i de tot un model de concepció de l'art, tal i com podem observar amb el document que va escriure el mateix fotògraf el novembre de 1927, que va titular *My Confession of Faith in Photography* (annex II), i en el qual va deixar un clar testimoni del que per ell és i ha de ser la fotografia: un mitjà per a mostrar la veritat sobre la realitat.

Tot i el caràcter sociològic inherent el projecte de Sander, Lange vol subratllar la figura del fotògraf com la d'un artista profundament involucrat en la observació, la captació i la transmissió de l'evolució del seu temps, incloent-hi totes les classes socials, tots els oficis, tots els caràcters i les fisonomies. Walter Benjamin considera que: “*La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios*”<sup>24</sup> perquè el seu projecte ens proposa una “*fotografía comparada*” – com va descriure Döblin –, una fotografia dedicada a la observació directa i delicada, íntimament vinculada a l'objecte, que busca anar més enllà del detall per assolir una perspectiva sociològica transversal:

*En la obra de Sander cada cuál está en su lugar, nadie está distraído, incómodo o descentrado. Un cretino es fotografiado con la misma imparcialidad estricta que un albañil, un ex combatiente sin piernas de la Primera Guerra Mundial igual que un joven y saludable soldado de uniforme, ceñudos estudiantes comunistas igual que nazis sonrientes, un magnate industrial igual que un cantante de ópera*<sup>25</sup>.

23 Lange, Susanne. “Sobre la obra de August Sander *Hombres del Siglo XX*”, dins *August Sander: Retratos. La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, PhotoEspaña; Köln: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 2002, pàgs. 15-16.

24 Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011, pàgs. 37-38.

25 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005, pàgs. 90-91.

La persecució i la no-acceptació de l'obra de Sander, en el context polític del nazisme alemany, posen de manifest un aspecte substancial de la seva obra:

*(Sander) no estetizaba a las personas ni las colocaba en un decorado, sino que había desarrollado una mirada muy precisa e intuitiva para plasmar la tipicidad i la diversidad de la expresión humana. Sabía captar con la misma seriedad el retrato de una campesina que el rostro de un banquero o de un parado. Ante su cámara todos tenían la misma importancia y significación, cualidad ésta que desdeñaba las diferencias sociales y los clichés<sup>26</sup>.*

Quedem-nos amb les paraules “tipicidad” i “diversidad”, que automàticament ens connecten amb la figura de Dürer. És precisament aquesta acceptació de la plasmació de la diferència com a element intrínsec, substancial i definitori de l'essència humana, protagonista en els projectes d'ambdós artistes, el que em va portar a connectar-los, malgrat les distàncies temporals, tècniques i teòriques.

### B. L'estil documental alemany dels anys 20-30

El projecte *Menschen des 20. Jahrhunderts* de Sander exemplifica el concepte del documental alemany dels anys vint i trenta, basat en l'austeritat de les imatges i la transmissió d'una certa fredor i aparent absència d'implicació del fotògraf. La recerca de la *Klarheit* (Claredat) engloba diversos àmbits de l'època, des de l'art, l'educació i l'arquitectura. També serà el leitmotiv de referència en els textos que reflexionen sobre el gènere documental. En la fotografia es materialitzarà amb la recerca de la claredat tonal, de la precisió, de la voluntat d'objectivitat i de llegibilitat de l'objecte capturat, que mostrarà un trencament visual amb els efectes crepusculars pictoralistes. Segons Olivier Lugon l'adopció de la lluminositat va més enllà d'una preferència i ambició estilística i acaba esdevenint una projecció simbòlica com a mostra de sinceritat i puresa: l'encarnació del nou poder de revelació que es pretén atribuir a la fotografia documental<sup>27</sup>. Aquesta nitidesa aconseguida en les fotografies es vincula directament en la possibilitat de fixació i de definició del detall: el barret o un bastó d'un camperol, una cicatriu en un rostre, o les taques i els rastres d'expressió en la pell. Amb aquesta voluntat, feia ús de plaques fotogràfiques de gran format, extretes amb una vella càmera Ernemann amb plaques de vidre de 8x12 i 18x24 cm. Aquesta elecció d'un gran negatiu és substancial de tenir-la en compte, ja que en aquella època ja existien les Leica (des del 1914), càmeres portàtils de 35 mm que funcionaven amb un negatiu petit. Aquest fet no fa res més que sostenir la voluntat de Sander d'aconseguir imatges poderoses, amb una gran precisió i detall, per la seva possibilitat d'ús i aplicació científica, en relació amb la

<sup>26</sup> Lange, Susanne. “Sobre la obra de August Sander *Hombres del Siglo XX*”, dins *August Sander. Retratos: La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*. Fundación Santander Central Hispano, PhotoEspaña; Köln: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 2002, pàg. 11.

<sup>27</sup> Lugon, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920 – 1945)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pàg. 127.

fotografia policial, objectiva<sup>28</sup>. S'allunya de la voluntat de plasmar estèticament la màgia de les matèries, les diferències entre les textures i la subtileza de tonalitats – tot i que evidentment, si volem mirar les seves fotografies des d'aquest punt de vista també ho podem fer –. El seu interès en el detall i la precisió rau, com assegura Lugon, “*en la captación de una suma de informaciones susceptibles a ser descifradas*”<sup>29</sup>. Lugon descriu la seva obra amb els termes referents a una “*naturalesa clínica*”, per la seva capacitat de transformació d'una concepció tàctil a una concepció clínica amb la nitidesa i la claredat. En aquest sentit, com hem esmentat prèviament, Sander serà partidari de la *Exaktheit Photography* (Fotografia Exacta).

Des de la consciència de la possibilitat de direcció de la mirada del fotògraf i del seu poder de decisió sobre l'espectador, Sander escull com a eina de treball la tendència a la impersonalitat empès per aquesta voluntat de dissimular, si més no aparentment, els codis de construcció de la imatge. La fredor i la neutralitat amb les que molt sovint són descrites les seves fotografies són producte d'aquesta intencionalitat: “*La impersonalidad del arte de Sander es en buena parte un efecto de estilo sabiamente construido a través de un haz de signos: rechazo de las expresiones fuertes en el modelo, uniformización de las tomas, frontalidad sistemática*”<sup>30</sup>. És amb l'adopció d'aquestes formes que les fotografies de Sander prenen una connexió d'immediatesa i d'intensitat directa amb l'espectador. L'estaticitat i la rigidesa d'aquestes, des d'una construcció de la postura, totalment allunyada dels gests espontanis, aconsegueix una força de penetració i de dicció sorprenent.

El projecte documental, impulsat a Alemanya per Sander, desenvoluparia una nova postura del treball entre el fotògraf i el model a partir de la transferència de responsabilitat parcial entre l'un i l'altre en la construcció de la imatge. Berenice Abbot (1898 – 1991) exposava que en el gènere documental el subjecte de la imatge controla en gran mesura la fotografia<sup>31</sup>. I on s'evidencia més aquesta nova postura és en el gènere del retrat, on el model desenvoluparà un paper plenament actiu. Tot el projecte de Sander és travessat per aquest desplaçament: el model, de manera concreta i conscient, es construeix en la imatge acotada prèviament per el fotògraf. És en aquestes condicions que Lugon descriu aquesta forma de retrat com “*una especie de autorretrato asistido*”<sup>32</sup>, com a resultat de la posada en escena, a consciència, d'un mateix, en presència del fotògraf. Aquest repartiment de forces i responsabilitats entre el fotògraf i el fotografiat s'aconsegueix, en gran part, gràcies a l'adopció de la frontalitat, associada a la fotografia d'identitat,

28 Aquesta tipologia i concepció fotogràfica tindria una gran influència en generacions de fotògrafs posteriors, com els nord-americans Walker Evans (1903) i Diane Arbus (1975).

29 Lugon. op.cit, pàg. 139.

30 Lugon. Ibid, pàg. 149.

31 Lugon. Ibid, pàg. 160.

32 Lugon. Ibid, pàg. 161.

i minoritària en la fotografia artística del primer terç del segle XX, que se centrava en la recerca de l'espontaneïtat en la fugacitat de les expressions i els gests. La fotografia de l'època s'allunyava del que Sander buscava, “*el hecho de ser una actividad autónoma, separada de la vida real y sin la menor correspondencia psicológica en ella*”<sup>33</sup>. Amb la vista frontal el fotògraf presenta al model, i li entrega un espai en el què construir-se i presentar-se davant del fotògraf i del futur espectador, com si es tractés d'un intercanvi. Als anys trenta, amb la re-valorització de la fotografia primitiva – calotips i daguerreotips – s'apreciarà la rigidesa d'aquestes fotografies llegida com a plasmació d'“objectivitat”.

### C. El retrat com a màscara

La pensadora Susan Sontag<sup>34</sup> també reflexiona sobre la figura i el treball d'August Sander, definint-lo com un exemple de “fotografia com a ciència”, per la seva voluntat de catalogar el poble alemany a través de la fotografia plenament vinculada a les pseudociències tipològiques que van prendre força al segle XIX, com la fisiognomia, la frenologia o la criminologia. Amb els seus “retrats arquetípics” - com el mateix Sander els anomenava – sintetitza l'esperit i la diversitat dels tipus socials de l'Alemanya de Weimar, a partir d'una neutralitat que revela els rostres com màscares socials: cada persona simbolitza un ofici, classe social o professió. Cada persona fotografiada representa la seva pròpia realitat social.

És molt interessant la relació que fa Sontag del treball de Sander amb la màscara, element que coneixem per el no-rostre, la no-definició, la no-identitat. Aprofitant la seva qualitat genèrica a partir de d'abstracció dels trets facials d'alguna manera es presenta com el no-retrat. Prendre la màscara com a imatge és un recurs propi de l'època moderna: ja Matisse (1869 – 1954) o Picasso (1881 – 1973) l'havien utilitzat en els seus retrats, i pintors coetanis de Sander com Otto Dix (1891 – 1969) o George Grosz (1893 – 1959) també la utilitzarien per parlar de la societat de la República de Weimar. El principal recurs de la màscara és el seu poder per evocar l'alteritat i portar a la reflexió sobre la identitat. La màscara oculta, protegeix al que la porta d'alguna amenaça, però al mateix temps revela, projecta. La tradició occidental està plenament vinculada amb l'emascarament, com ja hem apuntat prèviament. I és des d'aquest emascarament d'on sorgirà tota la tradició del retrat. El que prendrà potència a l'era moderna però, és el poder de la màscara com a vehicle de representació de la identitat, la màscara com a *intercesseur*, associada a un estat d'impàs, pròpies de les cultures més arcaïques.

33 Lugon. Ibid, pàg. 162.

34 Sontag, Susan. *Sobre la fotografia*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005, pàgs. 90-93.

La fusió entre l'aparença, la representació i la projecció té lloc en la raó de ser del retrat i també de la màscara. Tal i com hem exposat prèviament, un dels objectius principals del gènere del retrat al llarg de la seva història ha sigut el de descriure la superfície – la veritat externa –, a partir de la qual es revelaria la veritat interna. Aquest objectiu d'excavar en la intimitat de l'individu a través de la seva aparença externa va arribar a un dels punts més àlgids al segle XIX, època en que l'individualisme burgès va fer créixer la producció – altra vegada – la producció de retrats, mentre que la recerca de la representació de la relativa veritat de la identitat va tenir el seu màxim exponent ja entrat el segle XX, amb la utilització del recurs de la màscara, vinculada a l'auge del primitivisme artístic degut a la importació als països europeus de l'art tribal colonial. El nacionalisme i l'empirisme del segle XIX, vinculat a l'auge de l'etnografia i l'antropologia, són conseqüència directa de la projecció del poder colonial. La utilització del recurs de la màscara en el retrat modern vol explotar la tensió entre allò més específic i allò més genèric, entre la particularitat humana i l'efígie, entre l'individu i la massa social. Amb la seva immobilitat i penetració, la màscara s'utilitza com a element mediador i estratègic.

El període d'entre guerres, període de plena gestació de Sander, és el moment de màxima esplendor del retrat modern, anys de revolució política i moral i de gestació d'un esperit crític en el terreny intel·lectual, també en el terreny artístic amb l'anhel de recuperar la durabilitat, l'atemporalitat i l'estaticitat de caire més classicista sense renunciar als mitjans moderns. El treball de Sander mostra aquesta recerca, aquest verisme, aquesta força concentrada, i la voluntat de cercar noves formes en el gènere del retrat per a definir la identitat. El sociòleg alemany Max Weber (1864 – 1920) considerava que la definició de la identitat individual, en la societat moderna, només era possible a partir de mostrar l'individu des del paper que desenvolupava en la societat. El treball dels artistes de l'època – i també Sander – mostraran aquesta via de representació, visió que d'alguna manera entronca amb les característiques del retrat de la Baixa Edat Mitjana i pre-renaixentista: el retrat entès com a reflex de les realitats socials i les convencions de comportament, mostrant els emblemes propis de l'ofici. La consideració de l'individu com a engranatge de la societat.

Roland Barthes també teoritza sobre la màscara: “*Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara*”<sup>35</sup>, adoptant el terme i la figura de la màscara que Calvino utilitzava per designar l'element que converteix un rostre en producte d'una societat i de la història que la forma. Barthes parla dels grans retratistes com a mitòlegs, i entre Nadar (1820 – 1910) i Richard Avedon (1923 – 2004) també esmenta el projecte d'August Sander, per la seva capacitat de mostrar amb els seus retrats els rostres de l'Alemanya pre-nazi.

---

35 Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990, pàg. 76.



Però continuem amb Sontag:

*La mirada de Sander no es despiadada; es tolerante, imparcial. [...] Sander no estaba buscando secretos, estaba observando lo típico. La sociedad no contiene misterios. [...] Se acusaba al proyecto de Sander de ser antisocial. Lo que quizás pareció antisocial a los nazis fue la idea del fotógrafo como un censista impasible cuya integridad de registro volvería superfluo todo comentario, y aun todo juicio*<sup>36</sup>.

L'arribada del nazisme, que evidentment impedeix el desenvolupament d'un debat lliure i crític, no va aconseguir l'extinció del gènere del documental a Alemanya. Sander va continuar treballant en el seu projecte durant el Tercer Reich. Tot i que les publicacions dels seus llibres van ser encautats i jutjats per les autoritats nacionalsocialistes, la seva obra va rebre opinions i crítiques contradictòries des de la dreta. Per una banda es considerava que el projecte donava una imatge sistemàticament negativa del poble alemany perquè mostrava la “*asiatización del hombre europeo*”<sup>37</sup>. Però al mateix temps es considerava que d'alguna manera, entre la varietat tipològica i les diferències de classe destacava un rostre alemany indestructible<sup>38</sup>. Olivier Lugon mostra aquesta contradicció recuperant un article del 1933 del diari *National Zeitung* titulat “*Antlitz der Zeit, Antlitz der Volkes*” (El rostre de l'època, El rostre del Poble), en què el terme “època” acaba essent substituït per el de “poble”. D'alguna manera, abans de ser prohibit, aprofitant la classificació social de Sander, es volia potenciar una mirada cap a una classificació racial, i d'alguna manera, com certifica Olivier Lugon, el principi de les tipologies, un cop transferit a la ideologia de la raça, combregava perfectament amb la propaganda nazi. D'aquí sorgeix part de la crítica, com per exemple la del fotògraf Allan Sekula<sup>39</sup> al projecte de Sander. Considera que el seu treball està plenament vinculat amb el determinisme biològic de la ciència social del segle XIX, vinculant les diferències socials i polítiques i construint un discurs a partir de les nocions de raça, sexe i classe i implicat metodològicament amb les operacions de poder i de domini social. George Baker<sup>40</sup>, al seu assaig *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration and the Decay of the Portrait*, constata l'interès de la ideologia nazi cap a les *Stämme*: les tribus germàniques tradicionals arrelades a la terra, que també inicien el projecte de Sander.

La fisiognomia, amb la seva voluntat d'exploració de les singularitats caractereològiques dels individus, va prendre força al llarg del segle XVIII, juntament amb d'altres pseudo-ciències com el mesmerisme, i de seguida es van introduir i van arrelar en el context social i cultural de l'Europa germànica. En aquest context es gestaria tot un corrent teòric basant en el determinisme biològic,

36 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005, pàgs. 90-91.

37 Lugon, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920 – 1945)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pàg. 118.

38 Lugon, Olivier. *Ibid*, pàg. 118.

39 Sekula, Allan. “The Traffic in Photographs”. *Art Journal*, vol. 42 (núm.1). 1981: 15-25.

40 Baker, George. “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration and the Decay of the Portrait”. *The MIT Press*, 76. (1996), 72-113.

també defensat per diferents moviments socials de l'Alemanya del segle XIX, en què es considerava que les diferències socials i polítiques – raça, sexe i classe – es constataven en l'aparença física dels individus. No podem deixar de tenir en compte però, que el Col·lectiu d'Intel·lectuals i Artistes Progressistes de Colònia, del qual Sander formava part, cercaven retratar i reflexionar sobre els problemes de base social a partir d'aquestes formes de classificació teoritzades a l'època.

La fotografia, com tot llenguatge, està estrictament vinculada a la política, i és des d'aquesta qüestió política que l'obra de Sander ha suggerit grans interrogants i ha portat a lectures tan allunyades com la de Walter Benjamin a *Una breu història de la fotografia*, en la que considera l'obra de Sander com un projecte revolucionari, o la d'Allan Sekula, que considera que el seu projecte està metodològicament implicat amb les operacions de domini del poder de l'Alemanya de Weimar.

És evident que des d'una perspectiva contemporània sempre és més fàcil jutjar el passat. És legítim considerar l'obra de Sander vinculada a aquesta visió del món racialitzada, sexualitzada i classicista, sempre que ho fem tenint en compte des de quina posició mirem i parlem. El cas de Sander no és un cas aïllat, forma part d'un moment històric particular, al mateix temps que és producte de tota una tradició i una manera de veure el món que travessa la cultura occidental des dels seus orígens.

L'art no és innocent. Tot art, com a forma d'expressió, està compromès, de manera més o menys conscient. Andreu Alfaro reflexiona sobre el tant qüestionat i debatut compromís de Sander amb la seva època i escriu:

*(Sander) Trabaja conscientemente con una finalidad casi biológica, intenta no decir sobre lo bueno o lo malo y esta falta de sentido moralista dogmático es, posiblemente, lo que le acerca de una forma evidente al realismo, a ese sentido del retrato casi arquetipo o modelo. No es fotografía comprometida con la política, es fotografía comprometida con la realidad, [...]. El retrato ya no es bueno o malo, es retrato.*<sup>41</sup>

I és a partir i gràcies a aquests retrats que podem pensar, com a mers espectadors pensants – avui ja sense capacitat d'acció en aquell present –, les dificultats socials i polítiques que van sacsejar l'Europa del segle XX.

---

41 Alfaro, Andreu. "Retratos de August Sander", dins *August Sander. Retratos: La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*. Fundación Santander Central Hispano y La Fábrica, 2002, pàg. 17.

### I.V Cara a cara

La recerca entre les tipologies de l'ésser humà, basades en la construcció segons la classe i la professió social, i sobretot, a partir de l'acceptació d'elements diferenciadors, ens permet de generar un diàleg – tot i la distància temporal - entre ambdós artistes.

George Baker, al seu assaig *Photography Between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the portrait* afirma que els Progressistes de Colònia es van identificar amb l'època medieval com a període en què la societat era retratada no des de la individualitat, sinó com a tipologies representatives de la seva classe i funció social<sup>42</sup>.

El treball de Dürer, a cavall de l'època baix medieval alemanya i el primer Renaixement nòrdic, manté d'alguna manera la representació de l'individu en relació amb la seva posició social, al mateix temps que busca plasmar els primers trets individualitats dels rostres. Ja des del principi del treball hem fet esment d'aquesta tensió intrínseca i ontològica del gènere del retrat i, el que és sorprenent és que, com de manera més concreta seguidament veurem, ni el treball de Sander, que cerca aquesta contenció en els rostres i en els gests dels retratats per a posar en evidència la homogeneïtzació de l'individu i captar la seva màscara social, es podrà escapar de captar trets distintius i característics dels retratats; ni el mateix Dürer, volent desemparar-se de la tònica homogeneïtzant medieval i cercant les particularitats físiques i psicològiques del retratat, tampoc podrà defugir de la màscara social i les connotacions de classe que hi estan vinculades.

Tant Dürer com Sander integraran la diversitat com a eina metodològica en la recerca d'un(es) veritat(s): el primer, en un context d'investigació del cos humà i la recerca de l(es) seves belles(es) i complexitats, i el segon en un context polític-social, amb la voluntat de traduir en imatges els diferents tipus integrants de la societat segons els seus oficis, classes i estructures familiars. En aquest aspecte la roba tindrà un paper essencial, en el sentit que ja sentència la frase feta “l'hàbit fa el monjo”. Tant a principis de l'Edat Moderna, com a principis del segle XX hi ha la consideració estesa a l'època que la manera de vestir mostra la condició de la persona que la vesteix. A principis del segle XX, a aquesta consideració s'hi afegeix la convicció que la manera de vestir condiona la persona que la vesteix. Aquesta condició no es mostra només en la seva imatge externa, sinó també en el seu caràcter: “*Cada uno interioriza el papel que quiere interpretar y, en última instancia, su destino*”<sup>43</sup>, expressa Olivier Lugon fent referència als individus retratats per Sander. Ambdós projectes despleguen en les imatges dels subjectes retratats la legibilitat de la roba, i la impressió en

42 “Not unlike their Bauhaus contemporaries, the Cologne Progressives identified most strongly with medieval epoch, as a period in which people had been portrayed not as individuals but as types representative of their social caste and function.”: Baker, George. “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration and the Decay of the Portrait”. *The MIT Press*, 76 (1996), 87-88.

43 Lugon, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920 – 1945)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pàg. 200.

aquesta dels gests, dels hàbits i dels esforços d'aquesta segona pell que els configura. La roba és una empremta de la persona, com també ho són els atributs o les eines i el material de treball. Sander – i com veurem, a la seva manera, també Dürer – s'apropa amb la mateixa objectivitat cap als rostres que cap als atributs exteriors, professionals o culturals que els envolten. La roba i els atributs també són un llenguatge adquirit pel propi cos, que tindrà un gran interès d'anàlisi per les corrents marxistes de finals del segle XIX i principis del segle XX, entre les quals Sander estava plenament vinculat.

A partir d'aquí, el treball se centrarà en la confrontació entre les obres d'ambdós artistes. Es tracta de fer parlar les imatges, descontextualitzades, en part, dels projectes per les quals han sigut creades i pensar-les, o més ben dit, repensar-les a partir d'aquest nou contacte. Es tracta de pensar el present a partir del passat i el passat a partir del present, sense deixar de tenir en compte el context inicial del qual provenen totes elles.

1.



*Parella de rústics*, ca 1497.  
Xil·lografia.  
Albrecht Dürer



*Parella de pagesos – Propietat i harmonia*  
(I-ST-10), 1912.  
August Sander

Totes dues imatges ens mostren una parella formada per una dona i un home al camp.

Dürer ens representa un home amb el cos encarat a l'espectador, que dirigeix la mirada i les seves paraules a la dona que té al costat, de perfil, amb la mirada concentrada i baixa, pensativa, potser absorbint la informació que rep per part del seu acompanyant. Les figures se'ns presenten de cos sencer, trepitjant un terreny sorrenc. L'actitud de l'home, expressiva, lírica, es contraposa amb l'estaticitat meditativa, interioritzada, de la dona. Es tracta d'una parella jove.

Sander fotografia una parella d'edat avançada. L'home, assegut i amb un bastó entre les cames, damunt del qual hi recolza les mans. La dona, al seu costat, dreta i amb les mans agafades, a la mateixa altura que les del seu company, tot i la diferent posició corporal. Ambdós ens miren fixament, des d'una postura totalment estàtica i rígida, com si d'un retrat d'estudi es tractés. Però no som a l'estudi del fotògraf, ens trobem al mig del camp en una clariana, darrere de la qual emergeixen els arbres. En la fotografia es contraposen aquests dos plans: el dels retratats i el de l'espai. Amb aquesta mateixa postura podrien haver sigut capturats a casa seva, a l'estudi de Sander, o al mar del Carib. Però són a la zona rural de la regió Alemanya de Westerwald, i no és gens trivial. El retrat dels personatges és tan important com el propi retrat del paisatge del fons.

L'un és l'altra. Els arbres són els individus que hi viuen, i els individus que hi viuen són per els arbres.

Si ens concentrem en l'actitud que adopten els retratats, pel que fa a Dürer podem parlar de retrat de personatges, per aquest posat de representació pintoresca que adopten. En canvi en Sander podem parlar del retrat d'uns individus, d'una parella de pagesos. La representació també hi és, però en el sentit de presa de consciència, d'adopció i de demostració del paper que representen diàriament en la vida: la permanència i la propietat. Per tant, hem de parlar del retrat d'uns individus que formen part d'un engranatge social que és la seva raó d'ésser, i no del retrat individualitzat d'una parella de pagesos singularitzada.

La xil·lografia de Dürer forma part de la *Narrenschiff*, una obra de Sebastian Brant impresa el 1494 a Basilea per l'editor Johann Bergmann von Olpe, en la que es troben les primeres xil·lografies del jove Dürer. És un tractat moralitzant de caràcter profà que vol fer un retrat de la vida humana, prenent atenció en escenes de gènere pintoresques a partir d'un tractament líric i prosaic d'aquestes.

La fotografia de Sander forma part de l'*Stammappe*, el portfoli d'arquetips que inaugura el primer volum, *Der Bauer* (El pagès) – compost per set porfolis, sense comptar aquest inicial – del seu projecte *Menschen des 20. Jahrhunderts*. L'*Stammappe* es tracta d'un prefaci visual compost per dotze fotografies preses des del 1910 al 1914 a la regió alemanya de Westerwald. Aquest portfoli voldria mostrar, segons Sander, les tipologies prototípiques dels diferents blocs que configurarien la societat alemanya, i que ell provaria de capturar i de classificar al llarg del seu ambiciós projecte.

2.



*Dona de Nuremberg amb el vestit d'anar a l'església, 1500.*  
Tinta gris a ploma i aiguada de colors.  
Albertina, Viena. Albrecht Dürer



*Candidata de la Confirmació (I-1-4), 1911.*  
August Sander

En aquest dibuix a ploma a l'aiguada de tacte sedós i colors blancs, salmó rosat, groguenc i blau, Dürer ens presenta una dona jove a cos sencer amb un tocat de dues peces compost per una còfia inferior voluminosa i arquejada, l'*Steuchlein*, i una altra superior l'*sturz*, un pany de lli emmidonat amb plecs lligat sota la barbata. Du el cos cobert per una mantellina rosada i un mocador groguenc ocultant el vestit de setí blau que porta a sota. Acompanya el dibuix una inscripció: “*Gedenckt mein In Ewerm Reych / Also gett man zw Nörmeck In Die Kirchn*” – Recorda't de mi quan siguis al Teu Regne / Així es va a l'església a Nuremberg –.

Entre el 1500 i el 1501 Dürer va dibuixar sis vestits femenins típics de la ciutat de Nuremberg – vestits per anar de festa, vestits d'anar per casa – entre els quals trobem aquest que descriu el tipus d'una dona de classe alta vestida per anar a l'església. El vestit ens parla de la condició social de la dona que el llueix i ens permet identificar i imaginar l'entorn que l'envolta. El vestit parla de la dona, el vestit fa la dona. A la Baixa Edat Mitjana i principis de l'Edat Moderna, la presentació en els esdeveniments públics condicionava una roba i la indumentària específica per a la ocasió, i materialitzava a simple vista la pertinença a un determinat sector social.

Aquesta fotografia de Sander forma part del primer portfoli del primer volum, *Der Bauer – El Camperol* –. Està compost per fotografies preses entre el 1910 i el 1914 a la regió de Westerwald, prenent la figura del camperol com a arquetip de la societat alemanya: l'*Ur-type*. Aquesta jove, candidata a fer la confirmació, forma part del grup que mostra la generació jove que viu al camp. Es tracta d'un retrat de cos sencer, on se'ns presenta la noia vestida per a la ocasió, doncs es tracta d'un vestit d'ús no ordinari, de teles i textures refinades, que li cobreix tot el cos, des del coll, passant pels braços, fins als peus, mostrant una faceta bastant conservadora, continguda i reservada. Amb les dues mans, cobertes per uns guants negres, sosté un llibre. La condició social de la jove es fa explícita sobretot per la localització en la que es troba: el camp. Es tracta d'una fotografia presa a l'exterior. En aquest cas, el paisatge, el camp, fa la jove.

Tant Dürer com Sander ens mostren dues dones, vestides d'una determinada manera per presenciar una situació en contacte amb la divinitat. Ambdós fan present la religió a partir de la indumentària que llueixen, que al mateix temps les vincula directament amb l'estructura social a la qual pertanyen.



3.



*Jove amb vestit típic de Colònia i Agnes Dürer,*  
1521. Albrecht Dürer. Albertina, Viena



*Dones d'un petit poble (I-6-10), 1913.*  
August Sander

Dues dones, d'edats diferents, comparteixen un mateix espai al paper. Dürer les va fer emergir amb l'ús del carbonet, Sander a través de la captació i la imprimació de la llum.

Al dibuix de Dürer identifiquem una noia jove, a l'esquerra, que dirigeix la mirada cap a la seva dreta, representada des d'un angle de semi-perfil clàssic. La dona del seu costat, major que ella i en posició contraposada, dirigeix la mirada cap l'altra banda. Dürer aposta per la solitud fisonòmica, ja que els bustos de les dones només estan acompanyats per les robes i complements que les vesteixen. La fisionomia i la vestimenta són la única informació que, aparentment, tenim d'ambdues. El missatge ens és transmès a partir de la representació detallada del cos, concretament la composició dels rostres.

Les dones de Sander, a més de compartir l'espai en el paper fotogràfic, van compartir un espai real assegudes en una mateixa taula. Sander, en aquest cas, a més de la informació dels cossos i dels vestits de la noia jove de la nostra dreta, i de la dona major de l'esquerra, ens prova de situar en un espai determinat amb la inclusió a la imatge de detalls específics: Una taula parada amb les típiques estovalles de quadres casolana, al damunt de la qual hi ha disposades dues tasses de cafè, una cafetera, i una petita gerra de llet. Dos plats de cafè contenen una espècie de pasta per acompanyar. Al costat un paper, un llibre, i un gerro ple de fulles d'algun arbre o arbust perenne de la zona. Al fons, en la profunditat, en un segon pla veiem dos quadres penjats, cosa que ens permet de situar-nos en un espai tridimensional, en un espai físic concret: una sala d'estar. Van ser capturades mirant directament a la càmera. Aguantant la mirada. Avui encara ens miren, i amb aquesta mirada directa, ens interpel·len. No semblen tenir intenció d'articular cap paraula. Els seus ulls penetrants, amb els seus cossos immersos en una quietud que sembla no tenir intenció d'acabar-se, parlen, de la mateixa manera que ho fan els objectes petrificats que les envolten en l'espai en què han sigut captades: el seu. Un espai humil, modest, però cuidat. Fràgil i al mateix temps sever, com els seus gestos, com els seus rostres, com les seves mirades.

El dibuix de Dürer, que forma part del seu quadern de dibuixos a punta de plata sobre paper estucat, reuneix dues figures femenines que no van compartir un espai físic en la realitat. Aquest detall compositiu i estructural ens parla de la llibertat de creació de ficció en el dibuix. La fotografia, com ja hem apuntat prèviament, també és una construcció. Pot molt ben ser que la taula de les dones retratades per Sander fos parada per a la ocasió, que la gerra estigui al centre de la fotografia tampoc deu ser un gest espontani, i la composició d'aquesta és fruit d'una premeditació i d'una situació forçada, pel fotògraf, i recreada al mateix temps per les dues dones camperoles. Però el que sabem del cert és que, encara que com a resultat d'una situació creada, en aquell moment, les dues van compartir un espai físic envoltades d'uns objectes determinats. Dürer, amb el carbonet, va materialitzar un encontre que no s'havia dut a terme mai, si més no, no és el que mostra aquesta imatge. El dibuix va acompanyat de la inscripció: "*Cölnish gepend awff dem rin mein weib pey popart*" – "Noia colonesa i la meua dona, al Rin, prop de Boppart, a Gant" –. La noia jove du el cap cobert amb una còfia típica colonesa: la *stickelchen*. La dona major és Agnes Dürer, la muller de l'artista, que també du el cap cobert. Es tracta d'una composició premeditada en la que la contraposició de les postures i les mirades accentua i materialitza el contrast físic provocat per l'edat i el pas del temps. La contraposició de postures ens parla d'una diferent posició i situació en el camí de la vida. Podem parlar d'un retrat que a partir del contrast físic entre les retratades, ens remet a una *vanitas*, la manifestació i representació de la caducitat de la vida i del pas del temps.

La fotografia de Sander és la desena del sisè portfoli, anomenat *Der Kleinstädter* – (L'habitant del petit poble). Aquest portfoli, dins del primer volum, que fa referència a la vida el camp, en mostra una classe social camperola una mica més adinerada que la inicial. La diferència la observem principalment per els espai ens què els personatges ens són mostrats. La voluntat d'estaticitat i de contenció en els rostres – propis del projecte de Sander – es manté, i els objectes de l'interior de la casa de poble fan referència directa a la situació econòmica i social dels personatges retratats. Altra cop, els objectes i l'espai fan les persones, i parlen per aquestes.

4.



*Cap de dona jove*, 1505.  
Dibuix amb carbonet negre.  
Museum Boijmans van Beuningen,  
Rotterdam. Albrecht Dürer



*Núvia jove (I-1-15)*, 1920-1925.  
August Sander

Quatre-cents vint anys separen aquestes dues imatges: un dibuix a carbonet i una fotografia. Dos retrats de dues dones joves alemanyes.

Cap de les dues imatges ens fan referència, directament, a la condició social de les representades. Es tracten de dos retrats a primer pla que volen focalitzar l'actitud presa en els rostres, deixant de banda la roba, la gesticulació corporal, i fins i tot l'espai en el que es troben. Aquest tipus de captació - enquadrament a primer pla i la captació del rostre com a focus de fixació principal en la imatge – no és usual en Sander, que sol cercar altres elements de diàleg i de significació amb el cos.

Aquesta fotografia, extreta del principal propòsit del seu projecte d'aconseguir, a partir de la sèrie, un retrat de la societat alemanya, funciona com a retrat individual. Si aïllem aquest retrat de la resta del projecte, la potència del rostre de la jove ens interpel·la més enllà de la seva posició social. Com també ho fa el dibuix de Dürer, centrat en la representació de l'actitud de la jove, més enllà de la pura captació dels seus trets fisonòmics.

Un cop pensada la morfologia de les imatges, quan ens apropem a la teoria, ens adonem que en certa manera comparteixen alguna cosa més enllà que la suposada actitud representada i capturada. El dibuix de Dürer forma part de la sèrie dels estudis de retrats que va prendre durant el seu segon viatge a Itàlia, en el que va estar una llarga temporada a Venècia. Aquest seria el retrat d'una jove pagesa de Winden, una regió d'Alemanya. La fotografia de Sander també forma part del primer volum de *Menschen des 20. Jahrhunderts*, en aquest cas es tractaria de la quinzena fotografia del primer portfoli, titulat *Der Jungbauer* (El pagès jove), en el que mostra la generació jove de la societat camperola.

La vida al camp, tot i no aparèixer representada directament a les imatges, també uneix aquestes dues dones joves, en èpoques i moments històrics tan allunyats. La distància física i temporal no sembla afectar en l'actitud amb la que han sigut representada i capturada cada jove pagesa.

5.



*Retrat de l'arquitecte Hyeronimus d'Augsburg, 1505-1506.*  
Kupferstichkabinett –  
Staatliche Museen zu Berlin  
Albrecht Dürer



*Dissenyador industrial (II-12-4), 1938.*  
August Sander

El que uneix aquestes dues imatges, el dibuix de Dürer i la fotografia de Sander, són els atributs amb els quals presenten els individus. No tant els atributs en sí, que d'alguna manera també, sinó el fet de ser presentats amb els atributs. Gest, que com veiem, en la història de l'art, o potser podríem parlar de la història de la imatge, té un llarg abast i recorregut: l'interès de reflectir els factors – en aquest cas laborals – que fan dels éssers humans individus, que els donen el seu sentit i els identifiquen i els posicionen en el si de la societat.

Dürer representa l'arquitecte Hyeronimus d'Augsburg amb un enquadrament de tres quarts del tors subjectant un cartabó amb la mà esquerra. L'arquitecte, dirigint una mirada ferma cap a l'extrem esquerra del quadre, fora del camp pictòric, adopta una actitud segura i decisiva. El cartabó ens remet a la seva professió, a la que automàticament hi atribuïm la dignitat i fermesa que l'individu encarna corporalment. L'individu és allò que el representa i l'identifica: el cartabó, la seva professió d'arquitecte, recent considerada com a professió intel·lectual a les acaballes de l'Edat Mitjana i inicis del Renaixement.

El dissenyador industrial fotografiat per Sander és mostra en la seva activitat laboral, en plena execució del disseny d'un projecte, davant un cavallet amb un feix de paper, utilitzant el llapis i el cartabó. En un perfil plenament acusat, dirigeix una mirada concentrada cap a l'extrem esquerra de la fotografia, també fora del camp de la imatge.

El trobem al segon volum del seu projecte, titulat *Der Handwerker – L'artesà* –, que conté un total de cinc portfolis en els que predominen el retrat tipològic, en què la figura humana és concebuda – i captada – com a reveladora directa de la seva funció i posició social, a partir sobretot del recurs de l'atribut, en aquest cas del cartabó, el llapis i el paper. El context, els atributs, fan al treballador. L'individu és el que és per el treball que fa. Aquest dissenyador industrial forma part del portfoli *Der Techniker und Derfinder – El tècnic i l'inventor* –, en què es distingeix entre treballadors manuals i intel·lectuals i que mostren la intenció de Sander de mostrar la diferència entre dues àrees de treball en la classe treballadora.

Tant Sander com Dürer investiguen amb un llenguatge visual universal i tipològic de les imatges. Presenten l'individu vinculat directament a un – o uns – objectes que, més enllà de la seva significació habitual, parlen d'un valor simbòlic, revelador i designador. Olivier Lugon defineix aquest diàleg a la perfecció:

*Como si para el (estos) hombre(s) sólo existieran pocas distinciones entre los instrumentos y sus propios órganos<sup>44</sup>. [...] “Los retratos de Sander presentan a personas enteramente concentradas en el hecho de ser fotografiados. Incluso quienes tienen en sus manos las herramientas de un oficio no intentan hacer creer que trabajan. [...] El retrato se produce no como un registro arrancado a la vida real, [...] sino como una actividad – concreta y psicológica – autónoma, irreductible a cualquier otra.<sup>45</sup>*

---

44 Lugon, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920 – 1945)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pàg. 203.

45 Lugon. *Ibid*, pàg. 161.

6.



*Retrat del Cardenal Albrecht von Brandenburg,*  
ca. 1518. Dibuix a carbonet sobre paper.  
Albrecht Dürer



*Katholischer Geistlicher - Capellà catòlic -*  
(IV-25-1), 1927. August Sander

Tant Dürer com Sander van retratar diferents personatges de l'esfera religiosa de l'Alemanya dels seus temps. Posant en relació dues obres dels seus treballs, un dibuix d'un cardenal en el cas de Dürer, i una fotografia d'un capellà en el cas de Sander, observem com el primer enquadra tres quarts el cos del cardenal, completament de perfil, de manera que ens permet veure el *solideo* que li cobreix part del cap. Dürer s'entreté en la definició al detall del rostre i de la zona del cap i el coll del cardenal, en contrast amb la sotana, que deixa desdibuixada. Sander retrata en aquest cas un capellà catòlic, i ho fa amb un enquadrament a mig cos, lleugerament de perfil i recolzat sobre el que endevinem que és el respatllet d'una cadira. D'alguna manera compungit, cobert per una densa i uniforme túnica negra, el capellà, amb el cap cobert en aquest cas per un birret, dirigeix la mirada cap a la càmera, és a dir, cap a Sander, i també cap a nosaltres.

Aquesta fotografia d'August Sander forma part del volum *Die Stände – Classes i Professions –*, format per dotze portfolis, mostra les diferents classes i professions que configuraven la República de Weimar entre els anys 20 i 30. En el retrat de tots aquests grups s'evidencien i es filtren les

diferents tensions polítiques i socials que tenien lloc a l'Alemanya del moment: l'auge del nacional-socialisme en convivència amb un ambient comunista i de resistència, i la fragmentació ideològica dins una societat que se'ns mostra profundament plural: l'estudiant, el professor, l'oficial, el soldat, el doctor, els nacional-socialistes, l'aristòcrata, el professor, el venedor, el polític... Aquesta fotografia forma part del portfoli *Der Geistliche* – L'eclesiàstic –, en què es mostren els diferents representats i protagonistes de les diferents esglésies, la catòlica i la protestant. Aquest és el retrat del capellà de la parròquia catòlica de St. Mechtern.

En aquest cas Dürer retrata Albrecht de Brandenburg (1490-1545), el més gran representant eclesiàstic del Sacre Imperi Romà Germànic entre el 1518 i el 1545, individu que va donar suport a la venda de les indulgències de Martí Luter, i en va ser un dels màxims adversaris. El 1519, un any després que esdevingués cardenal, va encarregar a el seu primer retrat a Dürer, un retrat a gravat conegut com *The Small Cardinal* – El Petit Cardenal –. Anys més tard, entorn el 1523 va encarregar un segon retrat, conegut com *The Largest Cardinal* – El Gran Cardenal –. Dürer va fer aquest dibuix entorn el 1518, quan en una ocasió va veure Albrecht de Brandenburg en una trobada política a Augsburg. Es tracta d'un dibuix particular, a partir del qual treballaria posteriorment. En el dibuix el cardenal mira en la direcció oposada i el fons és blanc. Dürer només pren atenció en el rostre i la fisiognomia del cardenal, com podem observar en la seva atenció i concentració en el detallisme del rostre, mentre que en els retrats oficials també hi apareixen els atributs, les insígnies i les inscripcions ben definides: en aquests dos casos parlem de retrats profundament institucionals.



I. *The Small Cardinal*, 1519  
Gravat. National Gallery of Art, Londres



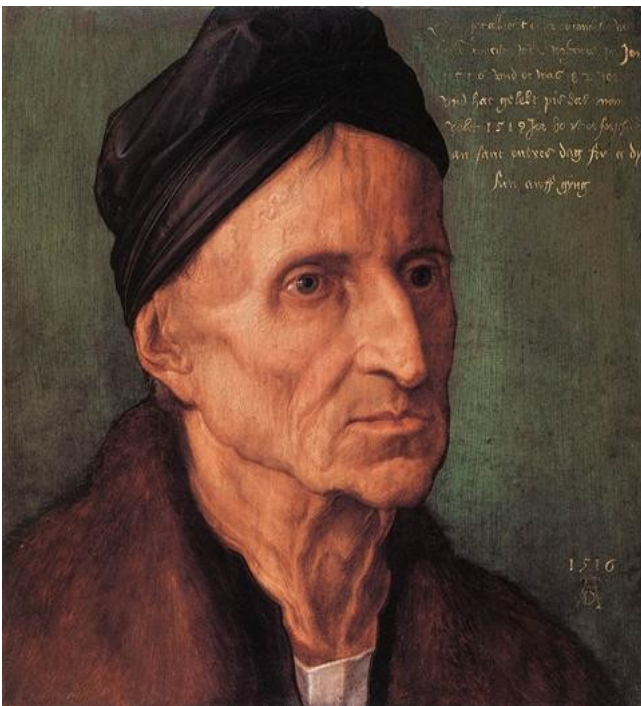
II. *The Largest Cardinal*, 1523  
Gravat. National Gallery of Art, Londres.

El títol del volum del qual forma part aquesta fotografia de Sander ens permet posar en relació directa ambdues imatges: el terme “Die Stände”, que vol dir “Classes i professions”, connecta directament amb l'època medieval, ja que fa referència al mode de funcionament d'aquestes

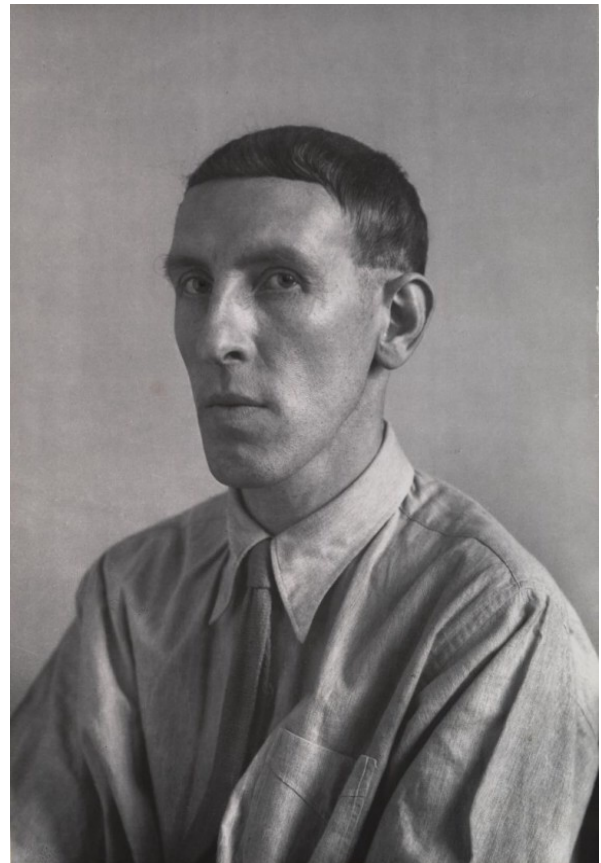


societats, organitzades bàsicament per la coexistència de diferents grups professionals amb una forta identitat corporativa. És interessant aquesta puntualització, perquè d'alguna manera enllaça el context social de l'Alemanya de la primera meitat del segle XX de Sander amb la tardo-medieval i proto-renaixentista de Dürer.

7.



*Retrat del pintor de Nuremberg Michael Wohlgemuth, 1516.*  
Oli sobre llenç.  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg



*Pintor – Heinrich Hoerle – (V-33-3), 1928.*  
August Sander

Una pintura a l'oli i una fotografia. Dos rostres, d'edats diferenciades, però ambdós amb trets fisonòmics sorprenents. L'ancià Michael Wohlgemuth (1434 – 1519) emergeix del llenç amb un primer pla acusat a mig perfil, dirigint una mirada reflexiva cap a l'horitzó, cap a l'extrem esquerra del quadre, fora del camp de la nostra visió. Porta el cap cobert amb un barret negre, de tela setinada, i endevinem que el vesteix un abric de pell pesant. El pas del temps ha deixat empremta a la pell del seu rostre i del coll, flàccida i rugosa.

Sander retrata el pintor Heinrich Hoerle (1895 – 1936) a partir d'un enquadrament a tres quarts, no tant acusat com el llenç de Dürer. Com és habitual en la majoria de retrats de Sander, el retratat,

mira la càmera, mirava Sander, establia un diàleg amb ell i, avui ho fa amb nosaltres. Prement lleugerament els llavis, amb el rostre tens i ferm, emet una mirada penetrant, escrutadora: ens reté durant uns minuts, no en podem defugir.

Dürer retrata al seu primer mestre, pintor i xilògraf, quan ja és un ancià. De Wohlgemuth va extreure'n la llibertat i l'emancipació en el disseny de les xilografies, i l'aplicació d'un estil pictòric en aquestes.

El pintor Heinrich Hoerle de Sander s'inclou dins el cinquè volum, *Die Künstler – Els Artistes –*, que engloba escriptors, actors, arquitectes, escultors, pintors, compositors i músics. En aquest volum hi apareixen artistes del seu cercle de relacions, figures conegudes del grup dels Artistes Progressistes de Colònia. El volum està compost per set portfolis, la majoria de les fotografies dels quals estan preses a l'estudi de Sander.

Són dos retrats que emfatitzen la fisiognomia i el llenguatge corporal dels subjectes, en aquest cas cercant la captació de l'excentricitat en els rostres. L'interès en la captació i la representació dels cossos, en la seva exclusivitat, fan d'aquests retrats un cas interessant. Són la inscripció, en el cas de Dürer, i el peu de la fotografia, en el cas de Sander, els que ens informen que ambdós individus retratats són pintors. És interessant perquè, tal i com hem comentat prèviament, els objectes com a atributs, tant a l'època tardo-medieval i renaixentista com en el projecte de Sander, són inclosos en la imatge amb la mateixa importància que els cossos i els espais que acompanyen. Aquí però, ambdós en prescindeixen.

8.



*Retrat d'una dona (Agnes Dürer)*, 1497.  
Kunsthalle Bremen, Alemanya.  
Dibuix a tinta de plata. Albrecht Dürer



*Infermera parroquial (IV-25-7)*, 1926.  
August Sander

Podríem definir aquestes dues imatges només amb una sola paraula: tendresa. Potser també pureza, interiorització, delicadesa, claredat i evasió.

La imatge esquerra és un dibuix de semi perfil d'una dona entotsolada, de la qual n'observem tres quarts del seu cos, fins la meitat dels seus braços i el seu tors, amb les mans recolzades a la cintura, que queden totalment desdibuixades. Amb els ulls mig oberts, gairebé closos, projecta una mirada boirosa que defuig de l'espai exterior. Si és que mira a algun lloc, sembla mirar cap endins.

La imatge de la dreta és una fotografia d'una dona asseguda amb les mans agafades damunt la falda, vesteix un ample vestit negre, molt sobri, que crea una massa fosca en la imatge. El rostre de la dona, les seves mans i les petites joies que porta, són punts de llum en la imatge, així com la paret del fons davant la qual se'ns presenta. La delicadesa del seu posat s'intensifica amb la tranquil·litat que desprèn el seu rostre, que altra cop, com en la majoria de les fotografies d'August Sander, ens mira directament.

Tant Dürer com Sander posen de manifest – un amb el dibuix, l'altra amb la fotografia – un estat propi de la feminitat, un estat que uneix totes les dones més enllà de la classe social a la que pertanyin, del país del qual provinguin, de l'època i del període històric del qual hagin format part.

Al posar de costat aquestes dues imatges podem oblidar, per un moment, que la dona retratada per Sander és una infermera parroquial, que assistia als desvalguts des de la institució eclesiàstica. Tot i que evidentment, dins el conjunt d'imatges del quart volum del qual forma part, el *Die Stände* – Les categories sòcio-professionals –, pren al mateix temps tot el seu sentit.

Seguint amb aquest joc de confrontació entre les imatges, també podem deixar de banda que la dona retratada per Dürer era la seva muller. Ambdues imatges de costat creen un nou espai de reflexió, una nova aura, en termes benjaminians, que és interessant de pensar. Amb paraules d'Adam Kirsch: “*Making the body(ies) advertise the soul*”<sup>46</sup>”.

9.



*Dona asseguda*, 1514.  
Dibuix. Kupferstichkabinett Berlin  
Albrecht Dürer



*Dona de la neteja* (VI-41-2), 1930.  
August Sander

46 Adam Kirsch. “Society Lady”, dins de *Emblems of the Passing World. Poems after Photographs by August Sander*. New York: Other Press LLC, 2015, pàg. 25.

Tenim al davant un dibuix i una fotografia de cos sencer, de dues dones de mitjana edat, poderoses corporalment. Dürer la representa asseguda en un banc, amb un vestit senzill, d'estar per casa i amb una flor a la mà. Amb una mirada entumida, sembla deixar caure el seu pes damunt el suport que la sosté. Sander la captura dreta, una vegada més, amb la mirada focalitzada a la càmera, exposant-se totalment a aquesta. En la fotografia només hi ha la dona, el seu cos, la bata i les botes que la vesteixen.

Aquesta fotografia d'August Sander es troba en el sisè volum de la seva obra: *Die Großstadt – La ciutat* – i en el quarantaunè portfoli: *Die Dienenden – Les minyones* –. El volum vol mostrar les diverses tipologies de persones que configuren o que es troben a la ciutat, com també “les minyones”, classificades dins el sector laboral del servei. El conjunt d'imatges del portfoli es mostra retrats individuals, de cos sencer, amb la roba de treball posada, però fets a l'estudi del fotògraf, fora de l'espai que evoquen directament amb els seus propis cossos i la roba que les cobreix, la seva segona pell, que ens parla de la seva condició de dona dona dins la classe treballadora.

En tots dos retrats, la necessitat de mostrar els cossos de les retratades és una evidència, un recurs. El cos i la roba que les vesteixen parla per elles. En la fotografia de Sander cal destacar la frontalitat, que Olivier Lugon descriu com eina molt vinculada al gènere del documental per a dotar la imatge d'una determinada forma de visió: la imatge-tipus o imatge-arquetip, recurs que utilitza en gran part del seu projecte, i també en aquesta imatge. En el retrat de Dürer, tot i els elements inserits com el banc, el gest líric de sostenir una planta amb la mà, i la posició asseguda de la dona, aquesta voluntat de mostrar un personatge arquetípic també hi és, fent ús però del recurs de la inserció de l'individu en un espai i un context més pintoresc.

10.



*Retrat d'una dona jove, 1503.*  
Dibuix. Col·lecció privada.  
Albrecht Dürer



*Secretària de la West German Radio de Colònia (III-17-19), 1931.*  
August Sander

El *punctum*, en termes barthians, d'aquestes dues imatges és la mirada. Dues dones joves ens aguanten la mirada, sense escrúpols.

Dürer retrata una dona jove, prenent part del seu tors, però sobretot centrant-se en la captació de l'expressió del rostre i la seva actitud, molt suggerents per la fermesa que desprèn.

La dona que fotografia Sander, asseguda en una cadira, ocupant el gran percentatge de la imatge, recolzant-se amb el braç esquerra, amb les cames creuades, i amb una cigarreta a la mà, pren una postura no gens habitual en les fotografies de Sander. Tampoc és gens comú l'arriscat pentinat ni el vestit que llueix.

Sander dedica el tercer volum de la seva obra - *Die Frau – La Dona* –, a la figura de la dona en els diferents àmbits de la societat: la dona i l'home, la dona i el nen, la família i la dona en l'àmbit professional, intel·lectual i pràctic. Els tres primers portfolis tracten la dona en el seu paper

arquetípic d'esposa, comentat abans, però els darrers mostrarien una nova posició de la dona en la societat alemanya de principis del segle XX. La fotografia en qüestió, que forma part de l'últim portfoli d'aquest volum, mostra una dona que exerceix un determinat càrrec professional, retratada sense ésser mostrada en la seva acció laboral, ans al contrari, amb una cigarreta a la mà.

És interessant destacar que aquest dibuix de Dürer és un dels únics retrats en què, en aquest cas la retratada, mira directament a l'espectador. La majoria dels individus en els seus retrats solen desviar la mirada cap als extrems del suport, cap a fora del nostre camp de visió, excepte en el seus autoretrats.

Les dues imatges mostren la voluntat de representar la dona en un espai propi. El protagonisme que prenen ambdues en la imatge és inqüestionable: la presència i la posició que adopten amb la mirada, la postura del cos i del cap, absorbeixen trossos de l'espai fora de la pròpia imatge.

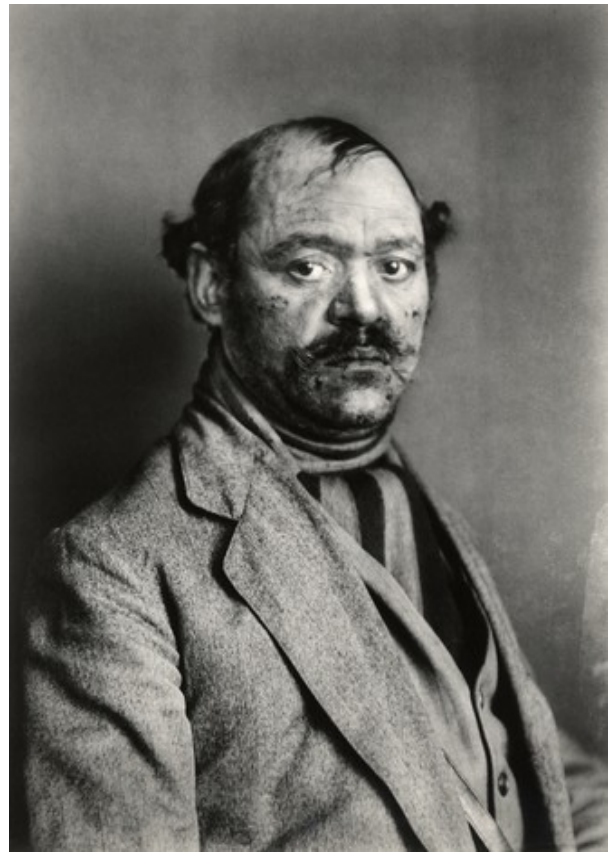
Tant Dürer en les seves pintures, com Sander en les seves fotografies, van incloure-hi dones. Aquí però, ho fan d'una manera diferent, ja que moltes vegades són tractades en el seu paper arquetípic d'esposa, mare, i dona de la casa dins del cercle familiar. L'actitud amb la que són retratades aquestes joves posa de manifest certs espais de posada en valor de la figura de la dona, d'una certa emancipació, en les dues èpoques. La pròpia composició de les imatges, tant del dibuix com de la fotografia, no ens permeten atribuir la professió o l'entorn de treball que les condiciona, ja que estan despullades de la indumentària que al·ludeix a aquests aspectes. Tot i això, el tocat o el pentinat, i els vestits, denoten un benestar econòmic i un cert posicionament social. Partint d'una comprensió i una representació tradicional dels rols, tant Sander com Dürer ens mostren en aquests retrats una visió moderna i emancipada de la dona, ja que transcendeix el context que la vincula a la família i a la parella per assumir una concepció pròpia. I en el cas de Sander, molt vinculada a la transcendència de l'activitat de la dona més enllà del seu paper tradicional com a mare i esposa, que va tenir un actiu debat en la dècada dels vint del segle XX a la República de Weimar.

Tant Dürer com Sander ens apropen a dues dones en la mirada contestatària, apel·lativa i ferma de les quals s'hi projecta una voluntat de posicionament: "sóc aquí", "som aquí".

11.



*Estudi del cap d'un africà, 1508.*  
Dibuix a carbonet. 31,8 x 21,7 cm.  
Albertina, Viena.



*Venedor de rates turc (VI-38-1), 1924-1930.*  
August Sander

Aquest dibuix i aquesta fotografia ens mostren dos individus que presenten uns trets anatòmics diferenciats respecte de la resta d'individus que conformen el gran gruix de l'obra dels nostres artistes. Dürer retrata en primer pla i amb la postura lleugerament desviada tradicional a un individu africà. Sander captura en un retrat a mig cos, també amb la postura del cos lleugerament de perfil, a un individu turc. L'home retratat per Dürer dirigeix la mirada cap al fora de camp del quadre, a la nostra esquerra, en canvi l'individu de Sander, com de costum en els seus retrats, dirigeix la mirada cap al propi Sander, i també avui cap a nosaltres.

Podem entendre la voluntat de retratar i de fer present tots els individus que conformen una societat a la primera meitat del segle XX, tot i que per els moments polítics i ideològics que travessaven l'Europa de l'època també és bastant rellevant i transcendent. El que sí que malauradament és sorprenent, és que Albrecht Dürer, a la primera dècada del segle XVI es disposés a retratar un jove africà amb la mateixa estructura compositiva que ho estava fent amb les



famílies alemanyes més reconegudes i adinerades com amb el seu entorn més proper. Aquest dibuix a carbonet de Dürer és considerat el retrat d'un individu negre més antic de l'art europeu.

Sabem que aquest dibuix, considerat un retrat anatòmic, va ser fet a Nuremberg. La inclusió d'un personatge negre era freqüent des del segle XIV en l'episodi de l'Epifania, amb la representació de l'adoració dels Tres Mags. Tot i això, la inclusió del rei negre no es va produir fins el segle XIV, amb la voluntat de reforçar el missatge de la universalitat de la salvació. En aquest cas però, el focus del quadre és únicament el rostre d'un individu africà, en la seva totalitat i exclusivitat, representat amb una espontaneïtat i un naturalisme excepcionals.

En el seu estudi per l'anatomia i les proporcions humanes, més enllà del treball de determinació d'uns cànons, Dürer va mostrar un gran interès per la representació del cos de l'home i la dona des de diferents actituds, i també tipologies. En l'interès per la representació de la bellesa humana, cerca una estructura que es corresponguin amb la realitat, i aquesta vinculació amb la realitat passa per la representació i l'acceptació dels diferents trets fisonòmics dels diferents pobles del món, travessant part dels murs imposats des de l'euro-centrisme.

La fotografia d'aquest individu turc feta per Sander s'inclou dins el sisè volum de la seva obra, *Die Großstadt – La ciutat*, en el portfoli *Fahrendes Volk – Zigeunen und Landstreicher*, Gent Viatgera – Gitanos i Transeünts. En la seva voluntat de mostrar els diferents individus que conformen la vida a la ciutat, Sander també inclou els individus que n'estan exclosos als marges de la vida urbana, com per exemple els immigrants, sotmesos a diferents situacions exclosives i discriminatòries. Aquest fet és substancial tenint en compte que aquesta fotografia va ser feta entre el 1924 i el 1930, en ple auge del moviment nacional-socialista a Alemanya. Per fotografies com aquesta, la seva obra va ser censurada i perseguida pels nazis, ja que rostres com el d'aquest venedor parlen de l'existència d'una comunitat d'individus plenament inserits dins la societat alemanya i que, com sabem, la ideologia nazi no reconeixia i volia eliminar.

La confrontació d'aquestes dues imatges extretes de l'obra d'aquests dos artistes, ens porten a observar la voluntat d'inclusió i de materialització de la diferència i de tot allò considerat aliè i marginal en el si del seu pensament teòric i en el si dels seus projectes: Dürer per la seva recerca de "les belleses" dels cossos humans, i Sander en la seva voluntat de codificació i captura de totes les tipologies socials de la societat de la que formava part.

12.



*Retrat de Barbara Dürer (mare de l'artista), 1514. Kupferstichkabinett Berlin. Albrecht Dürer*



*Víctima d'una explosió (VII-45-12), 1930. August Sander*

Aquestes dues imatges ens parlen de la representació i la captació de la degradació en els cossos, en aquest cas, en els cossos de dues dones. Una degradació que es manifesta com a conseqüència de diferents circumstàncies: en el dibuix de Dürer, observem la degradació del cos com a producte del pas del temps; en la fotografia de Sander, com a conseqüència d'un tràgic accident, una explosió. Una aura inquietant envolta les dues imatges.

Dürer retrata una dona d'edat molt avançada, a mig perfil, amb el cap lleugerament inclinat, aixecant una mirada potent, excèntrica i focalitzada al mateix temps que desviada, cap a l'extrem esquerra del quadre, fora del camp de la nostra visió. La representació de la carn, ja vella i demacrada, la pell caiguda, arrugada i al mateix temps tibada, que ens permet intuir els ossos i els nervis de la seva clavícula i de la barbata de la dona, són el motiu central de la representació i el que absorbeix l'atenció dels nostres ulls. El mocador que li cobreix el cap i el vestit que la vesteix – tot i que només en tenim referència fins a la part superior del tors – queden desdibuixats respecte de la representació del rostre.

Sander, mitjançant un altre retrat d'estudi, ens mostra una dona asseguda en una cadira amb les mans recolzades a la falda. Més enllà de la degradació de la pell del seu rostre cremat, que és evident en la fotografia, la peculiaritat d'aquesta s'intensifica per les ulleres de sol rodones que ocupen gran part del seu rostre. En la majoria de les imatges de Sander els retratats ens dirigeixen la mirada. Aquí, tot i no saber si aquesta dona hi veia o no, les ulleres, que semblen dos profunds forats negres, concentren tot la nostra atenció, absorbeixen directament la nostra mirada. La dona va vestida amb una bata ratllada, creant una massa geomètrica que ocupa tres quartes parts de la imatge.

Dürer va captar els trets físics de la seva mare dos mesos abans de la seva mort. Es tracta d'un dibuix amb el que aconsegueix un naturalisme extrem. Barbara Dürer va dur a la llum a divuit infants, dels quals només tres van sobreviure, entre ells Dürer. Aquest retrat mostra d'una manera esgarrifosa al mateix temps que sincera el pes del pas del temps sobre el cos humà. Tenint en compte que a l'Edat Mitjana i a principis del Renaixement la lletjor estava fortament equiparada al dimoni, al mal i a la mort, l'existència d'aquest retrat s'entén en la seva funció estricta com a document privat i estudi personal de Dürer, demostrant el seu interès per la carnalitat i els trets físics del cos humà.

Aquesta fotografia de Sander forma part del seu últim volum, *Die Letzen Menschen – Els darrers homes* –, el setè, format només per un portfoli anomenat *Idioten, Kranke, Irre un die Materie – Idiotes, Malalts, Bojos i Matèria* –. Es tracta d'un volum dedicat estrictament als marginats socials: els malalts – físics i mentals – i les persones grans. És interessant subratllar el gest de Sander de donar presència en el seu gran projecte d'aquesta part que es volia – i moltes vegades es continua volent – amagar i apartar del focus de visió en una societat, ignorant-la i invisibilitzant-la. Retrats com aquest, que mostra la fisiognomia de la víctima d'una explosió, està aconseguit amb els mateixos paràmetres compositius que les fotografies de la resta de volums, com els professionals de classe mitjana, els artistes famosos, els pagesos i fins i tot els representants del nacional-socialisme. Aquesta fotografia posa de manifest el caràcter objectiu de les fotografies del projecte de Sander.

13.



*Retrat d'Erasmus de Rotterdam, 1520.*  
Dibuix a carbonet. Louvre, París.  
Albrecht Dürer



*Dona de coneixements progressistes (Intel·lectual)*  
(I-ST-9), 1914. August Sander

Només mirant les dues imatges, en la remota possibilitat de no tenir accés al títol del dibuix ni de la fotografia, observem dues persones ancianes, un home al dibuix de l'esquerra, i una dona a la fotografia de la dreta, en la mirada dels quals es concentra tota una actitud similar respecte de la consciència del pas del temps i de la vida. Una postura corporal ferma, una mirada vague, tranquil·la i reflexiva, que en un primer moment, davant tota persona d'edat avançada, vinculem a la saviesa aconseguida per el pas per tota una vida.

Més enllà de la vellesa i l'actitud que adopten ambdós personatges, cercant qui són els retratats de les imatges descobrim que justament és la saviesa, també, el que ens permet posar-los de costat.

En aquest dibuix Dürer retrata al filòsof, teòleg i humanista neerlandès Erasme de Rotterdam (1466 – 1537). Aquest dibuix va ser fet durant la seva estada a Holanda entre el 1520 i el 1521, on va trobar-se amb Erasme un total de quatre vegades, de les quals va retratar en dues ocasions. Aquest dibuix d'execució ràpida és l'únic que ha sobreviscut de totes aquestes trobades. Els retrats pintats per Hans Holbein (1497 – 1543) del mateix Erasme van ser executats posteriorment.

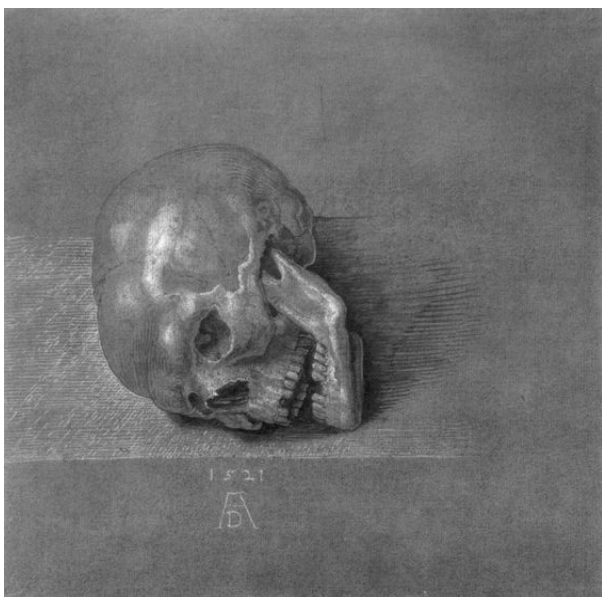
La dona d'edat avançada i intel·lectual que fotografia Sander forma part del primer portfoli, *Der Bauer – El Pagès* –, ja mencionat prèviament. Aquesta fotografia és la novena imatge de l'*Stammmappe – El Portfoli dels Arquetips* – que precedeix els següents set portfolis que configuren el volum. La dona és retratada asseguda en una butaca a l'interior de la seva casa al camp, a la regió de Westerwald. Podem endevinar, tot i que desenfocat, el paper de paret de la sala en què es troba, possiblement la sala d'estar. Amb un vestit elegant, però al mateix temps que sobri, i amb un tocat al cap, té un llibre entre les mans, damunt la falda, que emfatitza el seu desenvolupament intel·lectual, motiu per el qual ha sigut retratada, tal i com descriu el peu de foto.

Adam Kirsh al seu llibre de poemes dedicats a algunes fotografies de Sander, *Emblems of the Passing World. Poems after Photographs by August Sander* (2015), recull un poema que descriu precisament aquesta fotografia, que comença amb aquestes paraules: “*If it not for her enlightened eyes, She'd be the witch that intellect denies [...]*”<sup>47</sup> – “si no fos per els seus ulls il·luminats, podria ser la bruixa que nega l'intel·lecte”. És la llum que emana de les seves mirades la que ens permet connectar les dues imatges, i que parla d'una altra essència que la de la materialitat dels seus cossos i de les robes que els vesteixen.

---

47 Adam Kirsch. *Emblems of the Passing World. Poems after Photographs by August Sander*. New York: Other Press LLC, 2015, pàg. 33.

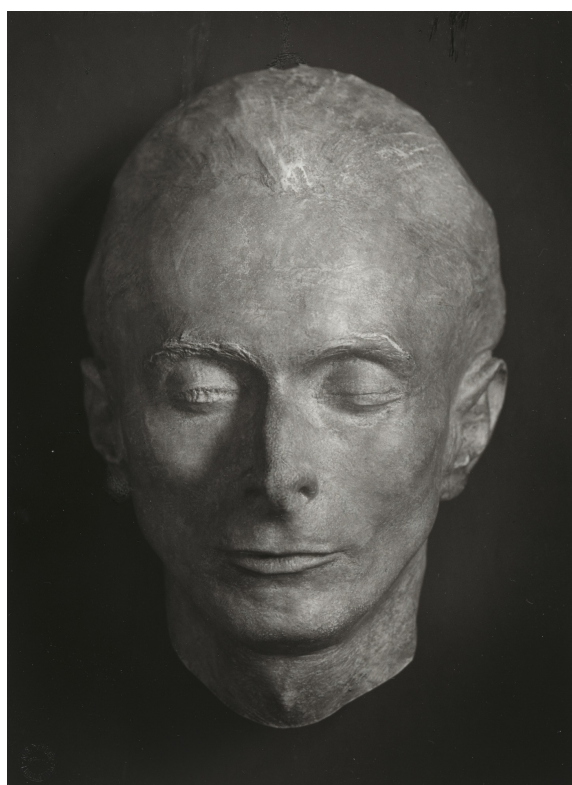
14.



*Calavera*, 1521.  
Dibuix a punta de plata. Albrecht Dürer



*Matèria* (VII-45-15), 1925.  
August Sander



*Màscara mortuòria d'Erich Sander*, 1944.  
August Sander

La mort, i la necessitat de fer-la present, mostrar-la i representar-la, intrínseca en l'ésser humà des dels seus primer dies, és el que uneix aquestes imatges.

Aquesta representació tan acurada feta Dürer d'una calavera és un gravat que hauria servit co a estudi preparatori que després utilitzaria per a l'execució del llenç *Sant Jeroni dins l'estudi* (1521). És interessant observar, que encara que es tracti d'un projecte preparatori, està fet amb una minuciositat, una precisió i una composició tan unitària com si d'una obra final es tractés. La

calavera, gairebé de mida natural, descansa recolzada lateralment, sobre un fons gris monocrom i una franja ratllada d'una tonalitat més clara.

Tot i que al·lusions a la mort ja n'hem observat en diferents imatges de Sander, com per exemple les de la vellesa, aquestes dues fotografies, que formen part del seu últim volum, *Die letzten Menschen* – Els darrers homes –, són una al·lusió explícita a la mort, de fet, són dos retrats de la mort. *Matèria*, l'antepenúltima imatge d'aquest setè volum, és la imatge d'una dona al seu llit de mort, de la qual només en veiem el seu cap aflorant entre mig de les robes del coixí, del llençol que la cobreix i de la delicada tela que li cobreix part del cabell. El seu rostre de perfil ens mostra una carn encara brillant, al mateix temps que etèria: ja només és matèria.

La tercera imatge és una altra fotografia de Sander, la que situa en la darrera posició del l'últim volum entre el centenar de fotografies que configuren el seu gran projecte. Es tracta de la fotografia de la màscara mortuòria del seu fill Erich, que va ser feta per el pintor i escultor colonès Hans Schmitz (1896-1977) seguint els requeriments del propi Sander. Erich Sander (1903 – 1944) havia sigut molt actiu en els moviments d'esquerres a principis dels anys 30, i va ser perseguit i arrestat per els nacionals-socialistes el 1934. Va morir d'infecció a la presó alemanya de Siegburg el 1944 ja que se li va negar l'atenció mèdica que necessitava. Part de les fotografies del gran projecte de Sander són fetes per el seu fill Erich, sobretot les que formen part dels portfolis *Verfolgte* – Els Perseguits – i *Politische Gefangene* – Presos polítics – del sisè volum, *Die Großstadt* – La ciutat –.

Podem definir i relacionar les tres imatges amb el concepte, altra vegada, de la *vanitas*, ja que totes parlen del cicle de la vida i de la mort, i d'aquesta relació entre la natura i l'home. El contrast de les tres imatges entre la radiació del blanc i la profunditat del negre suggereix la infinitat de la mort com si de la immersió a una nit sense fi es tractés. I ens digués: “*Matter is everything we are, the dead husk and the living core*<sup>48</sup>” – “La matèria és tot el que som, la closca morta i el pinyol de vida”.

---

48 Adam Kirsch. *Emblems of the Passing World. Poems after Photographs by August Sander*. New York: Other Press LLC, 2015, pàg. 107.

## V. Conclusions

Els retrats d'Albrecht Dürer i d'August Sander parlen del temps, al mateix temps que el desafien. Aquest desafiament va estrictament lligat amb l'essència que caracteritza el gènere del retrat, la seva raó d'ésser: la tensió, com hem vist, entre la recerca de la individualització, de mostrar atenció en les particularitats físiques i caracterològiques del retratat, i al mateix temps la necessitat de mostrar el seu paper en la societat i les relacions establertes amb les forces de poder. En definitiva: la tensió entre l'individu i la màscara. El gènere del retrat, en qualsevol època històrica, posa de manifest una reflexió sobre una concepció antropològica de la identitat del subjecte en quant a personatge d'una determinada realitat social.

La voluntat de fer aparèixer l'individu en els retrats es mostra de manera molt més explícita en Dürer, i ho podem constatar amb una observació tan senzilla com és el fet que els tituli amb el nom dels subjectes representats, i fins i tot inscrivui els seus noms al paper, al llenç o a la placa. Sander, en canvi, prescindeix totalment del nom dels subjectes que apareixen a les seves fotografies, i ens els presenta, com hem vist, a partir de la classe a la que pertanyen, l'ocupació laboral que duen a terme, el seu gènere i el rol familiar que desenvolupen. Aparentment, no en sabem res de les seves circumstàncies més enllà de l'estricta informació condensada en la imatge, el peu de foto i la data que les acompanya. Potser, si tornéssim a veure els retratats deu anys més tard, serien els mateixos. L'estaticitat amb la que són representats els subjectes ens fa pensar que continuaran efectuant el paper que el destí els ha assignat, i que finalment quedaran reduïts a la pròpia "matèria" amb la que Sander tanca el seu gran projecte. Tot i això, per més contenció buscada, el rostre de l'individu també emergeix de la màscara. Rere els atributs, rere la roba, rere la rígida postura, en alguns casos hi descobrim el subjecte humà.

Aquesta dualitat pròpia dels retrats s'accentua al extreure'ls del seu context originari i al posar-los de costat en un espai – temps – matèria i suport diferents per els quals van ser creats o van tenir un paper en el seu moment; gest que ens ha proporcionat un camp fèrtil per a la reflexió.

A partir de l'anàlisi del retrat, i en concret a partir dels retrats d'Albrecht Dürer i August Sander, dos artistes allunyats en el temps, hem pogut pensar també sobre els mitjans amb què, amb el pas del temps, s'ha anat materialitzant aquesta ambició tan intrínseca en l'ésser humà com és la de contemplar-se i fer-se contemplar a través de la seva pròpia imatge. Partint del concepte de la mimesi hem pogut qüestionar-nos sobre la tensió que aquesta planteja respecte l'equívoc de la realitat i la veritat en la imatge, així com en tot allò que acosta i allunya la pintura de la fotografia: Tot i que la fotografia neix i es fa un lloc a l'era moderna com a eina "per a capturar fidelment / objectivament la realitat", al cap i a la fi, com la pintura, no deixa de ser un mitjà d'expressió més



que, lluny de ser el procés natural, transparent, automàtic i espontani que volia ser, com tot llenguatge es basa en la construcció, a partir de la qual aconsegueix parlar o evocar això que amb tanta lleugeresa anomenem realitat, o món exterior, filtrant-ne tots els estrats culturals i ideològics que la formen.

És justament a partir d'aquesta filtració de l'entramat compositiu de les imatges, ja siguin dibuixos, pintures o gravats del segle XVI, o fotografies del segle XX, que hem pogut seguir quina ha sigut la voluntat de representació de l'individu dins de la societat a partir de diferents retrats conservats, posant en paral·lel dos projectes: part dels *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1528) – Quatre llibres sobre les proporcions humanes – d'Albrecht Dürer i el *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) – Homes del Segle XX – d'August Sander. Dos projectes que mostren la necessitat de la teorització intel·lectual que comparteixen tan Dürer com Sander, sense la qual no hauria pogut germinar el suport gràfic que avui conservem i admirem. Ni els retrats de Dürer ni els retrats de Sander s'entendrien sense tota aquesta reflexió relacionada amb la figura humana, amb el cos, amb la roba i les eines – que esdevindran atributs –, és a dir, a partir de tota una exploració de la diversitat fisonòmica i de l'acceptació de la diferència i de la pluralitat.

Dürer ho va fer sobretot a partir de la recerca de la diversitat de formes que conformen els cossos humans. Sander va fer un pas més, i a partir de la diversitat de les formes, cercant la seva plasmació en l'àmbit social, va elaborar un projecte de reflexió sobre la identitat dins la societat de la República de Weimar. “Tipicitat” i “diversitat” en la figura humana, són els dos termes que ens han permès confrontar, cara a cara, els retrats de Dürer i de Sander, i que ens permeten d'establir una línia de connexió entre aquests malgrat els quatre segles que els separen.

*Rostres en el Temps*: La recerca de quina ha sigut – i continua essent – la plasmació dels rostres al llarg de la història porta intrínseca la reflexió sobre el temps. Aparentment, tot i formar part d'un mateix recorregut històric, pensem que vivim en mons diferents: Què en queda avui, del segle XVI? Doncs segurament moltes més coses del que en un primer moment creiem. Els mètodes de representació difereixen. Les construccions de la imatge també són diferents. Però mantenim la necessitat de parlar, fer referència i evocar determinats aspectes de la vida, de l'ésser, de tot això que suposadament representa viure. I aquesta necessitat es perpetua, tot i adoptant diferents formes, des dels orígens de la humanitat. Necessitem parlar del què som, del què hauríem de ser, del què voldríem ser i també de tot allò que no volem ser. Necessitem parlar de la vida, necessitem pensar i fer present la mort. I aquesta necessitat és el que vol posar de manifest aquesta recerca.

VI. Bibliografía

ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 2007.

BAKER, George. Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration and the Decay of the Portrait. *The MIT Press*, vol. 76. 1996: 72-113.

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011.

BERGER, John. *Durero. Acuarelas y dibujos*. Madrid: Taschen, 2004.

BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili: 2000.

FRANCASTEL, Galiene i Pierre. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

GOMBRICH, E. H.; HOCHLERG, J.; BLACK, M. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1973.

KIRSCH, Adam. *Emblems of the Passing World. Poems after photographs by August Sander*. New York: Other Press LLC, 2015.

LUGON, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans (1920 – 1945)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MANTILLA, José Manuel (ed). *Durero. Obras maestras de la Albertina*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1982.

POPE-HENNESSY, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal editor, 1985.

SANDER, August. *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Vol. I-VII). Köln: Die Photographische Sammlung, 2002.

SANDER, Gerd (com.). *August Sander. In photography there are no unexplained shadows!*. London: National Portrait Gallery, 1996.

SANDER, Gerd; Lange, Susanne (com.). *August Sander. Retratos. La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, PhotoEspaña; Köln: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 2002.

SEKULA, Allan. The Traffic in Photographs. *Art Journal*, vol. 42, núm. 1 (1981), 15-25.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005.

ZAMPA, Giorgio; OTTINO della CHIESA, Angela. *Durero*. Barcelona: Editorial Noguer, 1972.

VII. Annexos

## I.

*Menschen des 20. Jahrhunderts* constaria d'aquests portfolis<sup>49</sup> en la seva totalitat.

Grup I. Der Bauer	(Camperols)
Stammappe	(Portfoli d'Arquetips)
1. Der Jungbauer	(Joves Camperols)
2. Das Bauernkind un die Mutter	(Fills dels Camperols i les Mares)
3. Bauernfamilie	(Famílies Camperoles)
4. Der Bauer – sein Leben und Wirken	(El Camperol – la seva Vida i el seu Treball)
5. Bauerntypen	(Tipus de Camperols)
6. Der Kleinstädter	(Habitants dels Petits Pobles)
7. Der Sport	(L'Esport)
Grup II. Der Handwerker	(L'artesà)
8. Der Handwerkmeister	(El mestre artesà)
9. Der Industrielle	(L'Industrial)
10. Der Arbeiter – sein Leben und Wirken	(El Treballador – la seva Vida i la seva Obra)
11. Arbeitertypen – physisch und geistig	(Tipus de treballadors – manual i intel·lectual)
12. Der Techniker und Erfinder	(El Tècnic i l'Inventor)
Grup III. Die Frau	(La Dona)
13. Die Frau und der Mann	(La Dona i l'Home)
14. Die Frau und das Kind	(La Dona i els Fills)
15. Die Familie	(La Família)
16. Die elegante Frau	(La Dona Elegant)
17. Die Frau im geistigen und praktischen Beruf	(La Dona en la activitat intel·lectual i pràctica)
Grup IV. Die Stände	(Les Classes i Professions)
18. Der Student	(L'Estudiant)
19. Der Gelehrte	(L'aprenent)
20. Der Beamte	(L'Oficial)
21. Der Arzt un Apotheker	(El Doctor i la Infermera)
22. Der Richter und Rechtsanwalt	(El jutge i l'Advocat)
23. Der Soldat	(El Soldat)
23. a. Der Nationalsozialist	(El Nacional-socialista)
24. Der Aristokrat	(L'Aristòcrata)
25. Der Geistliche	(El Clergue)
26. Der Lehter und Pädagoge	(El Mestre i l'Educador)
27. Der Kaufmann	(El Comerciant)
28. Der Politiker	(El Polític)
Grup V. Die Künstler	(L'Artista)
29. Der Schriftsteller	(L'Escriptor)
30. Der Schauspieler	(L'Actor)
31. Der Architekt und Baukünstler	(L'Arquitecte)

49 August Sander. *Menschen des 20. Jahrhunderts* (I-VII). Köln: Die Photographische Sammlung, 2002: 20.

- |                                 |                       |
|---------------------------------|-----------------------|
| 32. Der Bildhauer               | (L'Escultor)          |
| 33. Der Maler                   | (El Pintor)           |
| 34. Der Komponist               | (El Compositor)       |
| 35. Der reproduzierende Musiker | (L'intèrpret musical) |

## Grup VI. Die Großstadt

(La Gran Ciutat)

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| 36. Die Straße – Leben und Treiben               | (El carrer – la Vida al carrer )      |
| 37. Fahrendes Volk – Jahrmarkt und Zirkus        | (Els Viatgers – Firaires)             |
| 38. Fahrendes Volk – Ziegeuner und Landstreicher | (Els Viatgers – Gitanos i Transeünts) |
| 39. Von den Festlichkeiten                       | (Festivitats)                         |
| 40. Jugend der Großstadt                         | (Els Joves de la Ciutat)              |
| 41. Die Dienenden                                | (Els Servents)                        |
| 42. Typen und Gestalten der Großstadt            | (Tipus i Figures de la Ciutat)        |
| 43. Menschen, die an meine Tur kamen             | (Gent que ha trucat a la meva Porta)  |
| 44. Verfolgte                                    | (Els Perseguits)                      |
| 44. a. Politische Gefangene                      | (Presos Polítics)                     |
| 44. b. Fremdarbeiter                             | (Treballadors de fora)                |

## Grup VII. Die letzten Menschen

(Els Últims Homes)

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 45. Idioten, Kranke, Irre und die Materie | (Idiotes, Malalts, Bojos i Matèria) |
|---|-------------------------------------|

II.

Declaració d'August Sander del novembre de 1927 <sup>50</sup>en relació a la seva creença en la fotografia com a llenguatge clar i honest, portador d'informació que permet a l'espectador de pensar en la seva pròpia realitat:

**My Confession on Faith in Photography  
“People of the 20<sup>th</sup> Century”**

A cultural work in photographic pictures divided into 7 sections, grouped in classes and comprising c. 45 portfolios

I am often asked how I came upon the idea of creating this work:

**Look, Observe and Think**

and the question is answered.

Nothing seemed more appropriate to me than to render through photography a picture of our times which is absolutely true to nature.

Every period of the past has left us documents and books with pictures, but photography has given us new possibilities and different problems from painting. It can reproduce things with impressive beauty, or even with cruel accuracy, but it can also be outrageously deceptive. In order to see truth we must be able to tolerate it, and above all we should pass it down to our fellow men and posterity, whether it is in our favour or not.

If I, as a normal person, can be so immodest as to see things as they are and not as they should or could be, please forgive me, but I cannot do otherwise.

I have been a photographer to thirty years, and have devoted myself to photography with all seriousness. I have been down good paths and bad and I have acknowledged my mistakes.

The exhibition in the Cologne Kunstverein is the result of my quest and I hope I am on the right path. I hate nothing more than sugary photographs with tricks, poses and effects.

So allow me to be honest and tell the truth about our age and its people.

August Sander

Written in November 1927

---

<sup>50</sup> Gerd Sander (com.). *August Sander. In photography there are no unexplained shadows!*. London: National Portrait Gallery, 1996: pàg. 15.